



# MİLLÎ SARAYLAR

SANAT - TARİH - MİMARLIK DERGİSİ 17 / 2019  
NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

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

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

**Yazı İşleri Sorumlusu / Editor in Chief**  
İlhan Kocaman

**Bilim Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Sadettin Ökten  
Dr. Yasin Yıldız  
Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu  
Prof. Dr. Mehmet Murat Gül  
Prof. Dr. Zeynep Gül Ünal  
Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

**Yayın Kurulu / Publishing Board**

Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu  
Adnan Gayhan  
İlhan Kocaman  
Şule Gürbüz

**Editör / Editor**

Dr. Kemal Kahraman

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

Prof. Dr. İlber Ortaylı (Galatasaray Ün.)  
Prof. Dr. Şükrü Haniöğlu (Kadir Has Ün.)  
Prof. Dr. Mahmut Ak (İstanbul Ün.)  
Prof. Dr. Zekai Calep (FSMÜ)  
Prof. Dr. Hüsrev Subaşı (FSMÜ)  
Prof. Dr. Hasan Akay (FSMÜ)  
Prof. Dr. Ali Akyıldız (29 May. Ün.)  
Prof. Dr. Zekeriya Kurşun (FSMÜ)  
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören (İstanbul Ün.)  
Prof. Uğur Derman (MSGSÜ)  
Prof. Dr. F. Çiçek Derman (Haliç Ün.)  
Prof. Dr. Selçuk Mülayim (MSGSÜ)  
Prof. Dr. Banu Mahir (FSMÜ)  
Prof. Dr. Handan İnci (MSGSÜ)  
Prof. Dr. Uzlıfat Özgümmüş (İstanbul Ün.)  
Prof. Dr. Fatma Ürekli (MSGSÜ)  
Prof. Dr. Zeynep İnankur (MSGSÜ)  
Prof. Dr. Fethiye Erbay (İstanbul Ün.)  
Prof. Dr. Hülya Tezcan (Nişantaşı Ün.)  
Prof. Dr. Hakan Karateke (Chicago Ün.)  
Prof. Dr. Kazım Hacimeylic (Saraybosna Ün.)  
Prof. Dr. Cemal Kafadar (Harvard Ün.)  
Prof. Dr. Abdalla Attia Abdelhafez Ali Nassar (Kuwait Ün.)  
Prof. Dr. Cemil Aydın (University of North Carolina)  
Doç. Dr. Yalçın Çetinkaya (İTÜ)  
Doç. Dr. Selman Can (Marmara Ün.)  
Doç. Dr. Ahmet Güleç (FSMÜ)  
Doç. Dr. Aras Neftçi (İTÜ)  
Doç. Dr. Feridun Özgümmüş (İstanbul Ün.)

**Yayın ve Tasarım Koordinasyonu / Art Director**

Esin Öncü

**Grafik Tasarım / Graphic Design**

Metin Tolun

**Düzeltili / Proofreading**

Nazan Erbil

**Fotoğraf / Photographs**

Suat Alkan

**Baskı / Print**

Seçil Ofset  
100. Yıl Mahallesi Matbaacılar Sitesi 4. Cadde No: 77, Bağcılar - İSTANBUL Tel: 0212 629 06 15 www.secilofset.com  
Matbaa Sertifika No: 12068  
Baskı Adedi / Print Run: 1500 Adet

ISSN 2687-198X

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.  
(05.07.2019)

# İÇİNDEKİLER

<b>Sunuş</b> .....	5
<b>Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Sarayında Nişanlarla Takdir ve Taltif Edilen Ressam Ayvazovski'nin Bilinmeyenleri</b> .....	7
Fatma Ürekli	
<b>Stanisław Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in Sarayında</b> .....	33
Agata Wójcik	
<b>Osman Hamdi Bey'in "Karanlık" Yılları (1871-1881)</b> .....	53
Edhem Eldem	
<b>Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı</b> .....	77
Gülşen Sevinç Kaya	
<b>Üsküdar'ın Kayıp Sarayları</b> .....	103
Kemal Kahraman	
<b>Beylerbeyi Sarayı Dekorasyonunda Owen Jones'un Yayınlarından Uyarlanmış Elhamra Desenleri</b> .....	123
Turgut Saner - Bilge Ar	
<b>Beylerbeyi Sarayı Kıyıda Tepelere Uzanan Bir Sahil Saray</b> .....	139
Afife Batur	
<b>Mimari Açından Bir Türk-İslâm Şehri: 'Kazan' (15-16. yy)</b> .....	163
Münteha Arabalı Tatar - Nuran Kara Pilehvarian	
<b>Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri</b> .....	180
<b>Publication Guidelines for Journal of National Palaces</b> .....	182



# SUNUŞ

Millî Saraylar, bilim ve kültür dünyasına zgn çalışmalar, araştırmalar, belgeler kazandırma ge-  
leneğini sürdürüyor. Yazıların akademik anlamda daha iyi değerlendirilmesi, uluslararası ortamda  
ulaşımın kolaylaşması amacıyla yeni bir formatla karşınıza ıkıyoruz.

Bu sayımız, Fatma rekli'nin saray ressamı Ayvazovski zerine yaptđđ araştırmaıyla başlıyor.  
Millî Saraylar bünyesinde zengin bir Ayvazovski koleksiyonu mevcuttur. Birçoğu Millî Saraylar Re-  
sim Müzesi'nde sergilenen eserler, Osmanlı sarayının sanata olan katkısına ve koleksiyonlarına ışık  
tutar mahiyettedir. Ürekli, çalışmasında arşiv belgeleri ışığında ressamın saraydaki çalışma ortamı-  
nı, kendisine takdir ve taltif mahiyetinde sunulan nişanları konu ediyor.

Agata Wjcik, bir başka saray ressamı olan Stanislaw Chlebowski'nin Sultan Aziz döneminde  
sarayda yaptđđı çalışmaları inceliyor. Sanata yabancı olmayan, kendi çizimleri de sergilenen Sul-  
tan'ın ressamı sarayda istihdam etmesi, çalışma ortamıyla yakından ilgilenmesi ilginç detayları  
oluşturuyor.

Edhem Eldem bu sayımıza "Osman Hamdi Bey'in Karanlık Yılları" adlı çalışmasıyla katılıyor.  
Bugüne kadar dikkat çekmeyen veya hiç bilinmeyen kaynaklara müracaat ederek nl Osmanlı res-  
samının karanlıkta kalan yıllarını biraz olsun aydınlatmaya alışıyor.

Glсен Sevinç Kaya, "Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı" adlı çalışmasında, saray res-  
samlarını, resimlerin sipariş edilme sürecini ve koleksiyonların oluşmasını genel hatlarıyla sunuyor.

Kemal Kahraman, "Üsküdar'ın Kayıp Sarayları" adlı yazısında, Üsküdar sınırları içinde eski ağ-  
lardan günümüze kaynaklarda yer alan ve bugün ancak izlerine rastlanabilen saray yapılarını konu  
ediyor.

Turgut Saner, Beylerbeyi Sarayı dekorasyonunda kullanılan Elhamra Sarayı desenlerini ele alıyor.

Geçen yıl kaybettiğimiz Afife Batur, Beylerbeyi Sarayı'nın binaları ve bahçeleriyle mimari açıdan  
bir değerlendirmesini yaparak zgn çizimler sunuyor.

Mnteħa Tatar Arabalı, bir Türk-İşlm şehri olan Kazan'ın merkezindeki tarihî yapılar üzerine  
mimari bir yaklaşım sergiliyor.



# Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Sarayında Nişanlarla Takdir ve Taltif Edilen Ressam Ayvazovski'nin Bilinmeyenleri

Fatma Ürekli\*

## ÖZET

Rus Çarı Aleksandr'ın himayesinde sanat faaliyetlerini sürdüren ve Rus donanmasının başressamlığına getirilen İvan Konstantinoviç Ayvazovski, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan Abdülhamid dönemlerinde İstanbul'a gelerek Osmanlı sarayı için resimler yapmış ve maharetinden dolayı taltif edilmiştir. Üç tarafı denizlerle çevrili eşsiz güzelliğe sahip İstanbul şehrinin, fırtınalı denizlerin ressamı Ayvazovski için bir cazibe merkezi olmasının yanı sıra, burada eserlerini de teşhir ettiği bilinmektedir.

Binlerce tablo yapan Ayvazovski, Ermenilerin ve Rusların millî bir sanatkârı olarak tanınmakla birlikte, uluslararası kabul gören ve itibar edilen bir ressamdır. Ayvazovski'nin uluslararası ebedî mirası olan Türk, Rus ve Ermeni tarihine dair tabloları, günümüzde farklı müzelerde sergilenmektedir. Ressamın çok sayıdaki eserleri arasında özellikle İstanbul'a geldiği dönemlerde yaptığı manzara resimleri de önemli bir yer tutmaktadır. Hayatının son evresinde Kefe'de Ermeniler lehinde ve Osmanlı Devleti aleyhinde giriştiği propaganda faaliyetleri her ne kadar Ayvazovski'nin Osmanlı sarayı ile ilişkilerinde bir kırılma noktası oluşturmuşsa da, ressamın sanatçılığı ve eserleri Türk toplumunda propaganda faaliyetlerinden daha etkili olmuştur.

Bu çalışmada, resimleri Osmanlı saray çevresinde büyük beğeni kazanan Ayvazovski, farklı yönleriyle değerlendirilmektedir. Ressama gösterilen itibar, ihsan ve iltifattan bahsedilirken, onun kısaca aile çevresi ve sanat faaliyetleri ile İstanbul'a olan ilgisi ve seyahatlerine de yer verilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** İstanbul, Kefe (Feodosiya), İvan Konstantinoviç Ayvazovski, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, Sultan II. Abdülhamid, Çar II. Aleksandr, Osmanlı, Rus, Ermeni

## ABSTRACT

Performing his art under the auspices of the Russian Tsar Alexander II and being appointed as the head painter of the Russian navy, Ivan Konstantinovich Aivazovsky had been to Istanbul three times during the reigns of Sultan Abdulmejid, Abdulaziz and Abdulhamid, and was honoured for his drawings made for the Ottoman palace. Istanbul, a city of unique beauty which surrounded by seas on three sides, was both an attraction for Aivazovsky and a showcase for his paintings.

Having drawn thousands of paintings, Aivazovsky was not only a national artist of Armenians and Russians but also a character that had a global fame. As part of an international heritage, his paintings relating to Turkish, Russian and Armenian histories are exhibited in various museums. Among his numerous paintings, those landscape pictures that he drew during his days in Istanbul are particularly important. Though the propaganda Aivazovsky conducted in Feodosia against the Ottomans turned out to be a breaking point in his relations with the Ottoman palace, his art and work had greater influence among the Turks than the notorious actions he partook in.

In this study Aivazovsky, whose drawings highly appreciated in the Ottoman palace, is reviewed in various aspects. As well as mentioning about the esteem, honour and compliment shown for the painter, the paper also refers briefly to his family, artistic activities, his interest in Istanbul and his travels.

**Keywords:** Istanbul, Feodosia (Kefe), Ivan Konstantinovich Aivazovsky, Sultan Abdulmejid, Abdulaziz, Abdulhamid II, Tsar Alexander II, Ottoman, Russian, Armenian

## Giriş

19. yüzyılın ikinci yarısı, Osmanlı Devleti'nde siyasi ve sosyal alanlarda olduğu kadar sanat faaliyetleri bakımından da hareketli bir dönemdir. Rusya ile uzun süre devam eden savaşların bir neticesi olarak, Balkanlar başta olmak üzere muhtelif bölgelerde yaşanan kitleler halinde sürgünler ve göçler ülkede sosyo-ekonomik sıkıntılara yol açmıştır. Bir diğer husus ise bu dönemde ihtiyaç duyulan reformların uygulanması ile Osmanlı devlet ve toplum yapısında da önemli ölçüde değişmelerin meydana gelmiş olmasıdır.

Öte yandan Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupalı ressamların en fazla seyahat etmek istedikleri kentlerin başında gelmekteydi. Bir görev maksadıyla olsun ya da olmasın belirli bir süre İstanbul'da yaşama fırsatı bulan ressamlar, başkentin manzarasını, toplum hayatının kültürel çeşitliliğini ve muhtelif yönlerini tasvir ederek adeta belgelemişlerdir. O dönemde bu tasvirler Avrupada oldukça rağbet görmekteydi.

Bununla birlikte, Avrupa'nın en meşhur ressamları tercih veya davet edilmek suretiyle belirli sürelerle Osmanlı sarayında istihdam edilmişler ve kendilerinden talep edilen eserleri hazırlamışlardır. Dolayısıyla, Osmanlı sarayında yerli sanatkarların yanında yabancı sanatkarların da devlet desteği ile sürdürdükleri faaliyetler sanat alanında önemli gelişmelere vesile olmuştur. Şüphesiz ki bunda, güzel sanatlara ilgi duyan ve sanatkarları himaye eden padişahların rolü büyüktür. Osmanlı hanedanına mensup şehzadelerin kendi temayüllerine ve istidatlarına göre güzel sanatların bir dalı ile meşgul olmaları âdet olduğundan birçok padişah ve şehzadenin çalışarak önemli eserler meydana getirdikleri de bilinmektedir.

Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde, birçok Avrupalı ressam kendilerine sağlanan imkânlarla rahat çalışma ortamı içerisinde, özellikle Osmanlı toplumunun sosyal ve kültürel hayatını, İstanbul manzaralarını kendi sanat tarzlarıyla yansıtmışlardır. Osmanlı sarayının yakın ilgisi çerçevesinde ressamlar, hazırladıkları eserler karşılığında her defasında taltif ve takdir edilmişlerdir.

Şehzadeliğinden itibaren güzel sanatlara ilgili olan Tanzimat devrinin zarif padişahı Sultan Abdülmecid, musiki ve hat sanatı ile de meşgul olmuştur. Resme karşı ayrıca istidat ve alakası bulunan Sultan Abdülaziz, saraya getirttiği yabancı ressamlara verdiği mevzuların krokilerini de kendisi çizmekteydi. Padişahın güzel sanatlara olan sevgisini öğrenen bazı sanatkarlar da bu dönemde, sefaretleri vasıtasıyla yaptıkları eserleri Osmanlı sarayına göndererek karşılığında bol ihsanlar almışlardır. Yurt içi ve yurt dışı seyahatlerinde padişah, maiyetinde ressamlar da bulundurmuştur. Sarayda istihdam edeceği ressamların Avrupa'nın en meşhurları arasından seçilerek getirtilmesini isteyen padişah, bunu elçilikler vasıtasıyla sağlamıştır. Ayrıca, sarayda zengin bir resim koleksiyonu oluşturmak üzere Avrupadan hususi olarak seçilen tablolar da getirtmiştir. Onun döneminde İstanbul'a gelen Batılı ressamların çalışmalarında yağlıboya ve suluboya eserler, eskisine oranla çok daha fazladır.

Sanatkar ve sanat hamisi Sultan Abdülhamid'in döneminde ise, sanatkarları himaye ve teşvik ortamı daha da güçlenmiştir. Yıldız Sarayı'nda istihdam edilen yetenekli ressamlar, manen ve maddeten büyük destek görmüşlerdir. Sultan Abdülhamid'in saltanatının ilk senelerinden itibaren İstanbul'da yerli ve yabancı ressamların faaliyetleri artmış, bazı sergiler de açılmıştır. Bilhassa suluboya resimlerden hoşlanan padişahın, Osmanlı donanma ve gemi resimlerine, deniz manzaralarına ilgisi vardı. Rus donanmasının suluboya ile hazırlanmış resimlerinden meydana gelen bir albümden etkilenerek Osmanlı beylik gemilerinin de bunun gibi resmedilmesini istemiştir. Sultan Abdülhamid, İstanbul'a gelerek eserler hazırlayan Rus donanmasının başressamı İvan Konstantinoviç Ayvazovski'yi nişanlarla taltif etmiştir.

Bu dönemde deniz resimleri yapan büyük ihtisas sahibi yerli ressamlar da yetişmiştir. Deniz ressamlığında üstün yeteneklerini ortaya koyan Resam Tahsin Bey (Diyarbakırlı), İsmail Hakkı Bey (Bahriyeli) ile Hüsnü Bey (Tengüz)'in bu alanda önemli eserleri vardır. Bahriye ressamı Hüsnü Bey

hatıralarında, Rusya'da deniz resimleri yapan çok yüksek sanatkarların olduğunu belirttikten sonra, Rus elçisinin Sultan Abdülhamid'e Rus donanmasının resimlerinden meydana gelen bir albüm takdim ettiğini de kaydetmektedir. Suluboya ile hazırlanmış ve litografi yapıldığı gibi temiz basılmış olan bu albümü Bahriye Nazırı'na veren padişah, o zamanki Osmanlı beylik gemilerinin de bu albüm gibi yapılıp yapılmayacağını sormuştur (1901). Bunun üzerine Ressam İsmail Hakkı, deniz matbaasında zırlı Osmaniy'e'nin bir resmini basarak işe başlamış, fakat sonra kendisinin Avrupa'ya gitmesi nedeniyle iş yarım kalmıştır. Müteakiben albümü inceleyen Ressam Hüsnü Bey, bir sene çalıştıktan sonra o zamanki Osmanlı donanmasını teşkil eden gemilerin resimlerini Ruslarinki gibi bir albüm halinde hazırladığı halde bazı sebeplerle basılması mümkün olamamıştır.<sup>1</sup>

Bu çalışmada, üç padişah döneminde resimleri Osmanlı saray çevresinde büyük beğeni kazanan ve kendisine resimler ısmarlanan ünlü deniz ressamı İvan Konstantinoviç Ayvazovski, farklı yönleriyle ele alınmaktadır. Maharetinden dolayı Ayvazovski'ye gösterilen itibar, ihsan ve iltifattan bahsedilirken, onun kısaca aile çevresi ve sanat faaliyetleri ile İstanbul'a olan ilgisi ve seyahatleri de değerlendirilmektedir.

### Osmanlı Padişahlarının Takdirine Mazhar Olan Deniz Ressamı Ayvazovski

Üç tarafı denizlerle çevrili eşsiz güzelliğe sahip İstanbul şehri, deniz ressamı İvan Konstantinoviç Ayvazovski'nin ilgisini çekmiş ve adeta ona bir cazibe merkezi olmuştur. Rus Çarı Aleksandr'ın himayesinde sanat faaliyetlerini sürdüren ve Rus donanmasının başressamlığına getirilen Ayvazovski, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan Abdülhamid dönemlerinde İstanbul'a gelerek saray için resimler yapmış ve eserlerini de teşhir etmiştir.

Avrupa'da da kısa sürede deniz ressamı olarak kabul ve itibar gören Ayvazovski'ye dair Avrupa



1 İ. K. Ayvazovski, *L'Orient Illustré*, 14 Novembre 1874

basınındaki haberlerde, "Ermeni-Rus ressam" ya da "Ermeni asıllı Rus ressam" ifadelerine yer verildiği dikkati çekmektedir. Osmanlı basınında ve resmî kayıtlarda ise 19. yüzyılın ortalarında Ayvazovski'den, "Rus ressam", aynı yüzyılın sonlarından itibaren de "Ermeni asıllı Rus ressam" ibaresiyle bahsedilmektedir. Asıl ilginç olan husus ise bu dönemdeki Rus basınında ressamın soyu ve aile kökeni ile ilgili farklı görüşlerin ortaya atılmasıdır.

Bilhassa 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rus basınında da ressamın soyu, ailesinin kökeni ve yerleştikleri yerlere dair muhtelif haberler ve bu haberlere dayalı, bilimsel temele oturmayan tartışmalar da yapılmıştır. Çarlık hükümeti döneminde, özellikle 1860-1870'lerde, Ayvazovski'nin Ermeni olmadığına dair vurgu yapılırken sonraları atalarının Osmanlı topraklarından batıya göç edenlerden olduğu ileri sürülmüştür.<sup>2</sup> 1878 tarihli *Ruskaya*

1 Hüsnü Tengüz, *Sanat Hayatım*, Yazma Nüsha, İstanbul Deniz Müzesi Kütüphanesi, nr. 2394, 1948, s. 20-22.

2 V. A. Mikayelyan, "I. K. Ayvazovskiy i ego sootçestvenniki", *Lraber Hasarakakan Gıtutyunneri*, Akademiya Nauk Armiyanskoj, Nr. 1, Erivan 1991, s. 64.

*Starina*<sup>3</sup> dergisindeki bir makalede, ressamın dedelerinin Osmanlı topraklarından giden Ermenilerden olduğu ileri sürülerek kendisinin Türk kökenli olduğu iddiası da ortaya atılmıştır. Fakat Ayvazovski, şahsıyla ilgili öne sürülen iddialar ve söylentileri reddetmeye yönelik bir çaba içinde olmamıştır. Onun bu sessizliği, dedikodu mahiyetinde gördüğü bu tür iddiaları pek ciddiye almaması olarak izah edilmektedir.<sup>4</sup> Kaldı ki kendisinin yaşadığı dönemde hakkında çıkan bu tür haberlere önem vermediği gibi kendi soyunun araştırılması ve kanıtlara ulaşması gibi bir talebinin bulunmadığı da bilinmektedir.

Benzer tartışmalar Ayvazovski'nin ölümünden sonra da yapılmış olmakla birlikte Türk kökenli olduğu yönündeki izahların gerçeği yansıtmadığına dair yazılar da yayınlanmıştır. Kuzmin, ressamın atalarının Türk kökenli olduğu iddiasını, Ayvazovski'nin anlatımlarına dayalı bir şekilde naklettiğini de belirtmektedir.<sup>5</sup> Bu bakımdan ortaya atılan bu tür iddiaları gerçekçi bir şekilde açıklığa kavuşturacak tarihi kaynaklara ve belgelere ihtiyaç olduğu açıktır. Bununla birlikte, Kefe'de doğan Ayvazovski'nin soyunun 13-16. asırlarda Polonya'ya göç eden Ermenilerden olduğuna; Galıçya, Moldovya ve Batı Ukrayna şehirlerinde yaşayan atalarının 19. yüzyılın başlarında Kırım'a göç ettiklerine dair kanaatlerin genel kabul gördüğünü belirtmek gerekir.<sup>6</sup>

### **Ayvazovski'nin Aile Çevresi ve Kefe'de (Feodosiya) Geçirdiği İlk Yıllar**

17 Temmuz 1817'de, Kefe'de doğan Ayvazovski, iki erkek ve üç kız çocuklu bir ailenin en küçüğü idi. Tüccar olan babası Gevork Ayvazyan'ın, Galıçya'dan ayrılıp bir süre Eflak ve Makedonya'da yaşadığından sonra Kefe'ye yerleşen Ermenilerden

olduğu anlaşılmaktadır.<sup>7</sup> Birçok dile vakıf olan babası, burada hem ticaret hem de tercümanlık yapmıştır.

Kırım Yarımadası'nın güney kıyısında bulunan, Karadeniz'in küçük ve hareketli liman kentlerinden biri olan Kefe (Feodosiya), 1475'ten beri bir Osmanlı sancağı olup 1783'ten itibaren Rusya'nın idaresi altına girmiştir. Önemli bir ticaret merkezi olması dolayısıyla Müslümanlarla gayrimüslimlerin (Rum, Ermeni, Rus, Yahudi gibi) bir arada yaşadıkları, farklı dillerin konuşulduğu kozmopolit bir yerleşim yeridir.

Ermeni Kilisesi'nde vaftiz edilen<sup>8</sup> Ayvazovski'nin kilise defterindeki Ermenice doğum kaydı, "Gevork Ayvazyan oğlu Ovanes (Hovhannes)" olarak ifade edilmiştir. İlköğretimini de Aziz Sarkis Kilisesi'nin okulunda tamamlamıştır.<sup>9</sup> Bir müddet sonra babası, kendi soyadını "Gayvazovski", adını ise "Konstantin" olarak değiştirdiğinde, oğlunun Ermenice "Ovanes" yazılan adı da "İvan" olmuştur. Böylece ressamın adı Rus literatüründe, İvan Konstantinoviç Ayvazovsky, Ermeni literatüründe ise Hovhannes Ayvazyan olarak telaffuz edilecektir. Bununla birlikte kendisinin, sonraları bazı mektuplar ve tablolarında adını "Ovanes Konstantinoviç Ayvazovskiy-Ayvazyan" olarak<sup>10</sup>, 1844'te İtalya'da bulunduğu sıralarda ise "Giovanni Aivazovsky" olarak İtalyan tarzında yazdığı da bilinmektedir.

Ayvazovski'nin çocukluk yılları, ailesinin maddi sıkıntı içinde bulunduğu dönem olduğundan dolayı babası, ailenin ihtiyaçlarını temin etmek için ek işlerde çalışmak zorunda kalmıştır.<sup>11</sup> Ayvazovski'nin ağabeyi Gabriel, tarih, dil ve ilahiyat sahasına yönelirken, kendisi küçük yaşlardan

3 Pyotr Petroviç Karatigin, "İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy i ego Hudojestvennaya XLII-hletnaya Deyatelnost 1836-1878", *Russkaya Starina*, c. 21, S. 1-4, Petersburg 1878, s. 652.

4 Mikayelyan, a.g.m., s. 65.

5 Nikolay Nikolayeviç Kuzmin, *Vospominaniya o professore İ. K. Ayvazovskom*, Petersburg 1901, s. 6-8.

6 Mikayelyan, a.g.m., s. 68-70.

7 Karatigin, a.g.m., s. 653.

8 Mikayelyan, a.g.m., s. 59.

9 Mikayelyan, a.g.m., s. 59.

10 Ressamın kökeni ve soyadı hususunda bazı değerlendirmeler için ayrıca bkz. G. G. Arutyunyan, "O Proishojdenii Ovanesa Ayvazovskogo i Vidoizmenenii ego Familii", *İzvestiya Akademii Nauk Armiyanskoy SSR*, Nr. 2, Erivan 1965, Obşestvennıe Nauki, s. 89-94.

11 Nikolay Barsamov, *İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy K 150 Letiyu So Dnya Rojdeniya*, Moskova 1967, s. 3.

itibaren müzik ve resme ilgi duymaya başlamıştır.<sup>12</sup> Özellikle çizimleri ile resim yeteneğini ortaya koyarak sanat alanında eğitim fırsatlarını da yakalamıştır.

Kefe, tarihi ve coğrafi özellikleriyle Ayvazovski'nin sanatçı kişiliğinin gelişmesine önemli ölçüde etki etmiştir. O zamanlarda Güney Rusya'nın diğer çocukları gibi Ayvazovski'nin de çocukluk yılları denizde geçmiş, dolayısıyla resim tarzının oluşmasında ve ilerleyen yıllarda en güzel eserlerini vermesinde denizin önemli rolü olmuştur.<sup>13</sup>

### Sanat Eğitimi ve Kariyeri

Çocukken yaşadığı evin duvarlarına kömürden çizimler yapan küçük Ayvazovski'nin yeteneği, babasının arkadaşı olan şehir mimarı Jacob Koch'un dikkatini çektiğinden resim üzerine perspektif gibi temel bazı bilgilere dair dersler alması konusunda kendisine yardımcı olmuştur. Bu arada yaptığı çizimlerin şehrin valisine ulaştırılması neticesinde vali, Ayvazovski ile yakından ilgilenerek onun eyalet başkenti Akmescid'de (Simferopol) eğitim almasını sağlamıştır.

Buradaki eğitim yıllarında zengin ve aristokrat bir ailenin oğlu ile olan arkadaşlığı, eskiz ve çizimlerinin St. Petersburg İmparatorluk Güzel Sanatlar Akademisi'ne ulaştırılmasına vesile olmuş, bunun üzerine Ayvazovski'nin talihi değişmiştir. Yeteneği takdir edilen Ayvazovski, mezuniyetinin ardından burslu olarak akademiye kaydedilmiştir (1833).<sup>14</sup>

Akademide, Ressam Maxim Vorobiev'den peyzaj dersleri gören Ayvazovski'nin sanatsal çizgisi de bu dönemde şekillenir. Vorobiev, resimlerinde atmosfer koşulları üzerinde duran ve açık hava resmini savunan bir ressamdır. Ayvazovski'nin de sanat hayatı boyunca eserlerinde atmosfer koşulları

ile ilgilendiği, bir bakıma hocasının üslubunu devam ettirdiği dikkati çeker. Eserlerinde, denizin ve atmosferin değişen tüm hallerini gözlemleyebilmiş ve yansıtmış, manzarayı atmosferle dolduran resimler yapmıştır. Henüz kariyerinin başında iken yaptığı deniz ve atmosfer koşullarını konu alan bir tablosu ile akademi sergisine katıldığında, başarılı bulunarak madalya ile ödüllendirilmiştir. Ayrıca bu sergi vesilesiyle tanıştığı ünlü Rus Şair Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in şiirleri Ayvazovski'yi etkileyen unsurlardan biridir. Yine Fransız deniz ressamı Philippe Tanneur'ün yanında yardımcı olarak çalışması, yeteneğini geliştirmesi açısından önemli olmuştur.<sup>15</sup>

Başarılı genç ressam Ayvazovski, Çar I. Nikola'nın himayesi altında üstlendiği önemli görevler dolayısıyla farklı bölgelerde bulunmuştur. Çarın isteği ile Baltık donanması ve Finlandiya Körfezi'ne deneme seferi yapacak olan Prens Grandük Konstantin Nikolayeviç'e de eşlik etmiştir. Bu vazife, Ayvazovski'nin imparatorluk donanması ile yakın ilişkisinin başlangıcı olması yanında, denizin tüm hallerini yakından gözlemlemesi açısından oldukça önemlidir. Baltık Deniz Filosu'nun resimlerini de yapan ressam, ertesi sene (1837) Kırım'a, Kefe'ye geçerek burada deniz ve manzara resimleri yapmıştır.

Bu dönemde, Kafkas kıyı hattı ordularını idare eden N. Rayevski, Kefe'ye gelerek Ayvazovski'nin tablolarını görmüş ve ressamı Kafkasya'da yapılacak olan Rus donanması operasyonuna katılmaya davet etmiştir. 1839 yılında Kafkas kıyılarında yapılan bu operasyona katılan ressamın buradaki gözlemleri, bazı savaş konulu tablolarında ilham kaynağı olmuş; donanma ve savaş gemilerini tasvir eden tablolar da yapmıştır.<sup>16</sup> Bu gezi vesilesiyle, amirallerle ve dönemin önde gelen kişileriyle tanışıklığı da onun şöhretinin yayılmasına vesile olmuştur.

12 M. S. Sarkisyan, "I. K. Ayvazovsky i Armiyanskaya Kultura", *Patma-Banasirakan Handes, (İstoriko-Filologičeskoy Jurnal)*, Akademiya Nauk Armiyanskoy, Nr. 4, Erivan 1963, s. 25.

13 Barsamov, a.g.e., s. 4.

14 "M. Jean Aivazovski Célèbre Peintre arméno-russe", *L'Orient Illustré*, nr. 89, 14 Novembre 1874, s. 289-290; Mikayelyan, a.g.m., s. 59.

15 Barsamov, a.g.e., s. 4-5; Mikayelyan, a.g.m., s. 59.

16 Barsamov, a.g.e., s. 6.

## Avrupa'da Deniz Ressamı Olarak Kabul Görmesi ve Sergiler

Sanatını geliştirmek amacıyla Batı'nın önemli sanat merkezlerini ziyaret eden Ayvazovski, özellikle İngiltere ve Hollanda'da resim sanatı alanında incelemelerde bulunmuştur. 1840-1844 arasında dört yıl süreyle Avrupa'da bulunan ressam, İtalya, İspanya, Portekiz, Fransa, İngiltere, Hollanda ve Malta'da sanat faaliyetlerine katılmış; kendisinin sergilerde teşhir edilen eserleri çok ilgi görmüştür. 1840'ta İtalya'da bulunduğu esnada, *Kaos* adlı ünlü tablosunun Papa 16. Gregory tarafından Vatikan için satın alınması, St. Petersburg'da büyük yankı uyandırmıştır. Ressamın Rus basınında yer alan başarı haberlerinde, Rusya'nın Batı kültürüne armağan ettiği uluslararası düzeyde ilk ressam olduğuna vurgu yapan ifadeler kullanılmıştır. Zira, bir Rus ressamın Batı sanat çevrelerindeki başarısı, özellikle Batı uygarlığına dâhil olma sürecinde Rusya açısından önemlidir.

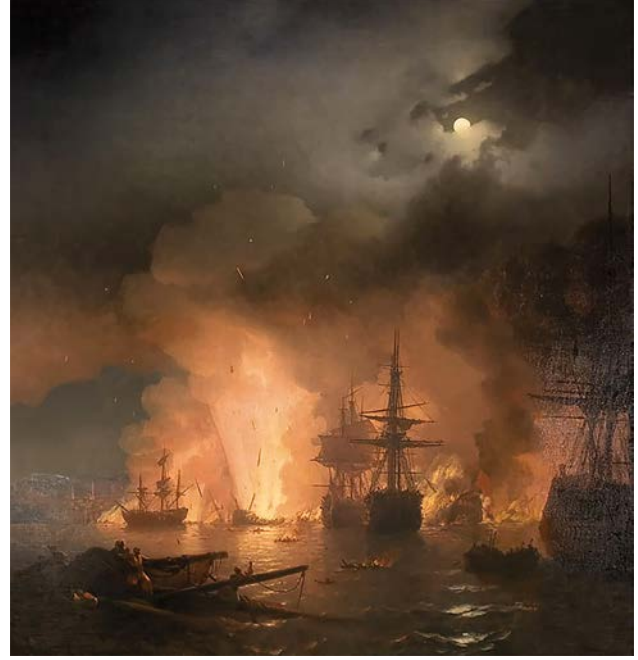
Ayvazovski'nin eserleri Paris'te, 1843 yılındaki sergisinde oldukça yankı uyandırmıştır.<sup>17</sup> Yine Amsterdam'da da bazı çalışmalarını sergilemiştir (1844). Genç yaşta Petersburg, Roma, Floransa, Stuttgart Güzel Sanatlar Akademileri ile Amsterdam Güzel Sanatlar Akademisi'ne üye olmuştur (1848).<sup>18</sup> Kendine has üslubuyla ve hızlı çalışma yöntemiyle Ayvazovski, zamanla dünyanın en büyük deniz ressamı olarak kabul edilmiştir. 1844'ten sonra Rus donanması ressamlığı görevi de ona yeni ufuklar açmıştır.

### Rus Donanması Ressamı Ayvazovski

Rus donanmasının resmî ressamlığı görevine getirilen Ayvazovski, bu yeni vazifesi dolayısıyla pek çok farklı bölgeyi ziyaret etmiştir. Yunanistan ve Mısır'a gitmiş, Doğu Akdeniz'de pek çok kıyıyı resmetme imkânını bulmuştur. Bu arada, Rusya denizcilik tarihi için kendisinden istenilen bir dizi deniz ve gemi resimleri başta olmak üzere önemli tabloları tamamlamıştır. 1845'te Rus bilim adamlarının

17 *Laannée artistique*, Anné 1878, Paris 1879, s. 209.

18 Gustave Vapereau, *Dictionnaire Universel des Contemporains*, Paris 1858, s. 24; *L'Orient Illustré*, 14 Novembre 1874, s. 290.



2 İ. K. Ayvazovski, *Çeşme Deniz Muharebesi*, 1848, 195 x 185 cm, tuval üzerine yağlıboya (Keefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

Tarihe "1770 Çeşme Faciası" olarak geçen 1768-1774 Osmanlı-Rus Savaşı'nda, Çeşme Körfezi açıklarında Osmanlı donanmasının yok edilmesini tasvir eden tablo

düzenledikleri Akdeniz coğrafya seyahatine katıldığı esnada Osmanlı memleketini de ziyaret etmiştir.

1868'de Kafkaslara yaptığı seyahatinde de resimler hazırlamış; bilhassa Tiflis'te kaldığı süre zarfında bölgenin doğasını tasvir eden on iki tablo yapmıştır. 1869'da ise Süveyş Kanalı'nın açılışına katılmak için Mısır'a gitmiştir.<sup>19</sup> Müteakiben, Fransa ve İtalya (1872), İstanbul (1874), Hollanda, İtalya ve Fransa'ya (1878) seyahatlerde bulunmuştur. Kısaca, doğuda ve batıda farklı bölgeleri gezen ve hatta Amerika'da (1892) bulunan ressam, hem tecrübesini hem de şöhretini arttırmıştır.

Ancak, Ayvazovski'yi en fazla cezbeden ve eserlerine ilham veren yerlerden birisinin İstanbul olduğu açıkça görülmektedir. Batı Anadolu ve Ege Adaları gezisiyle, Osmanlı başkentine ilk kez gelen Ayvazovski, İstanbul'un muhteşem bir şehir olduğunu ifade ederek hayranlığını dile getirmiştir.

19 Barsamov, a.g.e., s. 21.

### İstanbul'a İlk Gelişi ve Faaliyetleri: Sultan Abdülmecid Dönemi

Rus Coğrafya Cemiyeti'nin kurucusu Amiral F. Lütke kumandasındaki bir gemiyle Rusya Veliahdı Grandük Konstantin Nikolayeviçe eşlik eden Ayvazovski, Anadolu kıyıları, Ege adaları ve Doğu Akdeniz'i kapsayan bir seyahate çıktığında Truva, Bursa ve İstanbul'a uğramış; bu bölgelerin kroki ve çizimlerini de yapmıştır. Grandükle birlikte Bursa'da üç gün kalan ressam, Ermeni Marhasalığı'nda misafir edilmiştir.

İstanbul'a ilk defa 1845 Nisan'ında gelen ressam, Beylerbeyi Sarayı'nda Sultan Abdülmecid tarafından kabul edildiğinde, yaptığı eserler dolayısıyla ihsan ve iltifata mazhar olmuştur. İstanbul'da bulunduğu süre içinde Ermeni Marhasalığı'nda misafir edilen ressam, Patrik II. Mateos ile görüşmesini müteakiben Yedikule Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi ve Yetimhanesi'ni de ziyaret etmiştir.<sup>20</sup>



3 İ. K. Ayvazovski, *İstanbul Ortaköy'de Kahvehane*, 1846,  
45,5 x 37 cm, tuval üzerine yağlıboya  
(St. Petersburg Devlet Müzesi)

20 Pars Tuğlacı, *Ayvazovski Türkiye'de*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1983, s. 53.

İstanbul ziyareti sonrasında, 1846'da Karadeniz donanmasıyla bazı manevralara da katılmıştır. Bu arada Osmanlı padişahı tarafından verilen siparişleri de yapmıştır. Rus sarayı tarafından desteklenen ressam, bu dönemde doğduğu şehir olan Kefe'ye yerleşmiş (1846), sarayla olan bağlantılarını da kullanarak şehrin imarı, eğitim ve kültürel yönden geliştirilmesi yönünde faaliyetlerde bulunmuş; okul ve sanat galerisi açmıştır.



4 İ. K. Ayvazovski, *İstanbul Sahilinde Mehtaplı Bir Gece*, 1847,  
64 x 52 cm, tuval üzerine yağlıboya  
(Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

İstanbul'da özellikle gün batımı, gün doğumu ve yarı mehtaplı gece gibi mistik izlenimler, romantik eserlerine konu oluşturmuştur.<sup>21</sup> Karadeniz kıyı manzaralarını ve kentlerini resimlemek için bir süre Kırım'da kalan Ayvazovski'nin İstanbul ve Odesa manzaralarını yansıtan tabloları, bu dönemde en dikkat çeken eserleridir.

21 Tuğlacı, a.g.e., s. 53.

Kırım Savaşı döneminde (1853-56) bir süre denizden uzakta bulunarak Harkov'da yaşayan ressam, Kırım Savaşı'na dair resimler yapmış ve sergilere katılmıştır. Savaş sonrasında ise Paris'e giderek 1857'de eserlerini teşhir etmiştir.<sup>22</sup> Sergide, Rusya coğrafyasını yansıtan *Büyük Rusya'da Kış, Buğday Tarlaları, Bozkırlar, Günbatımı, Kırım Sahili Manzarası* (1857) adlı tabloları büyük ilgi görmüştür. Bu dönemde öne çıkan diğer eserleri, *Venedik Manzarası*, *Venedik'te Ermeni Rahipler* (1848), *Athos Dağı Eteklerinde Bir Fırtına*, *Rodos'ta Bir Türk Kahvesi* (1857) adlı tablolarıdır.



5 İ. K. Ayvazovski, *Rodos Adası*, 1861,  
91 x 127 cm, tuval üzerine yağlıboya  
(Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

Delacroix ve Turner gibi büyük ressamların Ayvazovski'nin sanatını takdir edenler arasında bulunması önemli bir husustur. Paris'te büyük entelektüel merkezlerde kabiliyetini ve başarısını gösteren ressam, bir altın madalya yanında "Légion d'Honneur" nişanıyla ödüllendirilmiştir (1857).<sup>23</sup> Sonraları Hollanda, Osmanlı Devleti ve birçok farklı ülkelerden kendisine kıymetli nişanlar verilmiştir. Bu arada Rusya'da devlet konseyine üye seçilmiştir.

22 *Le Monde Illustré*, nr. 15, 23. 7. 1857, s. 5.

23 Louis Auvray, *Exposition des Beaux-Arts*, Salon de 1857, s. 72; *L'Orient Illustré*, nr. 89, 14 Novembre 1874.

Kırım Savaşı sonrasında, 1857 ve 1858 tarihlerinde olmak üzere iki defa daha İstanbul'a gelen Ayvazovski, yaklaşık ikişer hafta süreyle kentte kalmıştır. İstanbul'da bulunduğu esnada, saray ve çevresinden samimi ilgi gören ressam, bazı devlet adamları, aydın ve sanatkarlar ile dostluklar kurmuştur. Bunlar arasında Tanzimat devrinin önemli şahsiyetlerinden ve bir zamanlar Hariciye Nazırlığı yapan Keçecizâde Fuad Paşa da bulunmaktadır. Ayvazovski, Kefe'ye döndükten sonra da Keçecizâde Fuad Paşa ile mektuplaşarak ilişkilerini sürdürmüştür. Kefe'den gönderdiği 24 Kasım 1857 tarihli Fransızca mektubu, ressamın İstanbul'dan güzel hatıralarla ayrıldığıнын ve kendisine gösterilen samimi ilgiden memnuniyetinin açık bir anlatımı olup şöyledir:

"Aziz Ekselans,

*Nazik mektubunuzu büyük bir memnuniyetle aldım. Beni son derece duygulandıran iyi hatıralar için samimi teşekkürlerimin kabulünü rica ederim. İlk fırsatta size bir tablomu küçük bir armağan olarak göndermekle mutlu olacağım. Yeğeniniz Sara Kâmil Hanımefendi'nin el işleminin güzel bir hatıra olarak hep gözümün önünde durduğunu lütfen kendilerine söyleyiniz. Bu kış Feodosiya'ya gidiyoruz. Fakat şubat ayında bir ay için Petersburg'da kalmamız mümkün olabilir. Eşim, edindiği güzel izlenimler ve hatıralar için size teşekkürlerini bildirmemi istedi. En derin saygı ve sevgilerimi lütfen kabul buyurunuz efendim.*"<sup>24</sup>

Ayvazovski, Avrupadan ülkesine dönüş yolculuğu sırasında, 1858'de tekrar İstanbul'a uğramıştır. Yaptığı tablolardan birini sefaret vasıtasıyla padişaha takdim ettiğinde, "Rusya devleti tebaası Ayvazovski'nin ashâb-ı hüner ve maarıftan bulunduğu, meşhûr ve mu'teber bir âdem olduğu cihetle iş bu eserinden dolayı mazhar-ı taltif olması şan-ı âliye muvafık olduğu" kanaatiyle, kendisine padişah tarafından dördüncü rütbeden Mecîdî Nişanı ihсан edilmiştir.<sup>25</sup> 16 Ocak 1858 tarihli Mecîdî Nişanı ih-sanı beratı şöyledir:

24 Tuğlacı, a.g.e., s. 58.

25 BOA, HR.MKT. nr. 224/6; BOA, İ.HR. nr. 151/7991; BOA, A.DVN.MHM. nr. 24/69; BOA, A.DVN. nr. 129/42.

“Nişân-ı Hümâyûn oldur ki

Rusya devlet-i fahîmesi tebaası mu'teberânından ve meşâhîr-i musavverinden işbu râfi'-i tevki-i refi'ü-şân-i hâkânî Ayvazovski'nin ashâb-ı hüner ve maârifden olmasıyla taltifen cânib-i celb-i mülûkânemden kendisine mecidî nişan-ı hümâyûnumun dördüncü rütbesinden bir kıtası inâyet ve ihsân kılınmış olmağla işbu berât-ı mekârim-simât-ı şehri-yârânem dahi tastîr ve îtâ' kılındı.”<sup>26</sup>



6 İ. K. Ayvazovski, Boğaziçi'nde Kuleler, 1859, 107 x 161 cm, tuval üzerine yağlıboya (Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

Bu dönemde Ayvazovski tarafından yapılan tabloların bir kısmı Yıldız Köşkü'ne asılmıştır.

Ayvazovski, Avrupa'dan ülkesine dönüş yolculuğu sırasında, 1858'de İstanbul'a olan seyahatini şöyle anlatmaktadır:

“1858 yılında, Fransa'dan Moskova'ya dönüş yolunda, İstanbul'da bulunduğum sırada, çok kibar ve eğitilmiş bir insan olan, İstanbul Baruthanesi'nde yönetici Sarkis Efendi'yi ziyaret etmişim. Onda misafir olduğum ilk akşam astarlanmış ince bir kâğıda büyük olmayan bir tablo çizdim ve kendisine hediye ettim. Sarkis Efendi bu tabloyu Sultan Abdülmecid'e takdim ettiğinde, padişah da bunu resim sanatına meraklı ve yetenekli olan kardeşi Abdülaziz'e hediye etmişti. Abdülaziz'in daha ziyade insan figürlü resimlere merakı vardı... Bundan beş yıl önce (1873)

Sarkis Efendi, Sultan Abdülaziz'in eşine hediye olarak İstanbul'da Güneşin Doğuşu adlı bir eserimi takdim ettiğinde, padişah daha ilk görüşte bu resmin bana ait olduğunu fark etmişti.

Bundan sonra, Sarkis Efendi örneğini saray mimarı Sarkis Bey takip etti. Hazırladığım bir tabloyu hediye olarak Sultan Abdülaziz'e sunduğunda, resmi çok beğenen padişahın birkaç tablomu daha almak istediği bana iletilmişti. Sarkis Bey'in Kırım'a telgraf çekerek bu hususu bana bildirmesi üzerine, padişah tarafından satın alınmış olan dört tabloyu da İstanbul'a gönderdim. Padişahın siparişi olan tabloların konuları da Sarkis Bey vasıtasıyla bana bildirilmişti. Sultanın yaptığı çizimlerin üzerine kırmızı mürekkeple 'Hios (Sakız) Adası Kayalığında Fırtına' ve 'Karlı Dağlar' yazdım. İfade etmem gerekir ki, padişahın hayal gücü ve resim yeteneği başlı başına şairanedir. Bu sıralarda Sultan Abdülaziz için yaklaşık 15 adet tablo yaptım.

Bir süre sonra İstanbul'dan Sultan'ın huzuruna çıkmak için resmî davetiye almışım. İstanbul'a gidişe hazırlanırken birkaç tablo daha hazırladım; bunlardan birisi Dalgalar Üzerinde Parlak Gökkuşağıyla Dinen Fırtına idi...”<sup>27</sup>

Davetli olarak İstanbul'a gelen Ayvazovski, Sultan Abdülaziz'in siparişiyle Dolmabahçe Sarayı için resimler yapmıştır. İstanbul'da Mimar Sarkis Bey'in evinde kalan ve bu süreç içinde Sultan Abdülaziz'in hazırladığı taslaklara göre altı resim üreten ressamın, geri kalan resimleri 1875'te Kefe'de tamamladığı anlaşılmaktadır.

Rusya elçisi N. P. İgnatief, Osmanlı Devleti üzerinde nüfuz kurmak için askerî ve ekonomik vasıtaları yeterli görmeyerek ilmî, dinî, sosyal ve kültürel vasıtaları da kullanmaktaydı. Sultan Abdülaziz'in meşhur ressam Ayvazovski'nin resimlerine ilgi gösterdiğini bilen İgnatief, padişah adına ressamın bazı tablolarını sipariş etmişti. Daha sonra ise İgnatief'in daveti üzerine Ayvazovski İstanbul'a gelmiştir.

27 Karatigin, “İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy i Yivo Hudojestvennaya XLII-x Letnaya Hudojestvennaya (1836-1878) Deyatelnost”, *Russkaya Starina*, c. 23, S. 9-12, Petersburg 1878, s. 295.

26 BOA, A.DVN.MHM. nr. 24/69.



7 İ. K. Ayvazovski, *Rus Donanmasının 1771'de Kefe Önlerine Gelişi*, 62 x 173 cm, 1871, tuval üzerine yağlıboya  
(Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

### Rus Çarı Aleksandr'ın Ressamı Ayvazovski İstanbul'da: Sultan Abdülaziz Dönemi

Kafkasya (1868), Mısır (1869), Fransa ve İtalya (1872) ziyaretlerinin<sup>28</sup> ardından Sultan Abdülaziz'in siparişlerini de yerine getiren ressam tekrar İstanbul'a seyahat etmiştir. Sultan Abdülaziz'e eserlerini takdim eden ve sipariş üzere tablolar yapan Ayvazovski, Ekim 1874'te bu defa Rus Büyükelçisi N. P. İgnatief'in davetlisi olarak İstanbul'a gelmiştir. Elçi İgnatief tarafından padişaha takdim edilen ressam, yeniden saray çevresinin ve İstanbul'un çeşitli tablolarını yapmıştır. Ayvazovski bu seferki gelişinde saray mimarı Sarkis Bey'in (Balyan) Kuruçeşme'deki konağında bir süre misafir edilmiştir.<sup>29</sup>

Ayvazovski üç haftalık İstanbul ziyaretini şöyle anlatmaktadır:

“...Benim İstanbul'a gidişimle ilgili yerel gazetelerde 'Rusya'dan gelen General Ayvazovski, yakında başkentimizde olacak' başlığı altında haberler yapılmıştı. İstanbul gazetelerinin redaktörleri benim sivil rütbemi, nereden alındığı belli olmayan bir makeden yanlış aktararak yukarıdaki askerî rütbeye uyarlama yaparken 'ressam' ibaresini eklemeyi unuttular. Bu haber ise diplomatik bir anlaşmazlığa sebep

vermişti. İstanbul'daki İngiliz elçisi, Rusya Elçisi N. P. İgnatief'e müracaat ederek, 'General Ayvazovski kimdir ve hangi amaçla İstanbul'a geldi?' şeklinde sorular yöneltmişti. Vapurumuz Büyük Dere'ye vardığı zaman, N. P. İgnatief tarafından gönderilen bir haberci, elinde benim kendisine davet edildiğime dair bir yazı ile bana yaklaştı. İgnatief'in bu davetini kabul ettiğim esnada kendileri bana büyük bir nezaketle, gümrük muamelelerinden kurtulmak için İstanbul'a kadar kendi vapurunda gitmemizi teklif etti. Elbette ki bu teklifi memnuniyetle kabul ettim. İstanbul'a birlikte hareket ettikten sonra da İgnatief sarayda Sultan'ın huzuruna çıkmak için ayrıldı, ben ise Pera'ya gittim.

Benim padişaha takdimim ertesi gün saat on iki olarak tayin edildi. Tayin edilen saati beklerken bana eşlik eden konsolosluk birinci tercümanı Onou<sup>30</sup> Bey ve Sarkis Bey'le sarayın salonuna alındık ve kısa süre sonra Sultan Abdülaziz geldi. Düzenli kısa sakalı, müşfik bakışı, okşayıcı gülüşü ve iyi kalpli yüz hatları

28 1862 ve 1872'de Avrupa'da eserleri sergilenmiştir. (*Le Monde Illustré*, nr. 276, 26. 7. 1862, s. 55; *Le Monde Illustré*, nr. 1128, 9. 11. 1878, s. 295).

29 Tuğlacı, a.g.e., s. 53.

30 Moskova Lazarev Şark Dilleri Enstitüsü mezunu olan Mihail Konstantinoviç Onou (1835-1901), 1870-1880 döneminde İstanbul Rus Sefareti'nde birinci tercüman olarak görev yapmıştır. 1889'da ise Atina elçisi olmuştur. Şark meselesine dair bilgisi ile öne çıkan, oldukça tecrübeli bir diplomattır. Yine Balkan bunalımı ve Bulgar isyanı zamanında oldukça kritik roller de üstlenmiştir. (N. P. İgnatiev, *San-Stefano: Zapis-ki grafa N.P. Ignateva*; s. primeçaniyami A.A. Bashmakova i K.A. Gubastova -Petrograd, 1916 /<https://archive.org/details/san-stefanozapisk01ignauoft7page/98>)

daha ilk görüşte hoşuma gitmişti.<sup>31</sup> Abdülaziz benimle Türkçe konuştuğunda, ben bu dili bilsem de, kendisi Türkçe cümlelerinde birçok Arapça kelime kullanınca Tercüman Onou Bey'in çevirisi gerekli oldu. Tablolardan sitayişle bahseden padişah, Avrupa seyahatleri esnasında bazı tablolarını aldığını, hatta gençliğinde ağabeyi Abdülmecid tarafından kendisine hediye edilen tablolarını da kopya etmeye çalıştığını ifade etti. Akabinde padişah, benimle kibar ve nazikçe vedalaşıp salondan ayrıldı.

Müteakiben salona bir kısım saray çalışanı girdi, benimle Tercüman Onou Bey'e kahve ikram edildi. Yaklaşık beş dakika sonra bu görevliler padişah tarafından çağrıldıktan sonra içlerinden birisi, kırmızı kadifeli küçük bir kutu getirdi. 'Sultan hazretleri bizzat size verilmesini emretti' diyerek bana takdim etti. Bana takdim edilen bu küçük sandığın içinde ikinci dereceden elmaslı Osmanlı Nişanı vardı.

Saraydan ayrıldıktan sonra doğruca N. P. İgnatief'e gittim ve huzura kabulümün detaylarını kendisine aktarıırken tarafıma verilen nişanı kendisine gösterdiğimde İgnatief, bunun haşmetli bir Osmanlı Nişanı<sup>32</sup> olduğunu belirtti. Ayrıca, yabancılara nadiren verilen nişanlardan biri olan bu nişanın bana verilmesinin de Osmanlı sultanının yüce iyi niyetinin bir işareti olduğunu ifade etti.



8 İ. K. Ayvazovski, *Limanda Yelkenliler*, 1873, 30 x 40 cm, tuval üzerine yağlıboya (Deniz Müzesi Tablo Koleksiyonu, Env. No. 2783)

Üç haftalık bu İstanbul ziyaretim esnasında, altı adet tablo hazırladım. Bunlardan ikisi, *Dalgalarda Giden Vapur* ve *Pazar Kayığı* adlı tasvirlerdir. Bu çizimleri Sultan Abdülaziz'in motiflerine göre yapmıştım. Kırım'a dönmemle birlikte sultana 15 adet tablo daha hazırlamıştım. Bunların yanında Petersburg Manzarası ve Moskova Kış Manzarası konulu iki tabloyu da hediye olarak takdim ettim. Hediye ettiğim bu iki tablo için padişah bana elmaslarla süslü kıymetli bir tütün kutusu hediye etmişti. Böylece, Sultan Abdülaziz'in sarayındaki tablolarımın sayısı 40'ı bulmuştu.<sup>33</sup>

17 Ekim 1874'te İstanbul'a gelerek yaklaşık bir ay kalan ressama, önceden olduğu gibi bir hayli itibar edilmiş, basında kendisinden söz edilmiştir. *Şark* gazetesinin 18 Ekim 1874 tarihli nüshasının ilk sayfasındaki haberde; "Rusya İmparatoru Aleksandr'ın ressamı Ayvazovski" olarak ifade edilen ressamın İstanbul'a gelişinden şöyle bahsedilmektedir:

"Rusya imparatoru haşmetlü Aleksandr hazretlerinin ressamlarından Ayvazovski namında meşhûr bir ressam, bu kere berâ-yı seyr ü seyâhat Dersaadet'e vürûd etmiştir. Ressâm-ı mûmâ-ileyhin resimcilikte mahâretine mebnî imparator-ı müşârun-ileyh hazretleri tarafından kendisine general rütbesi verilmiştir. *Levant Herald* gazetesinin rivâyetine nazaran ressam-ı mûmâ-ileyh Rusya Sefiri General İgnatief cenabları mârifetiyle huzûr-ı şâhâneye takdîm olunacaktır."<sup>34</sup>

Yalnız Ayvazovski bu haberde yer alan, kendisine "General" rütbesinin verildiği bilgisinin doğru olmadığını bizzat ifade etmiştir. Bununla birlikte, ressamın İstanbul'a gelişinin ertesi günü padişahın huzuruna çıktığını belirtmişse de aslında bu görüşmenin ancak birkaç gün sonra gerçekleşebildiği anlaşılmaktadır. Önce Rusya Sefiri İgnatief 20 Ekim 1874'te saraya kabul edilerek padişah ile hususi bir görüşme yapmıştır. Şüphesiz ki bu görüşme esnasında İgnatief, Ayvazovski'nin çalışmaları, hüneri ve mahareti konusunda bir hayli malumat da vermiştir.<sup>35</sup> Ertesi gün ise Hariciye Nazırı Arifi Paşa,

31 Karatigin, "İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy", s. 296.

32 Osmâni Nişanı, Sultan Abdülaziz zamanında, 1861'de ihdas edilmiştir.

33 Karatigin, "İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy", s. 297.

34 *Şark*, nr. 262, 7 Ramazan 1291-5 Teşrin-i evvel 1290, s. 1.

35 *Şark*, nr. 264, 10 Ramazan 1291-8 Teşrin-i evvel 1290, s. 1.

Büyükdere'deki Rus Sefareti binasına giderek Sefir İgnatief ile bir araya gelmiştir.<sup>36</sup> Bu görüşmeden bir iki gün sonra Ressam Ayvazovski, Sultan Abdülaziz'in huzuruna kabul edilmiştir (22 Ekim 1874). Bu kabul esnasında, Rusya Elçiliği baştercümanı ile o zamanlar Ebniye-i Seniyye Kalfası olan Sarkis Bey de hazır bulunmuştur. Padişah, Sarkis Bey ile Ressam Ayvazovski'ye ikinci rütbeden birer Nişan-ı Âli-i Osmânî ihsan ederek iltifatlarda bulunmuştur.<sup>37</sup> Kafkas Türkçesi ile konuşabilen ressam, bu özelliği ile saray çevresinde sempatiyle karşılanmış ve kendisine yakın ilgi gösterilmiştir.



9 İ. K. Ayvazovski, *Karadeniz'de Tahliyeciler*, 1874, 115 x 140 cm, tuval üzerine yağlıboya (Deniz Müzesi Tablo Koleksiyonu, Env. No. 2464)

Sultan Abdülaziz ressamdan, Dolmabahçe Sarayı için genellikle İstanbul manzaralarından oluşan tabloları hazırlamasını istemişti. Padişahın bu siparişini yerine getirmek üzere kasım ayının ilk günlerinde ressamın emrine bir vapur tahsis edilerek Boğaziçi'ni gezmesi sağlanmıştır.<sup>38</sup> Gazetelerde ressamın, Abdülaziz'in yağlıboya bir portresini de yaptığı haberi

yayınlanmıştı. Yine Ayvazovski tarafından yapılan Sultan V. Murad'a ait bir portre (1874 tarihli) ise günümüzde Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır.<sup>39</sup>



10 İ. K. Ayvazovski, *Denizde Fırtına*, 1874, 36 x 65 cm, tuval üzerine yağlıboya (Deniz Müzesi Tablo Koleksiyonu, Env. No. 1907)

Bu seyahati esnasında Ayvazovski, Ermeni Patrikhanesi'ne de giderek patriği ziyaret etmiştir. İstanbul'da bulunduğu bu dönemde bazı genç ressamlar, Sarkis Bey'in konağında Ayvazovski'yi ziyaret ederek onun sanat alanındaki fikirlerinden istifade etmişlerdir. Ziyaret edenler arasında M. Civanyan, Kevork ve Viçen Abdullah Biraderler, Melkon Télémaque, Hovsep Samancıyan, Hovsep Çıracıyan, Mıgırdıç Melki-setekyan da bulunuyordu. Ayvazovski, kendisini ziyarete gelen genç sanatçılara çok çalışmalarını ve ancak bu suretle yeteneklerini ilerletebileceklerini nasihat ederek çalışma felsefesini şu şekilde dile getirmiştir:

“...Bilesiniz ki, sahip olduğum avantajları sürekli çalışma sayesinde elde edebildim. Benim için yaşamın anlamı çalışmaktır (...). Bununla beraber ben halâ doğanın öğrencisiyim ve içimde daima öğrenme eğilimi vardır. Doğanın görünümleri o kadar çok ve çeşitlidir ki 300 yıl daha yaşayacak olsam daima resimleyecek yeni bir şey bulurum. Cesaretim hiçbir zaman kırılmış değildir. Tek tesellim tuval ve fırçam olmuştur. Orada her şeyi unuturum... Kırk yıldan beri çalışıp üç binden fazla resim yapmışım, ama bunlar arasında sipariş üzerine yaptıklarımın sayısı 200'ü geçmez...”<sup>40</sup>

36 *Şark*, nr. 267, 13 Ramazan 1291-11 Teşrin-i evvel 1290, s. 1.

37 BOA, İ.DH. nr. 691/48320; *Şark*, nr. 268, 14 Ramazan 1291-12 Teşrin-i evvel 1290, s.1; *Şark*, nr. 270, 16 Ramazan 1291-15 Teşrin-i evvel 1290, s. 1.

38 *Şark*, nr. 275, 23 Ramazan 1291-22 Teşrin-i evvel 1290, s. 1.

39 Tuğlacı, a.g.e., s. 54.

40 *Mamul*, 15 Ekim 1874 (İstanbul), s. 49-50 ve *Surhantag*, 26 Nisan 1900 (İstanbul) tarihli Ermenice gazetelerden naklen Tuğlacı, a.g.e., s. 54.

Bu ziyarette bulunan Ressam Civanyan'ın deniz manzarası resimlerinde Ayvazovski'nin etkisi dikkati çekmektedir. Tasvir ettiği *Ayıışığında Eyüp* (1874) isimli tuval üzerine yağlıboya tablosu buna misal gösterilebilir.

18 Kasım 1874 Çarşamba günü Hariciye Nazırı Ahmed Arifi Paşa, Rus Sefareti'ne giderek Sefir İgnatiev ile tekrar bir görüşme yapmıştır. Ertesi günü de (19 Kasım Perşembe) Ressam Ayvazovski Rusya'ya gitmek üzere İstanbul'dan ayrılmıştır. Ayrılmadan birkaç gün önce Sermimar Sarkis Bey ile birlikte padişahın huzuruna kabul edildiklerinde yine padişahın fevkalade iltifatına mazhar olmuştur. Bu sırada Ayvazovski'nin, ilkbaharda ailesiyle birlikte tekrar İstanbul'a gelerek yaklaşık bir iki ay süre ile kalmak istediği basında haber olarak verilmiştir.<sup>41</sup>

Ayvazovski, İstanbul'dan ayrılışını müteakiben, Hollanda, İtalya ve Fransa'ya seyahat etmiştir. Daha önce 1863'te Londra'da bir sergiye katılmış olan ressam, 1879'da Münih ve Petersburg, 1881'de Londra'da düzenlenen sergilerde eserlerini teşhir etmiş, Kefe'de bir sanat galerisi de açmıştır (1880). Avrupa'da ünü gittikçe yayılan ve basında kendisinden sıkça söz edilen Ayvazovski,<sup>42</sup> Sultan II. Abdülhamid döneminde de İstanbul'a dört defa seyahat etmiş ve resimlerini sergileme imkânı da bulmuştur.

### Meşhur Ressam Ayvazovski'nin İstanbul Sergileri: Sultan II. Abdülhamid Dönemi

Sultan II. Abdülhamid zamanında 1880, 1886, 1888 ve 1890 senelerinde olmak üzere dört defa İstanbul'a gelen Ayvazovski, eserlerini teşhir etme fırsatı da bulmuştur. 1880 yılında Beyoğlu'ndaki Rus Sefareti'nde sergilediği ve 26 parçadan oluşan koleksiyonu büyük ilgi görmüştür. Bu seferki gelişinde eşi ile birlikte Sultan Abdülhamid tarafından huzura kabulünde, eserleri ve yeteneği takdir edilen ressama, elmaslarla tezyin edilen bir nişan verilmiştir.<sup>43</sup>

41 Şark, nr. 286, 10 Şevval 1291 - 7 Teşrin-i sani 1290, s. 1.

42 R. Jacques - Dr. İssaverdens, *Histoire de l'Arménie*, Venise, 1888, s. 252.

43 Tuğlacı, a.g.e., s. 55.

Ayvazovski, 1886 ve 1888 senelerinde iki defa olmak üzere İstanbul'a geldiğinde yine eserlerini sergilemiştir. Ressam, bu son sergisi dolayısıyla Osmanlı Devleti Hariciye Müsteşarı Artin Paşa (Dadyan)'ya yazdığı 29 Eylül 1888 tarihli Ermenice bir mektubunda, paşanın himayesini rica etmektedir. Sergiden elde edilen hasılatın yarısını hayır işlerine bıraktığını belirterek aynı serginin Paris'e de nakledeceğini bildirmektedir.



11 İ. K. Ayvazovski, *İstanbul'da Günbatımı*, 1899, 205 x 335 cm, tuval üzerine yağlıboya (Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)  
Ayvazovski bu resmi, vefatından bir yıl önce hafızasından yararlanarak çizmiştir.

Ressamın, yeğeni Levon Mazirov vasıtasıyla düzenlenen bu sergisi çok rağbet görmüştür. Sultan II. Abdülhamid'in de ihsan ve iltifatına mazhar olan ressama birinci dereceden Mecidi Nişanı verilmiştir.<sup>44</sup> Sergide, Ayvazovski'nin 24 eseri teşhir edilmiş olup, *Boğaziçi'nde Mehtabın Doğuşu*, *Boğaziçi'nde Osmanlı Zırhlı Gemisi*, *Gün Batımında İstanbul Görünümü* adlı üç tablosu İstanbul manzaralarını yansıtmaktadır. Ayvazovski, sergide yer alan eserleri arasında *Dinyeper'de Kasırgadan Sürüklenen Bir Koyun Sürüsü* (1884) adlı tablosunu (99,5 x 58,3) İstanbul'daki Ermeni Patrikhanesi'ne hediye etmiştir.<sup>45</sup>

44 BOA, İ.DAH. nr. 1110/86891.

45 Tuğlacı, a.g.e., s. 55.

Ayvazovski daha sonra da eşi ile birlikte 1890 Mayıs ortalarında tekrar İstanbul'a gelmiş ve iki hafta kalmışlardır. İstanbul'a gelişinin ilk günlerinde bir pazar günü eşiyle birlikte Kumkapı Ermeni Patrikhanesi'ni ziyaret ederek âyinde hazır bulunan Ayvazovski, Başpiskopos Horen Efendi ile bir görüşme yapmıştır. Ayrıca iki tablosu, bir köy okulunun açılışı yararına, İstanbul'da faaliyette bulunan Ermeni Birleşik Dernekleri tarafından piyangoya konulmuştur.

Daha sonra Cuma selamlığında da hazır bulunan ressama, Mâbeynci Emin Bey vasıtasıyla Sultan Abdülhamid'in selamı iletilmiştir. Müteakiben salı günü, eşiyle birlikte Yıldız Sarayı'nda padişahın huzuruna kabul edilmişlerdir.<sup>46</sup>

Bu esnada padişaha iki tablosunu takdim eden ressam, birinci rütbeden Mecidî Nişanı ile taltif edilmiştir. Ayrıca kendisine murassa bir çekmece, eşine de mücevherler armağan edilmiştir. Şüphesiz ki bu hediyeler bir yabancı için manevi değerinin yanında maddi değeri yüksek hediyelerdir. Arından akşam yemeği için sarayda misafir edilen ressam, Başkâtip Süreyya Paşa ve Mâbeynci Emin Bey'le birlikte yemeklerini yemişlerdir.<sup>47</sup>

### Ayvazovski'nin Hazine-i Hümayûn (Enderun Hazinesi) Ziyareti

Ayvazovski, İstanbul'a bu son gelişinde, yabancıların yoğun ilgisini çeken hazine eşyasını da görmek istemiştir. Bilindiği üzere tarihî, manevi ve maddi değerlerinin yanı sıra her biri sanat eseri niteliğinde olan hazine eşyası, çok çeşitli türde eserlerden oluşmaktadır. Osmanlı padişahları, ecdad yadigârı olan bu hazineyi törenlerle seyrederek ve kendi saltanatları döneminde daha da zenginleştirmeye özen gösterirlerdi. Osmanlı padişahlarına ait değerli eşya ve paraların saklandığı Hazine-i Hümayûn binası günümüzde, hazine eşyasının sergilendiği yerdir. Topkapı Sarayı müze olduktan sonra, hazine eşyası (Topkapı Sarayı Hazinesi) sınıflandırılmış ve müze birimlerinin ana malzemelerini oluşturmuştur.

46 Tuğlacı, a.g.e., s. 55-56.

47 R. Ekrem Koçu, "Aivazovsky", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul 1958, s. 494.

Ayvazovski'nin eşi ve bazı arkadaşları ile birlikte 28 Mayıs Çarşamba günü Hazine-i Hümayûn'u ziyaretlerine müsaade edilmesi talebi Rusya Elçiliği vasıtasıyla iletilindiğinde müspet bulunmuş ve bu husus Hazine-i Hümayûn Kethüdâlığı'na bildirilmiştir.<sup>48</sup>



12 İ. K. Ayvazovski, *İki Türk Gemisinin Brig Mercury'e Saldırısı*, 1892, 216 x 344 cm, tuval üzerine yağlıboya (Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

Ayvazovski bu ziyaretten iki gün sonra, 30 Mayıs'ta Rus bandıralı Lazarev Vapuru ile Kırım'a gitmek üzere İstanbul'dan ayrılmıştır. 1892 senesinde bu defa Kuzey Amerika'ya seyahat eden ressamı burada etkileyen unsurların başında Niagara şelaleleri gelmektedir.<sup>49</sup>

### Evliliği ve Ailesi

1848'de Julia Graves adlı İngiliz bir kızla evlenen Ayvazovski'nin, bu evlilikten Elena, Maria, Alexandra ve Joanne adlarında dört kızı dünyaya gelmiştir.<sup>50</sup> Julia Graves ile Ayvazovski 1860 senesinden itibaren ayrı yaşamışlardır, ancak resmen boşanmaları 1877'de gerçekleşmiştir. Zira Aziz Eçmiadzin Kilisesi, Ayvazovski'nin birinci eşi İngiliz Julia Graves ile boşanmasına ancak 1877'de izin vermiştir. Ayvazovski'nin boşanma davasına dair dilekçesinden anlaşıldığına göre çiftin geçimsizliği,

48 BOA, TS-MA-E. nr. 241/52.

49 Barsamov, a.g.e., s. 19.

50 Mikayelyan, a.g.m., s. 63.

aralarındaki millet ve din farkından kaynaklanmaktadır. Ermeni Gregoryen Kilisesi'nde evlendiklerinden dolayı Eçmiyazın Kilise Meclisi'nin şartına uygun olarak, çocukları Ermeni kanununa göre vaftiz edilecektir. Lutheran olan hanımı Julia'nın ise çocuklarının Ermeni topluluğunda olmasını istememesi boşanmalarının sebebi olmuştur.<sup>51</sup>



13 Ressam Ayvazovski, eşi Julia Graves ve kızlarıyla (soldan sağa Alexandra, Maria, Elena, Joanne)

Daha sonra 1882'de Anna Nikitiçna Burnazyan (Sarkisyan) adlı Ermeni genç dul bir hanımla ikinci evliliğini yapan ressam, bu evliliğinde daha mutlu olduğunu yakın çevresine ifade etmiştir. Bu evlilik sonrası hayatında Ermeni milletinin meselelerine yakın ilgi gösteren ressamın, Ermeni toplumunun gündelik hayatının farklı yönlerini yansıtan pek çok tabloları da dikkati çekmektedir.

51 Mikayelyan, a.g.m., s. 63.

Öte yandan, Osmanlı topraklarında Ermenilere katliam yapıldığına inanarak Osmanlı aleyhinde propagandalar yapan ressam Ayvazovski, tablolarında bu tür konuları yansıtmaya gayret etmiştir. *Trabzon'da Ermenilerin Katliamı* (1895), *Marmara Denizi'nde Trajedi* (1897)<sup>52</sup> ve benzer konulu daha birçok tablolar yapan ressam, propaganda faaliyetiyle de Bâbîâlî gündeminde yer etmişti. Dolayısıyla Rus donanması ressamı Ermeni asıllı Ayvazovski'nin, İstanbul'a yaptığı sıkça ziyaretleri ve faaliyetleri, bunların Rusya'nın Osmanlı Ermenilerine yönelik siyasetiyle de irtibatlı olabileceğini düşündürmektedir.



14 İ. K. Ayvazovski, *Portre/Karısı Anna Nikitiçna Ayvazovskaya* (1858-1944), 1882, 73 x 62 cm, tuval üzerine yağlıboya (Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

Rusya'nın Eçmiyazın Katogikosluğu üzerinde 19. yüzyılın ortalarından itibaren nüfuzunu artırdığını belirtmek gerekir.<sup>53</sup> Rus Çarlığı, özellikle

52 Sarkisyan, a.g.m., s. 30-31.

53 Eçmiyazın Kilisesi ile Rus Çarlığı arasındaki resmi ilişkilerin başlangıcı 18. yüzyılın ikinci yarısındadır. Bu konuda bkz. Ayna Askeroğlu Arslan, "Eçmiyazın Katogikosluğu ve Rusya Devleti Arasındaki İlişkilerin Başlangıcı", *Türkiyat Mecmuası*, c. 26/1, İstanbul 2016, s. 15-30.

Güney Kafkasya bölgesini ele geçirme ve yayılma siyasetinde Ermenileri araç olarak kullanmıştır. Rusya bütün Ermenileri, Eçmiyazın vasıtasıyla yönlendirmekten geri durmuyordu.<sup>54</sup> Rusya, Ermeni halkının Eçmiyazın Gregoryan Kilisesi ile aralarındaki güçlü bağı göz önünde bulundurarak Eçmiyazın Katogikosluğu<sup>55</sup> ile doğrudan münasebetlerin gelişmesine büyük önem vermiştir. Katogikoslara birtakım ayrıcalıklar tanıyarak Ermeni halkı üzerinde kontrolünü arttırmayı hedeflemiştir.

Ressamın ağabeyi Gabriel Ayvazovski'nin de bir dönem Eçmiyazın üzerinde etkisinin olduğu bilinmektedir. 22 Mayıs 1812'de Kefe'de doğan Gabriel, Avrupa ve Doğu Dilleri Profesörü, felsefe ve teoloji uzmanıdır. 1826'da, Venedik yakınlarında bulunan Mekhitaristlerin dünyaca meşhur San Lazzaro Manastırı'na (St. Lazer Manastırı) dinî eğitim için gönderilen Gabriel, başarılı bir eğitim süreci geçirerek mezun olmuştur (1854).

1857'de Paris'e gitmiş ve burada Grenelle Ermeni Koleji'ni kurmuş, Ermeni tarihi ve lisanı hakkında dersler de vermiştir. Gabriel Ayvazovski, *Kısa Rusya Tarihi* ve *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi* (Ermenice 2 cilt) kitaplarını yazmıştır. Venedik'teki Ermeni Manastırı'nda *Pazmaveb* adında edebî ve bilimsel bir dergi çıkartıp altı yıl boyunca bu derginin yöneticiliğini yapmıştır. Yine, Venedik'te Ermeni Manastırı'nın altı yıl boyunca başkanlığını yapmış, Ermeni edebiyatı ve dili üzerine bilimsel incelemeler ve yayınlarda bulunmuştur.<sup>56</sup> Moskova

Şark Dilleri Enstitüsü'nün Asya Topluluğu üyesi seçilen Gabriel, öğrencisi olduğu meşhur tarihçi ve teolog P. Jean-Baptiste Aucher'in yazmış olduğu *Ermeni Dili Sözlüğü*'nün başyardımcılarından biri olmuştur. Öte yandan on levhadan oluşan deri üzerine çizilmiş bir *Ermeni Atlası* ile 1855'te Paris'te yayınlanan bir Fransız Ermeni dergisi olan *Massis'in Güvercini* de Gabriel Ayvazovski tarafından ortaya konmuştur.<sup>57</sup>

1867'de Eçmiyazın Kilisesi tarafından "Yebisgobos", 1871'de ise "Baş Yebisgobos" ilan ve tasdik edilerek Katogikosluk Sinodu'na üye tayin edilen<sup>58</sup> Gabriel, 8 Nisan 1880'de Tiflis'te ölmüştür.<sup>59</sup>

### Ayvazovski'nin Değişen Manzarası: Ermeni Propagandası

Ressam Ayvazovski'nin Osmanlı sarayı ile ilişkileri, 1890'daki son İstanbul ziyareti sonrasında farklı bir mahiyet almıştır. 1890'daki son İstanbul ziyaretinin ardından Kefe'ye dönerek orada yaşayan Ayvazovski, Ermeniler lehinde ve Osmanlı Devleti aleyhinde propaganda faaliyetlerine girişmiş; birçok kez tahrik edici konuşmalar yapmıştır. Bir Ermeni Beyliği oluşturulması için Osmanlı memleketinde yaşayan Ermenileri ayaklanmaya teşvik maksadıyla Aralık 1895'te düzenlediği hususi bir ziyafette, Osmanlı padişahı ve hükümeti aleyhinde tahrik edici ve hakaret dolu ifadelerde bulunmuştur.<sup>60</sup>

1858, s. 23; *L'Orient Illustré*, nr. 89, 14 Novembre 1874.

57 *L'Orient Illustré*, nr. 89, 14 Novembre 1874, s. 290.

58 Maria-Nicolas Bouillet, "Gabriel Aivazovski", *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, Paris 1900, s. 1234.

59 *Bulletins de la Société d'anthropologie et de biologie de Lyon, Fondée le 10 Février 1881*, 1896, s. 71'de G. Ayvazovski'nin portresi yer almaktadır.

60 BOA, HR.SYS. 2771/84; HR.SYS. 2858/74; Osmanlı padişahı tarafından kendisine verilen madalyalar için hakaret dolu ifadelerde bulunduğu dair bilgiler için ayrıca bkz. Sarkisyan, a.g.m., s. 30-31; Arutyunyan, a.g.m., s. 90-91; K. O. Kurginyan, "Ovanes Ayvazovskiy (K. 150. Letiyu So Dnya Rojdeniye)", *Patma-Banasirakan Handes, (İstoriko-Filologičeskoj Jurnal)*, Nr. 2-3, Erivan 1967, Akademiya Nauk Armiyanskoj, s. 187-194; 8 Eylül 1896'da Ermeniler lehinde, Türkler aleyhinde propaganda faaliyetlerinde bulunduğu ve Osmanlı padişahının verdiği nişanları istemediğine dair bilgiler için bkz. Mikayelyan, a.g.m., s. 62.

54 Rusya, uygulamaya koyduğu yeni düzenlemelerle aynı kilisenin bütün dünya Ermenilerinin ruhani merkezi olduğunu kabul ettirmeye çalışıyordu. Osmanlı Ermenileri üzerindeki şuurlandırma faaliyetlerinde Eçmiyazın'ın faaliyetlerini sıkı kontrol altında tutuyordu. Diğerlerine göre eskiliği, katogikoslara genel seçim yoluyla atanması ve Ermenilerin Sis ve Akdamar katogikosluklarından daha fazla isim yapmasına yol açmış; İstanbul'daki Ermenilerin de başvuru merkezi olmuştur. Yusuf Sarınoy, "Rusya'nın Türkiye Siyasetinde Ermeni Kartı (1878-1918)", *Akademik Bakış*, c. I, S. 2, Yaz 2008, s. 81.

55 Eçmiyazın Katogikosluğu, Ermenilerin en üst dinî makamı, bir nevi "Ermeni Papalığı" olarak faaliyette bulunmuştur. Katogikosluk, Revan, Kars, Beyazid, Erzurum ve havalisi ile 17. yüzyıl sonlarından itibaren İstanbul Ermenilerinin de ruhanî mercii olmuştur. Bu makamda bulunan en yüksek ruhanî lidere "katogikos" denilmektedir.

56 Vapereau, *Dictionnaire Universel des Contemporains*, Paris

Hatta daha da ileri giderek, gerek kendisine ve gerekse hanımına verilmiş olan nişanları davetliler önünde yere atması gibi, bölgedeki Osmanlı şehbenderinin ifadesiyle “küstahça muameleye” bile cüret etmiştir. O zamanlar bunu tespit eden ve hazmedemeyen Kefe şehbenderi, Rusya Hariciye Nazırı Prens Lobanov nezdinde teşebbüse geçerek bu konuda uyarıda bulunmuştur. Prens Lobanov, ressamın bu tavrından çok müteessir olduğunu ve durumu Dâhiliye Nezareti'ne kesinlikle bildireceğini beyan etmiştir.

Bu hususta Kefe Şehbenderliği'nden Petersburg Sefareti'ne gelen 28 Aralık 1895 tarihli raporun muhtevası şöyledir:<sup>61</sup>

*“Kefe sakinlerinden ve Ermeni milletinden olup birkaç gün önce Petersburg'a hareket etmiş olan Ressam Ayvazovski, geçenlerde konutunda birkaç aileye vermiş olduğu ziyafette, Osmanlı hükümetinin idaresizliğinden dolayı Osmanlı askerleri ile Kürtlerin ve diğer İslâm ahalinin Ermenilere zulmettikleri ve onları katlettikleri, bu durumdan da bütün Avrupa devletlerinin müteessir olduklarını, dolayısıyla Osmanlı hükümeti nezdinde ciddi ve şiddetli girişimlerde bulunmayı bir vazife addettiklerini belirtmiştir.*

*Yakın zamanda Ermenistan'da bir prenslik teşkili hususu kesin olarak düşünüüyorsa da, şayet bu teşebbüs semeresiz kalırsa, İstanbul'da meskûn seksen bini aşkın Ermeniler ve Anadolu ile yabancı memleketlerinde yerleşmiş bulunan birkaç milyon Ermeniler bizzat silahlanarak vatanlarını kurtarmak uğrunda can ve mallarını feda etmeye ittifak ettiklerini de sözlerine eklemiştir.*

*Daha da ileri giderek, Osmanlı Devleti ve İslâmiyet aleyhine birtakım hezeyanlarda bulunmuş; düşmanca sözler sarf ettikten sonra, daha önceleri padişah tarafından uhdesine ihsan buyurulan birinci ve ikinci rütbelerden nişanları bundan böyle taşıma tenezzülünde bulunmayacağını, hatta eşine ihsan buyurulan ikinci rütbeden şevkat nişanını dahi taşımasına müsaade etmeyeceğini mecnun ve rezil bir tavırla söyleyerek konuşmasını sonlandırmıştır. Müteakiben, nişanları tahkirâne bir şekilde*

*yerlere attığında, davetlilerin hepsi onun bu melun muamelesini nefretle izlemişlerdir.*

*Nişanlardan birini kızına broş yaptırmak üzere Madam Bertina adında bir kadın evine götürmüş, diğer nişanları da Ayvazovski'nin yeğeni Mazirov'un ortaokul talebesi olan oğlu oynamak için göğsüne takarak okula alıp götürmüştür. Bu olaylara tiksinti ve hayretler içinde şahit olan Kefe Gümrük Nazırı, Şehbenderhaneye acele bir şekilde gelip müteessiren ve müteessifen arz etmiştir.*

*Devlet ve millet-i necîbe-i İslâmîyye aleyhine dil uzatarak bu nişanları nefretle yerlere atması, Osmanlı milletine muhabbeti bulunanlar arasında olağanüstü bir tesir yaptığı gibi birçok yabancılara da son derece çirkin görünmüştür.”*

Kefe şehbenderi ayrıca, ressamın bu şekilde hakaret dolu harekete cüret etmesinden dolayı Rus hükümeti nezdinde haddinin bildirilmesi ve cezalandırılması dışında, Osmanlı Devleti'nin şanına layık bir şekilde, nişanların geri alınması hususunda gerekli teşebbüslerde bulunulması için müsaade istemiştir.

Bunun üzerine Petersburg Sefiri, ressama verilen Osmanlı nişanları ile hanımına verilen ikinci rütbeden Şefkat nişanının geri alınmasını Osmanlı hükümetine teklif etmişse de<sup>62</sup> böyle bir uygulamanın yapıldığına dair resmî bir belgeye henüz rastlanmamıştır. Ancak günümüzde, Ayvazovski'ye ait olduğu belirtilen bazı Osmanlı nişanlarının, Rusya'da bir sergide teşhir edildiği haberlerine rastlanmakla birlikte bunları görme imkânımız olmamıştır.

Ancak Petersburg'da Tsarskoe Selo Devlet Müzesi'nde bir katalogda, depolanan ve sergilenen eserlerin bir kaydı bulunmaktadır. Yıllık olarak güncellenen bu kataloglar tamamlanmamış olup çalışmalar sürdürülmektedir. Burada bir sergide yer alan beşinci ve birinci derece Mecîdî Nişanı madalyalarının görselleri verilmiş olup özellikleri açıklanmaktadır. Fakat madalyaların kime ait olduğu belirtilmemiştir.<sup>63</sup>

62 BOA, HR.SYS. 2858/74; BOA, Y.A.HUS. 344/51.

63 Müze katalogu için bkz. <http://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8482022>

61 BOA, Y.HUS. nr. 344/51.



15 İ. K. Ayvazovski, *Otoportre*, 1892,  
225 x 157 cm, tuval üzerine yağlıboya  
(Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

Kefe (Feodosia) şehrinde Ayvazovski Sanat Galerisi'nde bulunan 1892 tarihli *Otoportre*'sinde (tuval üzerine yağlıboya, 225 x 157 cm), ressamın kendisini, Rusya Deniz Kuvvetleri'nin ressamı olarak giymeye hak kazandığı resmî üniformasıyla tasvir etmiş olduğu görülmektedir.<sup>64</sup> Resimde Ayvazovski, almış olduğu madalyaları da üniforma üzerinde resmetmiştir. Bu portrede, Sultan Abdülaziz'in 1874'te ihsan ettiği ikinci rütbeden Osmânî Nişanı, üniformanın sağ tarafında, beyaz şeridin altındadır.<sup>65</sup>

64 Biyografi Aivazovsky [http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum\\_gallery\\_biography\\_16.htm](http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum_gallery_biography_16.htm)

65 Ayvazovski'nin bu madalyalı otoportresi için bkz. Маркина, Людмила. Многоликий Айвазовский // Л. Маркина // Третьяковская галерея. -2017. - № 1. - С. 4-25; <https://www.tg-m.ru/articles/1-2017-54/mnogolikii-ayvazovskii>

Dolayısıyla, Sultan Abdülhamid'in böyle bir uygulamada bulunulmasını tensip etmediği kanaatindeyiz. Kaldı ki Sultan Abdülhamid, Ermenilerle yaşanan pek çok meselelere rağmen, -bu dönemde ve sonrasında- Ermeni sanatkârlara görev vermeyi sürdürdüğü gibi özellikle yetenekli ve hünerli Ermeni ressamlar Yıldız Sarayı'nda istihdam edilmiştir. Sarayda hizmete başlayan Ermeni resamlardan birisi de Onnik Meyaseryan Efendi'dir. Padişahın hizmetinde bulunan kadim bendegândan Kalemkâr Haçık Efendi'nin oğlu olan Onnik Efendi, irade-i seniyye ile ressam olarak sarayda görevlendirilmiştir (25 Ekim 1907).<sup>66</sup>

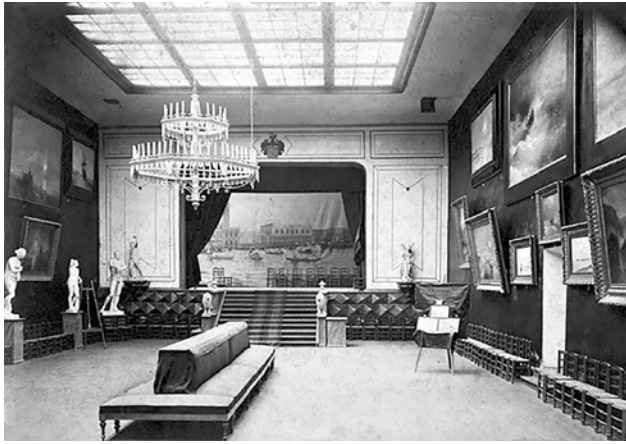
Ermeni Patrikhanesi tarafından Hariciye Nazırı Tevfik Paşa'ya takdim edilen Onnik Efendi'nin iyi hal varakasında; "Onnik Efendi'nin hüsnü hizmetine devam eden kadim bendegândan Kalemkâr Haçık Efendi'nin oğlu olduğu, pederi gibi hüsnü hizmet edeceği" belirtilmektedir. Ayrıca, "ihtiyacı olan maaşının da tahsisi ve ihsanı hususunda vasıta ve yardımcı olunması" bilhassa rica edilmektedir. Onnik Efendi daha önce yapmış olduğu bir tablosunu Hariciye Nazırı Tevfik Paşa vasıtasıyla padişaha takdim etmiş, ressamlıkta hünerli ve yetenekli bulunarak istihdam edilmiştir.

### Ressamın Kefe'ye Hizmetleri ve Yaşadığı Topluma İlgisi

Kefe'ye sevgi ile bağlı olan ressam, şehrin güzelleşmesi ve kalkındırılması için de çalışmıştır.<sup>67</sup> Çeşmeler, okullar, demiryolu ve liman inşaatı, şehre su getirilmesi gibi kent gelişimine katkı sağlayan girişimlerde ve bazı sosyal faaliyetlerde bulunmuştur. 1853 yılında, kent çevresinde arkeolojik kazılara katkı yapan Ayvazovski, burada bir Arkeoloji Müzesi'nin kurulmasına da öncülük etmiştir. Ressamın Kefe'ye yaptığı katkıların en önemlilerinden birisi de, resim galerisi ile içindeki tüm sanat eserlerini miras olarak bu kente bırakmasıdır.

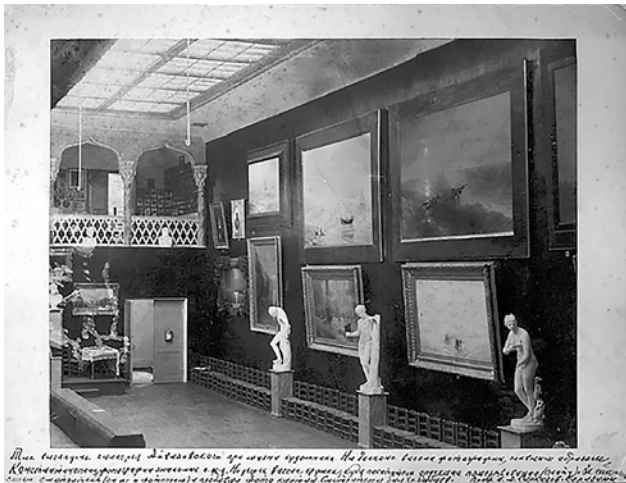
66 BOA, Y.PRK.HR. nr. 35/63.

67 Sarkisyan, a.g.m., s. 25; Mikayelyan, a.g.m., s. 59.



16 Ressam Ayvazovski döneminde Resim Galerisi'nin bir salonu

Maddi katkılarının yanı sıra, bazı yapıların doğrudan kendisi tarafından projelendirilmesi, Ayvazovski'nin ressamlığının yanı sıra mimar ve tasarımcı yönünü göstermesi açısından önemlidir. Hatta Sanat Evi ile buna bağlı Sanat Galerisi'nin planlarını da bizzat çizerek inşa ettirdiği bilinmektedir. Kendini tamamen doğduğu kent Kefe'ye adanmış son yıllarında yaptığı en önemli girişimlerden biri, bu kente Subaş'ta bulunan kendi arazisindeki doğal kaynaktan su getirtmesidir. Bunun üzerine kent halkı da onun adına bir çeşme yaptırarak minnettarlıklarını göstermek istemişlerdir.



17 Ressam Ayvazovski zamanında Resim Galerisi'nin bir salonu

Bir süre sonra, Ayvazovski Çeşmesi olarak anılan bu yapının işlevinin değiştirilerek restorana dönüştürülmesi sanatçıyı üzmüşse de bu defa

çizimini kendisinin yaptığı yeni bir çeşme inşa ettirmiştir. Bu çeşmenin suyunun da ressamın yine Subaş'taki arazisinden getirildiği söylenmektedir. Ressamın kendisi tarafından, 1888'de yaptırılan bu çeşmenin üzerinde "İ. K. Ayvazovski'nin Çeşmesi" yazılıdır.<sup>68</sup>

Daha önceleri de, 1867 yılında Bursa'da yangına uğrayan Ermeni Kilisesi için *Aziz Georgi* tablosunu resmeden Ayvazovski, bu dönemde de Ermenilere özellikle maddi destek maksatlı birçok organizasyonlar tertiplemiştir. Osmanlı memleketinde yaşayan ihtiyaç halindeki Rum ve Ermeniler yararına, 14 Aralık 1897'de Hocabey'de (Odesa) kendi tablolarından oluşan bir sergi düzenlemiştir.<sup>69</sup> Sergiden elde edilen 2 bin ruble gelirin yarısı Ermenilere, yarısı da Rumlara yardım olarak gönderilmiştir. Ayrıca Erzurum'da fakir Ermenilere dağıtılması için İstanbul'daki Rus elçisine 3 bin frank ulaştırılmıştır.

Daha sonra, Kırım'da yeni bir Ermeni kilisesinin inşası için büyük katkıda bulunmuş ve burasını tasvirleriyle süslemiştir. Ayrıca burada, muhtâcin yararına sergiler de düzenlemiştir. Ayvazovski, ölmeden bir sene önce de (1899'da), Aziz Sarkis Ermeni Kilisesi'ne miras olarak bıraktığı arazinin gelirinden 50 bin rublenin kendisinin de öğrenim gördüğü kilise okuluna harcanmasını istemiştir.<sup>70</sup>

Kefe'ye seyahat eden pek çok kişinin meşhur ressam Ayvazovski'yi ve eserlerini görmeden, atölyesine uğramadan şehirden pek ayrılmak istemediklerini de belirtmek gerekir. Misafirlerinin önemli bir kısmı da ressamla tanışmak isteyen şehrin sakinleri olmuştur. Ayvazovski'nin, kendisini ziyarete gelen misafirlerine samimi bir tavır sergilediği anlaşılmaktadır. Ressamın bu hususiyetine bir misal olarak ilginç bir kişilik olan Kırımlı Alim'in ziyareti ve tanışması verilebilir.

68 İnci Kuyulu Ersoy, "Kırım, Feodosiya (Kefe) Ayvazovsky Çeşmesi", *Sanat Tarih Dergisi*, S. XIV-1, Nisan 2005, s. 193-204.

69 BOA, HR.TO. nr. 355/18; BOA, HR.SYS. nr. 2773/12; BOA, Y.A.HUS. nr. 380/46. Hocabey Başşehbenderliği'nden gelen tahriratta ressam hakkında "aslı Ermeni milletinden ve Rusya bahriye ressamlarından Ayvazovski" ifadesine yer verilmiştir.

70 Mikayelyan, a.g.m., s. 61-62.



18 Ressam İ. K. Ayvazovski,  
Fotoğraf, 1898 (Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi)

### Kırım Tatarı Alim'in Ayvazovski'yi Ziyareti

Ressamın atölyesini ziyaret edenlerden birisi de tarihî kahraman olarak anılan, Kırım Tatarlarından Alim Azamatoğlu'dur (1816/1819-1925). Alim, Çar ordusuna hizmet etmek istemeyip, etrafına topladığı cesur ve atik yiğitlerle, zengin toprak sahipleri ve tüccarlardan mal, mülk para alıp fakirlere dağıtan, yoksulları koruyan ilginç bir şahsiyettir. Her vaziyetten rahatça kurtulabilen ve etkileyici bir kişi olan Alim'i, Çar hükümetinin askerleri bir türlü yakalayamamışlardı.

Nihayet yakalanmışsa da, yakalanana kadar Kırım Tatar köylülerine büyük yararlılıklar gösterme konusunda epey işler yapmıştır. Esasında, bu dönem kasvetli bir dönemdir. Rus toprak sahipleri ve Kırım Tatar mirzaları tarafından köylünün

istismar edildiği yıllardır. Akmescit, Yalta ve Ke-fe'de faaliyette bulunan Alim'in, sadece Kırım Tatarlarını değil, millet ayrımı gözetmeksizin tüm aciz durumda olanları himaye ettiği söylenmektedir. Alim'in tarihî kahraman olmasıyla ilgili olarak 1848-1849 senelerine ait mahkeme tutanakları yanında yine Alim'i tanıyanların hatıraları da bulunmaktadır.

Kırım'da sıradan bir köylü iken sonradan yaptıklarıyla halkın millî ve efsanevi bir kahramanı haline gelen Alim'in Ayvazovski ile tanışmasının, 1846-1848 yılları arasındaki bir zaman diliminde olduğu tahmin edilmektedir. Ayvazovski'nin henüz evli olmadığı bir dönemde, yaz mevsiminin bir gününde meşhur ressamı görmek üzere atölyesine giderek kendisiyle tanışır. Bu ilk karşılaşmaları ve tanışmalarına dair anlatılan hikâye ise özetle şöyledir:

*"Ayvazovski'nin yanına gelen hizmetçisi, bir Kırım Tatarının kendisiyle konuşmak istediğini söylediğinde, ressam fırçasını bırakarak salona çıkar. Karşısında, şark motifleriyle bezeli renkli gömleli, bol paça pantolonlu, kara bıçaklı, geniş omuzlu, biraz uzunca yüzü, 30 yaşlarında bir Kırım Tatarı durmaktadır. Ressam misafirine ne istediğini sorduğunda;*

*-Ovanes Aga ile konuşmak istiyorum, diye cevap verir Alim.*

*İstedığı kişinin kendisi olduğunu söyleyen ressam misafirini tanımak ister. Bu esnada kendisini tanıtan Alim:*

*-Hakkınızda çok şey duydum. Epeydir sizi görmek istiyordum. Resim yapıyor musunuz, mümkün olsa onlara bakardım, demesi üzerine birlikte resimhaneye geçerler.*

*O sıralarda Ayvazovski'nin, Osmanlı padişahının sipariş ettiği resimleri hazırlamakla meşgul olduğu anlaşılmaktadır.*

*Alim'e, İstanbul, Boğaziçi ve Üsküdar'ın manzaralarını yansıtan tablolarını gösterir. Halbuki Alim, duvarda asılı Kırım dağlarının, Sudak'ın ve Yalta'nın resimlerine dikkat kesilir. Çünkü buralar, çok iyi bildiği yerlerdir.*

*Bu arada ressam, Kırım âdetlerine göre kahve ikram etmeden misafirini bırakmak istemez. Kahve içerken Alim sorar:*

*-Ovanes Aga, siz daha bekârsınız, değil mi?*

Ayvazovski, bekâr olduğunu, ve bir an evvel evlenmek istediğini söylediğinde Alim, toyuna (düğününe) mutlaka geleceğini, evleneceği gelini de görmek istediğini söyleyerek oradan ayrılır.

Bir süre sonra, 1848'de Ayvazovski, Julia Graves adlı bir İngiliz kıızıyla evlenir. Nikâh töreni sonunda düğüne katılanlar ressamın yaşadığı eve döndükleri zaman, ressam karşısında, at üzerinde Alim'i görür.

-Toyunuza gelirim demiştim. İşte geldim. Hayırlı olsun, gelin güzelmiş, dedikten sonra bıçağının altından çıkarttığı kıymetli bir mendili faytonda oturan gelinin dizleri üzerine bırakır.

-Bahıtlı olunuz Ovanes Aga, gördünüz mü ben sözümde durdum, dedikten sonra oradan ayrılır.”

Bu görüşmeden birkaç ay sonra Ayvazovski, Alim'in Akmesic'te yakalandığı ve hapsedildiği haberini almıştır.<sup>71</sup>



19 İ. K. Ayvazovski, Fotoğraf, 1900.

71 B. Sluçanko, "Alim Aydamak ve Ayvazovskiy", *Emel*, çev. Tuncay Kalkay, S. 174, İstanbul 1989, s. 33-35.

### Ayvazovski'nin Ölümü: "Fânî Olarak Doğdu, Ebedî Bir Miras Bıraktı"

Çok çalışkan bir ressam olarak tanınan İvan Ayvazovski, Kefe'deki atölyesinde *Türk Kalyonunun İnfılakı* isimli tablosu üzerinde çalıştığı esnada, 2 Mayıs<sup>72</sup> 1900'de, 87 yaşında ani bir beyin kanaması geçirerek şövalesinin başında ölmüştür.<sup>73</sup> Ressamın vefat haberi, dönemin yabancı ve yerli basınında geniş yer almış; gazetelerde ressam hakkında makaleler, haberler yayınlanmıştır.<sup>74</sup> Osmanlı hükümeti, ressamla ilgili gazetelerde çıkan bu haberlerin kopyaları ile bir fotoğrafının Zaptiye Nezareti'nde arşivlenerek bulundurulmasını gerekli görmüştür.<sup>75</sup>



20 İ. K. Ayvazovski, *Bir Türk Kalyonunun İnfılakı*, 1900, 69 x 99 cm, tuval üzerine yağlıboya (Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi) Ressamın tamamlanmamış son resmi olup eşi A. N. Ayvazovskaya tarafından Resim Galerisi'ne bağışlanmıştır.

Ressamın kabri ise doğduğu şehir olan Kefe'de, tarihî St. Sergius (Sarkis) Ermeni Kilisesi avlusundadır. Mezar taşı kitabesindeki şu satırlar, ressamın hayat felsefesini ifade eden son derece yerinde bir tabirdir: "Fânî olarak doğdu, ebedî bir miras bıraktı."<sup>76</sup>

Ayvazovski'nin uluslararası ebedî mirası olan Türk, Rus ve Ermeni tarihine dair tabloları günümüzde farklı müzelerde sergilenmektedir.

72 Eski Rus takvimine göre 19 Nisan 1900.

73 Barsamov, a.g.e., s. 21-22.

74 *Gil Blas*, nr. 7473, 4 May 1900; *La Croix*, 4 Mai 1900; *La Rap-pel*, Paris, nr. 1102, 5 Mai 1900.

75 BOA, ZB. Nr. 316/118).

76 Tuğlacı, a.g.e., s. 6.



21 Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi (Fotoğraf: F. Ürekli Arşivi, 2018)

### Fırtınalı Denizlerin Ressamının Ebedî Mirası Saraylarda Sergileniyor

Deniz manzaraları ressamlığının öncülerinden olan Ayvazovski, farklı ülkelerin denizlerini, okyanuslarını, göllerini ve nehirlerini resmetti; bu alanda yeni bir tarz oluşturdu ve ressamlar yetiştirdi. Çoğunlukla deniz savaşlarını ya da deniz manzaralarını resmeden Ayvazovski, dalgaların hareketlerini, suyun şeffaflığını ve su ile gökyüzü arasındaki diyalogu ustalıklı tuvalerine aktarmıştır. Tablolarını, daima denizi gözlemleyerek yapmıştır. En meşhur eserlerinden biri olan *Dokuzuncu Dalga* adıyla bilinen tablosu tamamıyla gözlem temelinde hazırlanmıştır, bir hayal ürünü değildir. Denizi hareket halinde tasvir etmek, dalgaların kırılmasını, saydamlığını yansıtmak şüphesiz ki dalgaların farklı şartlarda hareketlerini ve karakterini derinlemesine bilmekle mümkündür.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Barsamov, a.g.e., s. 10.



22 Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi (Fotoğraf: F. Ürekli Arşivi, 2018)

Deniz savaşlarına dair çalışmalarının ekserisi Rus tarihine ait olmakla birlikte, yaptığı *Sinop Bombardımanı*, *Merküri*, *Çeşme Deniz Muharebesi*, *Navarin Muharebesi*, ayrıca katıldığı Kırım Savaşı sırasında yaptığı *Sivastopol Savunması* gibi resimler, Osmanlı tarihinden sahneler de yansıtmaktadır. Çalışmalarında birçok Osmanlı bandıralı gemi de yer almaktadır.



23 Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi önündeki sahil  
(Fotoğraf: F. Ürekli Arşivi, 2018)

Karadeniz, Ege ve Akdeniz'i baştan başa gezen Ayvazovski'nin birçok kez geldiği İstanbul, İtalya kıyıları gibi sürekli dikkatini çekmiş ve eserlerine konu olmuştur. İstanbul manzaralarını yansıtan *Kız Kulesi* (1848), *Galata Kulesi* (1848), *İstanbul Manzarası* (1856), *İstanbul'da Mehtaplı Gece* (1862), *Ay Işığında Eyüp* (1874)<sup>78</sup> adlı tablolarının yanı sıra daha pek çok tabloları vardır.



24 Kefe / Feodosiya Ayvazovski Resim Müzesi önünde  
Ayvazovski'nin heykeli (Fotoğraf: F. Ürekli Arşivi, 2018)

78 Tuval üzerine yağlıboya, 94 x 74,5 cm (Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 1171082).

Binlerce tablo yapan ve çok çalışkan bir ressam olarak tanınan Ayvazovski, Ermenilerin ve Rusların millî bir sanatkârı olarak görülmeyle birlikte<sup>79</sup> esasında uluslararası kabul gören ve itibar edilen bir ressamdır. Tablolarının büyük bir kısmı Erivan, St. Petersburg ve Moskova devlet müzelerinde, Kefe Ayvazovski Resim Müzesi'nde, bir kısmı ise Türkiye'de, Fener Rum Patrikhanesi, İstanbul Kumkapı Ermeni Patrikhanesi, Milli Saraylar, Harbiye Askeri Müzesi, Deniz Müzesi ve MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonlarında bulunmaktadır. Ayvazovski'nin *Deniz Manzarası*<sup>80</sup> (24 x 34 cm) adlı bir yağlıboya tablosunu satın alan Şehzade Abdülmecid Efendi, tabloyu daha sonraları 1916'da Âsâr-ı Nakşiye Müzesi'ne hediye etmiştir. Bu eser o zamanlar, 120 Env. No. ile koleksiyon defterine kaydedilmiştir.<sup>81</sup> Yine aynı sene içinde ressamın *Fırtınalı Deniz ve Fener* (61 x 66 cm) adlı bir tablosu satın alınmak suretiyle aynı müze koleksiyonuna dâhil edilmiştir (Env. No. 118).<sup>82</sup>



25 Ressamın kullandığı mobilyalar, Kefe / Feodosiya  
Ayvazovski Resim Müzesi (Fotoğraf: F. Ürekli Arşivi, 2018)

*Denizde Fırtına* (1874, 36 x 65 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Deniz Müzesi Tablo Koleksiyonu, Env. No. 1907); *Karadeniz'de Tahlisiyeciler*

79 M. S. Sarkisyan, "Mesto i Znaçenie Ayvazovskogo v İstorii Armiyanskoj Jivopisi XIX. Veka", *Lraber Hasarakakan Gitutyuneri*, (Akademiya Nauk Armiyanskoj), Nr. 10, Erivan 1967, s. 70-81.

80 Bu tablo günümüzde MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndadır.

81 İAMA, Karton nr. 96, Dosya nr. 4647, 27 Şubat 1327; Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul 1340, s. 47, 60.

82 Halil Edhem, a.g.e., s. 60.



26 Kefe / Feodosiya Ayvazovskiy Resim Müzesi'nde Ayvazovskiy'e ait belgeler (Fotoğraf: F. Ürekli Arşivi, 2018)



27 İ. K. Ayvazovskiy, *Şafakta Deniz*, tuval üzerine yağlıboya, 1893, 20 x 24 cm, (Harbiye Askeri Müzesi Resim Koleksiyonu, Env. No. 11108)

(1874, 115 x 140 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Deniz Müzesi Tablo Koleksiyonu, Env. No. 2464); *Limanda Yelkenliler* (1873, 30 x 40 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Deniz Müzesi Tablo

Koleksiyonu, Env. No. 2783); *Şafakta Deniz*, (20 x 24 cm, tuval üzerine yağlıboya, Harbiye Askeri Müzesi Tablo Koleksiyonu, Env. No. 11108).

60 yıllık kariyeri boyunca Ayvazovskiy 6 bini aşkın eser hazırlamıştır.<sup>83</sup> Kefe'ye yerleşen ressam, atölyesinde resimler hazırlamanın yanında, genç yeteneklere sanatını öğretmek ressamların yetişmesi için de çaba harcamıştır.<sup>84</sup> Kefe şehriyle adeta özdeşleşmiş bir ressam olan Ayvazovskiy'nin en meşhur eserleri, buradaki Ayvazovskiy Resim Müzesi'nde yer almaktadır.



28 İ. K. Ayvazovskiy, *Dalgalar Arasında*, 1898, 285 x 425 cm, tuval üzerine yağlıboya (Kefe / Feodosiya Ayvazovskiy Resim Müzesi)

## Sonuç

Her şeyden önce kaydedelim ki, ressamın öne çıkan tarafı miras bıraktığı binleri aşan resim ve krokileriyle, insanlar ve toplumlar arasında sevgi ve barışın kökleşmesini gaye edinmesidir. Dünya sanat tarihinde yerini almış müstesna şahsiyetlerden birisi olup, muhtelif zamanlarda düzenlediği elliyi aşkın sergilerinde kabiliyetini, maharetini, ustalığını ortaya koyarak, uluslararası düzeyde kabul görmüş şöhreti, Rusya dışına yayılmıştır.

19. yüzyılın ünlü deniz ressamı Ayvazovskiy'nin çok sayıdaki eserleri arasında İstanbul'a gelişlerinde yaptığı manzaralar da önemli bir yer tutmaktadır. Hayatının son on yıllık evresinde Kefe'de Ermeniler

83 Sarkisyan, "I. K. Ayvazovsky", s. 26.

84 Sarkisyan, "Mesto i Znaçenie Ayvazovskogo", s. 80.

lehinde ve Osmanlı Devleti aleyhinde giriştiği propaganda faaliyetleri her ne kadar Ayvazovski'nin Osmanlı sarayı ile ilişkilerinde bir kırılma noktası oluşturmuşsa da ressamın sanatçılığı ve eserleri Türk toplumunda propaganda faaliyetlerinden daha etkili olmuştur.

## Kaynakça

### Arşiv Kaynakları

- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)  
 BOA, A.DVN. nr. 129/42.  
 BOA, A.DVN.MHM. nr. 24/69.  
 BOA, HR.SYS. nr. 2771/84, nr. 2773/12; nr. 2773/12; nr. 2858/74.  
 BOA, HR.TO. nr. 355/18.  
 BOA, HR. MKT. nr. 224/6.  
 BOA, İ. DAH. nr. 691/48320; nr. 1110/86891.  
 BOA, İ.HR. nr. 151/7991.  
 BOA, TS.MA-E. nr. 241/52.  
 BOA, Y.HUS. nr. 344/51; nr. 380/46.  
 BOA, Y.PRK.HR. nr. 35/63.  
 BOA, ZB. nr. 316/118.  
 İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi (İAMA), Karton nr. 96, Dosya nr. 4647, 27 Şubat 1327.

### Sürelî Yayınlar

- Gil Blas*, nr. 7473, 4 May 1900.  
*La Croix*, 4 Mai 1900.  
*L'année Artistique*, Anné 1878, Paris 1879.  
*La Rappel*, nr. 11012, Paris, 5 Mai 1900.  
*Le Monde Illustré*, nr. 15, 23. 7. 1857, s. 5; nr. 276, 26. 7. 1862, s. 55; nr. 1128, 9. 11. 1878.  
*L'orient Illustré*, nr. 89, 14 Novembre 1874, Russkaya Starina, Petersburg 1878.  
*Şark*, nr. 262, 7 Ramazan 1291; nr. 264, 10 Ramazan 1291; nr. 267, 13 Ramazan 1291; nr. 268, 14 Ramazan 1291; nr. 270, 16 Ramazan 1291; nr. 275, 23 Ramazan 1291; nr. 286, 10 Şevval 1291.

### Kitap ve Makaleler

- Arslan, Ayna Askeroğlu, "Eçmiyadzin Katogikosluğu ve Rusya Devleti Arasındaki İlişkilerin Başlangıcı", *Türkiyat Mecmuası*, c. 26/1, İstanbul 2016.  
 Arutyunyan, G. G., "O Proishojdenii Ovanesa Ayvazovskogo i Vidoizmenenii ego Familii", *İzvestiya Akademii Nauk Armijanskoy SSR*, Nr. 2, Erivan 1965, Obşestvennie Nauki.  
 Auvray, Louis, *Exposition des Beaux-Arts*, Salon de 1857.

- Barsamov, Nikolay, *İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy K 150 Letiyu So Dnya Rojdeniya*, Moskova 1967.  
 Beydilli, Kemal, "1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Doğu Anadolu'dan Rusya'ya Göçürülen Ermeniler", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, XIII/17, Ankara 1988.  
 Биография И.К.Айвазовского (Biyografi Aivazovsky). Электронный ресурс: [http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum\\_gallery\\_biography\\_16.htm](http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum_gallery_biography_16.htm)  
 Bouillet, Marie-Nicolas, "Gabriel Aivazovski", *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, Paris 1900.  
*Bulletins de la Société d'anthropologie et de biologie de Lyon, Fondée le 10 Février 1881*, 1896.  
 Feodosiyskaya kartinnaya galereya imeni I.K. Ayvazovskogo (Putevoditel), Avtorı-sostaviteli: T. Gayduk-T.Kolchina-L. Danilenko, Feodosiya, 2018.  
 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiyе Koleksiyonu*, İstanbul 1340.  
 Jacques, R. - İssaverdens, Dr., *Histoire de l'Arménie*, Venise, 1888.  
 Karatigin, Pyotr Petroviç, "İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy i Yivo Hudojestvennaya XLII-hletnaya Hudojestvennaya (1836-1878) Deyatelnost", *Russkaya Starina*, c. 23, S. 9-12, Petersburg 1878.  
 Koçu, R. Ekrem, "Aivazovsky", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul 1958.  
 Kurginyan, K. O., "Ovanes Ayvazovskiy (K. 150. Letiyu So Dnya Rojdeniya)", *Patma-Banasirakan Handes, (İstoriko-Filologičeskoy Jurnal)*, Nr. 2-3, Erivan 1967, Akademiya Nauk Armijanskoy.  
 Kuyulu Ersoy, İnci, "Kırım, Feodosiya (Kefe) Ayvazovsky Çeşmesi", *Sanat Tarih Dergisi*, S. XIV-1, Nisan 2005.  
 Kuzmin, Nikolay Nikolayeviç, *Vospominaniya o professore İ. K. Ayvazovskom*, Petersburg 1901.  
 Mikayelyan, V. A., "I. K. Ayvazovskiy i ego sooteçestvenniki", *Lraber Hasarakakan Gitutyunmeri*, Akademiya Nauk Armijanskoy, Nr. 1, Erivan 1991.  
 Natsionalnaya kartinnaya galereya im. I.K. Ayvazovskogo. Virtualnaya ekskursiya, IGN studio. Vıpusk 2 (disk), Kiev 2010.  
 Sarımay, Yusuf, "Rusya'nın Türkiye Siyasetinde Ermeni Kartı (1878-1918)", *Akademik Bakış*, c. I, S. 2, Yaz -2008.  
 Sarkisyan, M. S., "I. K. Ayvazovsky i Armijanskaya Kultura", *Patma-Banasirakan Handes, (İstoriko-Filologičeskoy Jurnal)*, Nr. 4, Erivan 1963, Akademiya Nauk Armijanskoy.  
 ———, "Mesto i Znaçenie Ayvazovskogo v İstorii Armijanskoy Jivopisi XIX. Veka", *Lraber Hasarakakan Gitutyunmeri, (Akademiya Nauk Armijanskoy)*, Nr. 10, Erivan 1967.  
 Sluçanko, B., "Alim Aydamak ve Ayvazovskiy", *Emel*, çev. Tuncay Kalkay, S. 174, İstanbul 1989.  
 Tuğlacı, Pars, *Ayvazovski Türkiye'de*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1983.  
 Ürekli, Fatma, "Ayvazovski", *Yedikıta*, S. 71, İstanbul, Temmuz 2014.  
 Vapereau, Gustave, *Dictionnaire Universel des Contemporains*, Paris 1858.



Stanislaw Chlebowski, *Sultan Abdülaziz*,  
1867, tuval üzerine yağlıboya,  
245 x 165 cm, Topkapı Sarayı Müzesi  
Koleksiyonu, Env. No. 17/104.

# Stanisław Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in Sarayında

Agata Wójcik\*

Türkçesi: Nazan Erbil

## ÖZET

Bu makale, Polonyalı ressam Stanisław Chlebowski ile Osmanlı padişahı Sultan Abdülaziz'in ortak çalışmalarını ele almaktadır. Chlebowski, İstanbul'a 1864 yılında gelmiştir. Sanatçı Doğu'da, tarihî tabloları için "yöresel özellikler" ve esin kaynakları arayışındaydı. Yüksek kazanç beklentisi ve Sadık Paşa'nın (Michał Czajkowski) aracılığıyla 1864'te sultanın sarayında çalışmaya başladı. Padişahın ve ailesinin portrelerini yaptı. Türk ordusunu yücelten; saray hayatını, en çok da savaş sahnelerini tasvir eden resimler yaptı. Bu eserlerin sanatsal formlarını sultan kendisi oluşturdu. Sanatçıya kompozisyon çözümleri önerdi, tavsiyelerde bulundu. Söz konusu tabloların doğa çalışmalarına fırsat kalmadan, aceleyle yapıldıkları bellidir. Chlebowski muhtemelen Versay'daki çoğu 19. yüzyılda yapılmış savaş temalı tablolardan esinlenmiştir. Fakat onun eserleri, dönemindeki savaş tablolarından oldukça farklıdır. Ödemelerde karşılaştığı sıkıntılar, sultanın eserlerin formlarına müdahalesi ve sağlık problemleri onu 1872 yılında saray ressamlığından istifa etmeye zorlamıştır. Sarayda geçirdiği dönem, sanatçının sonrasında yaptığı eserlerin sanatsal biçimini etkilemiştir.

**Anahtar kelimeler:** Oryantalizm, Tablo, Sultan, Savaş Sahnesi, Portre, Türkiye, İstanbul, Saray

## ABSTRACT

The article presents the cooperation between the Polish painter Stanisław Chlebowski and the Ottoman Sultan Abdülaziz. Chlebowski arrived in Istanbul in 1864. In the East, he was looking for "local features" and sources of inspiration for his historical paintings. Tempted by the prospect of lucrative fees, thanks to the influence of Sadık Paşa (Michał Czajkowski), he began to work at the sultan's court in 1864. He executed portraits of the ruler and his family, paintings depicting court events or glorifying the Turkish army and, above all battle scenes. The artistic forms of these works were affected by the Sultan himself. He suggested composition solutions to the artist and gave him advice. It is evident that they were painted without studies from nature and in a hurry. Chlebowski was probably inspired by the battle scenes at Versailles, mostly painted in the 19<sup>th</sup> century. However, his paintings are quite different from the contemporary battle scenes. Difficulties with payment, the sultan's interference with the forms of his works and health problems made Chlebowski resign from the position of a court painter in 1872. The time the artist spent at the court affected the artistic style of his works in the later period.

**Keywords:** Orientalism, Painting, Sultan, Battle Scene, Portrait, Turkey, Istanbul, Court

Chlebowski, 1864 yılının Temmuz veya Ağustos ayında Türkiye'ye gelmeyi planlamıştı. Aynı yılın eylül ayında İstanbul'da olduğu kesindi, çünkü amcası Władysław Padlewski'ye verdiği fotoğrafına "27 Eylül 1864, İstanbul" yazmıştı.<sup>1</sup> Avrupa turunu çoktan

tamamlamış olan Chlebowski için İstanbul, hiç şüphesiz sanatsal gezilerinin bir başka halkasıydı. Belki de Paris'te tanıştığı Jean-Léon Gérôme'dan ilham almıştı. Malı, mülkü, herşeyi Paris'te olduğu için başlarda Türkiye'de uzun süre kalmayı düşünmüyordu.<sup>2</sup>

1 Stanisław Chlebowski'nin bir fotoğrafı, Stanisław Chlebowski'nin fotoğrafları, resimlerinin ve Türkiye'nin fotoğrafları, Jagiellonian Kütüphanesi, Kraków (sonrasında BJ olarak yazılacaktır), Przyb. 239/04.

2 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 1 Eylül 1870 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04.

Chlebowski'nin neden Türkiye'ye geldiği ve hangi gelişmelerin onu İstanbul'da tuttuğu, 1872 yılına ait Kraków gazetesi *Czas*'ta konu edilmiştir. O dönemde Kraków'da bulunduğu için gazetede ki bilgileri muhtemelen sanatçının kendisi vermişti. *Czas*'da yazılanlara göre, sanatçı Türkiye'ye Polonya-Osmanlı savaşlarından sahneler resmetmek için peyzaj çalışmaları yapmaya gitmişti. Sadrazam Fuad Paşa ondan, bulunduğu askerî üssün resimlerini çizmesini istemiş, sonra da Chlebowski'nin resimlerini padişaha sunmuştu. Padişah da Chlebowski'yi yüksek rütbelileri de dâhil edecek şekilde bir askerî üssün resmini yapmakla görevlendirmişti.<sup>3</sup>

Benzer bir bilgi, İstanbul'dan bir muhabirin aktardığı üzere, Chlebowski'nin birkaç askerî sahne resmetmek için sadrazam tarafından çağırıldığını yazan bir dergide verilmişti. Bir hafta sonra sanatçı iki yağlıboya tablo teslim etmiş, sadrazam bunları Sultan Abdülaziz'e sunmuş, padişah da Chlebowski'yi Beylerbeyi Sarayı'ndaki Hünkâr Odası'nın dört adet resmini yapmakla görevlendirmişti.<sup>4</sup> 1884 yılına ait *Czas ve Wędrowiec*'de ise biraz farklı bilgiler yer alıyordu. Onlara göre, Fuad Paşa sanatçıyı dört adet resim yapmakla görevlendirmişti, sonra bunları padişaha sunduğunda sultan bunlara hayran olmuş ve sanatçıyı işe almıştı.<sup>5</sup> Muhabirler muhtemelen doğru biliyorlardı; fakat bilmedikleri şey, sanatçıyı sadrazama Sadık Paşa'nın (Michał Czajkowski) tavsiye etmiş olduğuydu, o da bunu -kendisinin söylediğine göre- Ludwika Śniadecka'nın ricası üzerine yapmıştı.<sup>6</sup> Aslen Polonyalı, mühtedi, yazar ve Osmanlı ordusuna bağlı Kazak Süvari Alayı'nın kumandanı olan Sadık Paşa o dönemde sarayda etkili bir zattı.

Chlebowski, oğlunun arkadaşıydı; ayrıca eşi Ludwika Śniadecka'nın da resmini yapmıştı (Ulusal Müze, Varşova).

Basında hikâyenin başka bir versiyonu, konuyla ilgili literatüre sonradan dâhil olmuştur. 1865'te, *Le Monde illustré*'de, Beylerbeyi Sarayı'ndaki Hünkâr Odası için dört resim sipariş veren sultanın sanatçıyı Fransa'da davet ettiği yazılmıştır.<sup>7</sup> Benzer bir bilgi, 1871'de *Kłosy*'de de verilmiştir. Apolinary Kałski, sultanın emrini müteakip, sanatçının Fransa'da Fuad Paşa tarafından sarayda çalışmak üzere görevlendirildiğini ileri sürmüştür. Sultan, Chlebowski'den Türk tarihinin en önemli olaylarını tasvir eden bir dizi tablo yapmasını istemiş, sonra da onu Beylerbeyi Sarayı için dört tablo yapmakla görevlendirmişti.<sup>8</sup> 1884'te *Kłosy*, Chlebowski'nin sultanın beğenisini, onun bir portresini çizerek kazandığını yazmıştır.<sup>9</sup> *Kłosy*'de verilen bu bilgi pek mümkün görünmemektedir. 1872 yılında *Czas*'da yayınlanan versiyonun gerçeğe en yakın bilgi olduğu düşünülebilir.

Sultandan aldığı büyük ve kârlı siparişler Chlebowski'yi İstanbul'da kalmaya teşvik etti. Waclaw Koszczyc (Waclaw Wołodźko), sanatçının Beylerbeyi Sarayı'ndaki Hünkâr Odası için yaptığı her resimden on bin frank aldığını ileri sürmüştür.<sup>10</sup> Chlebowski'nin hemen, düzenli bir maaşla saray ressamı olarak atandığı doğru değildir. Sanatçı 1870'e kadar Sultan Abdülaziz için resim yapmakla görevlendirilmiştir. Saray ressamı olarak ayda 50 lira maaşla resmen atanması 24 Mayıs 1870 tarihinde gerçekleşmiştir. Kendisine önceki işlerinin gecikmiş ücretlerinin ödeneceği sözü verilmiş, ayrıca Sultan Abdülaziz onu üçüncü rütbeden Mecîdi Nişanı ile ödüllendirmiştir.<sup>11</sup>

3 *Czas*, S. 250, 1872, s. 2.

4 Belirlenemeyen bir derginin kupürü, resimlerin listesi, sergilerine dair yazışmalar ve akıbetlerine ilişkin basında yazılanlar. Dökümanlar, Stanisław Chlebowski'nin koleksiyonundadır. BJ, Przyb. 236/04.

5 *Czas*, S. 137, 1884, s. 2-3; *Wędrowiec*, S. 27, 1884, s. 317-318.

6 Jadwiga Chudzikowska, *Dziwne życie Sadyka Paszy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 506; Waclaw Koszczyc, *Ze Stambułu do Angory*, Nakładem i drukiem A. J. O. Rogosza, Lwów 1874, s. 99.

7 Charles Yriarte, "Sa Majesté le sultan", *Le Monde illustré*, S. 431, 1865, s. 44, 46.

8 *Kłosy*, S. 311, 1871, s. 371-372.

9 *Kłosy*, S. 992, 1884, s. 6-7.

10 Koszczyc, *Ze Stambułu do Angory*, s. 100.

11 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 1 Ekim 1870 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04; Stanisław Chlebowski'nin otobiyografisi, Stanisław Chlebowski tarafından yazılmış otobiyografik notlar, BJ, Przyb. 233/04.



1 Stanisław Chlebowski, *Türk Davulcu*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem ve suluboya, 22 x 29 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 13005/ 2, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)

2 Stanisław Chlebowski, *Türk Atlısı*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem, suluboya, 22 x 29.6 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 13005/ 3, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)



3 Stanisław Chlebowski, *Türk Atlısı*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem ve suluboya, 22 x 29.6 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 13005/ 4, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)



4 Stanisław Chlebowski, *Üçüncü Müfrezeden Türk Borazancı*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem ve suluboya, 22 x 29.6 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 13005-5, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)



5 Stanisław Chlebowski, *Çadır Altında Kürsü*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem ve suluboya, 22 x 29.6 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 13005-6, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)



6 Stanisław Chlebowski, *Birinci Alaydan Türk Sipahisi*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem ve suluboya, 22 x 29.6 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol.13005/ 7, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)



7 Stanisław Chlebowski, *İkinci Alaydan Türk Piyadeleri*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem ve suluboya, 22 x 29.3 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 13005/ 8, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)



8 Stanislaw Chlebowski, *Türk Çavuş*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem ve suluboya, 22 x 29.1 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 13005/ 9, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)



9 Stanislaw Chlebowski, *İki Tugay Generali*, yak. 1865-1875, kâğıt üstüne karakalem, 22 x 29.6 cm, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 13005/ 16, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)

Sultandan aldığı siparişlere rağmen Chlebowski'nin malî durumu pek iyi değildi; borçlanmak mecburiyetinde kalmıştı.<sup>12</sup> Buna, muhtemelen ressamın ailesinin maruz kaldığı şartlar sebep olmuştu. Rus yetkililer, 1863'teki Rus karşıtı Ocak Ayaklanması'na katıldıkları için annesi ve kızkardeşinin malvarlığına el koymuşlardı. Ayrıca Sibirya'ya sürülmeleri söz konusuydu. Chlebowski onları sürgünden kurtarmak için sultanın himayesini ve saray çevresiyle olan ilişkilerini kullanmış ve bu doğrultuda epeyce para harcamıştı.<sup>13</sup> 1866 Ekim'inin ortalarına doğru, Kamilla, Ksawera ve Helena

Chlebowska, Odessa'dan İstanbul'a geldiler.<sup>14</sup> Mayıs 1870'e kadar Türkiye'de kaldıktan sonra temelli olarak Kraków'a gittiler.<sup>15</sup> Stanislaw Chlebowski ölünceye dek onlara maddi destek verdi.

Chlebowski, Pera'ya yerleşmiştir. İlk dairesinin tam olarak nerede olduğu bilinmemekle beraber muhtemelen Sıraselviler Caddesi'ndeki atölyesinden fazla uzakta değildi. Bu atölye, bir kafenin yanında, sanatçının ihtiyaçlarına göre düzenlenmiş bir bilardo salonuydu. Chlebowski 1871 Eylül'üne dek burada çalıştı. Bu atölye, Amadeo Preziosi tarafından bir suluboya tabloyla resmedildi.<sup>16</sup> Ekim 1871'de ailesi gidince Chlebowski, Sıraselviler Caddesi'ndeki bu atölyeye taşındı. Fakat burası kötü koşullarda olduğundan dolayı Ağa Hamamı Sokağı'nda bir ev kiralayarak iki odasını atölye olarak kullandı.<sup>17</sup> Bu civardaki bir ev, Dolmabahçe Sarayı'na yakınlığından dolayı da ressam için uygundu.

Türkiye'de kaldığı ilk yıllarda, Stanislaw Chlebowski atölyesinde sultan için resimler yaptı. 1870'lerin başında, Dolmabahçe Sarayı'nda bir atölyesi vardı.<sup>18</sup> Saray halkı yaz dönemi için Beylerbeyi Sarayı veya Çırağan Sarayı'na geçtiklerinde, Chlebowski de atölyesini taşıyordu.<sup>19</sup> Sanatçının dairesinde de bir atölyesi vardı. *Kłosy* ve *Tygodnik Ilustrowany*'de yazıldığı üzere sultanın sarayında yaşadığı bilgisi doğru değildi.<sup>20</sup>

14 Stanislaw Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 15 Ekim 1870 tarihli mektuplar, BJ, Przyb. 240/04.

15 Sözü edilen mektup, 27 Ekim 1870, BJ, Przyb. 240/04.

16 *Kłosy* 1877, S. 623, s. 361, 367. İllüstrasyon, Ludomir Franciszek Dymitrowicz tarafından çizilmiş ve Styfi Zajkowski tarafından işlenmiştir. Bu illüstrasyon, Amadeo Preziosi'nin Chlebowski için 1871 yılının Ağustos'unda suluboya olarak yaptığı eserin bir kopyası olabilir. Bkz. Stanislaw Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 27 Ağustos 1871 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04.

17 Stanislaw Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 7 Eylül 1871 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04.

18 Stanislaw Chlebowski'nin otobiyografisi, Stanislaw Chlebowski tarafından yazılmış otobiyografik notlar, BJ, Przyb. 233/04.

19 Stanislaw Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 22 Nisan 1871 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04.

20 *Kłosy*, S. 992, 1884, s. 6-7; *Tygodnik Ilustrowany*, S. 34, 1908, s. 688.

12 Notlar ve makbuzlar, Türkiye'den notlar ve senetler, BJ, Przyb. 235/06.

13 *Czas*, S. 137, 1884, s. 2-3.

Saray ressamı olarak atandıktan sonra Chlebowski çok yoğun bir biçimde çalışmak durumunda kaldı. Sabah sekizden gün batana dek sarayda resim yaptı.<sup>21</sup> Chlebowski ile 1874 yılında tanışan Annie Brassey, hatıratında ressamın haftalarca hiç ara vermeden çalışmak zorunda kaldığını ileri sürmüştü.<sup>22</sup> Sultanın oğlunun sünneti, cülûs töreni, bayramlar, saray halkının Çırağan Sarayı'na taşınması gibi özel vesilelerde sultana resim sunmak istediğinde, sabah 4'ten akşam 8'e kadar, hatta işten sonra geceleri çalışıyordu.<sup>23</sup> Böyle zamanlarda sultan ve ailesi, ressamı elmastan bir enfiye kutusu, bir kese altın veya para ile ödüllendiriyorlardı.<sup>24</sup> Saraydan ayrıldıktan sonra memurların evine gelip tablolarına düzeltme yapması için onu saraya geri götürdükleri de olmuştu. Bu kadar yoğun çalışmasına rağmen kâtipler maaşını ve diğer ödemelerini geç veriyorlardı.<sup>25</sup>

Bu uzun çalışma saatleri ressamın sağlığını bozdu. Midesinde problemler başladı, sıklıkla soğuk algınlığına yakalandı.<sup>26</sup> Doğu gezisini anlattığı hatıratında Zaleski, sultanın teveccühünü kazanan Chlebowski'nin sarayda pek çok düşmanı olduğunu yazmıştır. Onu öldürmeye çalışan insanlar olduğu, ressamın yanında kusturucu ilaç taşıdığı, bunun hayatını kurtardığı ama sağlığına da zarar verdiği iddia edilmiştir.<sup>27</sup>

Sanatçı, sultan için çalışırken başka resimler yapmaya muhtemelen vakit bulamadığı için olsa gerek "*Beni saraydan hiç çıkartmıyorlar*" diye yazmıştır.<sup>28</sup>

21 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 19 Haziran 1870 tarihli bir mektup, 2 Ağustos 1870, BJ, Przyb. 240/04.

22 Annie Brassey, *Sunshine and Storm in the East, or Cruises to Cyprus and Constantinople*, Gorgias Press, Piscataway 2005, s. 124, 125.

23 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 19 Haziran 1870 tarihli bir mektup; 27 Haziran 1871; 15 Temmuz 1871; 13 Aralık 1871, BJ, Przyb. 240/04; 29 Mayıs 1872 tarihli mektup, BJ, Przyb. 241/04.

24 Mektup, 4 Temmuz 1870; 13 Aralık 1871, BJ, Przyb. 240/04.

25 Mektup, 12 Temmuz 1870; 7 Eylül 1871, BJ, Przyb. 240/04

26 Mektup, 8 Mart 1871; 27 Haziran 1871; 9 Ağustos 1871, BJ, Przyb. 240/04.

27 Antoni Zaleski, *Z wycieczki na Wschód*, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1887, s. 499, 500.

28 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 1 Mayıs 1871 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04.

Padişah için resim yapmasının yanı sıra "yaramaz çocuklar" olarak tabir ettiği üç erkek çocuğa resim dersi verme görevi eklenmişti.<sup>29</sup> Bu görevinden pek hoşnut değildi. Ailesine yazdığı bir mektubunda hoşnutsuzluğunu, "*Onlara yatıştırıcı ilaç vermek isterdim*" diyerek dile getirmişti.<sup>30</sup>

1870'lerin başında, saray ressamı olarak atanmasından hemen sonra ailesine yazdığı mektuplarda, Chlebowski "*Sarayda işler yoluna girmiş görünüyor*" diyerek şaşkınlığını ifade etmişti. Çünkü o sırada sultan bütün mâbeyncilerini azletmişti. Mektubunda; "*Bütün saray yenilendi, sadece ben ve yaverler kaldık*" diye yazmıştı.<sup>31</sup> 1871 Temmuz'unda, Abdülaziz yirmi bir yaveri görevden alınca Chlebowski, sarayın "en eski mukimi" olmuştu.<sup>32</sup>

Fakat sultanın sarayında işler her geçen ay daha da karmaşık bir hal alıyordu. Chlebowski'nin arkadaşı mâbeynci Nerez Paşa görevinden azledildi; bunun ardından sanatçının maaşı ve diğer ücretleri ödenmemeye başlandı. 7 Eylül 1871'de, Sadrazam Ali Paşa vefat etti.<sup>33</sup> Saray kaosa sürüklendi. Sultan kâtipleri beklenmedik bir şekilde göreve atıyor, sonra yine görevden alıyordu.

Yeni sadrazam Mahmud Paşa da pek çok değişiklik yaptı: maaşları düşürdü; nazırları, valileri görevden aldı. Bunların arasında sultanın kâtibi ve Chlebowski'nin yakın arkadaşı Emir Bey de vardı. Chlebowski annesine ve kızkardeşlerine yazdığı mektuplarda Türkiye'nin mali durumunun çok kötü olduğunu, pek çok kâtibin maaşının yirmi sekiz aydır ödenmediğini yazmıştı.<sup>34</sup> Ailesine sır olarak verdiği bir bilgiye göre, sultan veraset sistemini değiştirmeyi planlıyordu; böylece kendisinden sonra tahta yeğeni değil, oğlu geçecekti. Bu amaçla çevresini kolayca yöneteceği insanlarla doldurmuştu.<sup>35</sup> Bu karışık dönem boyunca ressam soğukkanlı kalmaya gayret etti. Ailesine, "*göğsünü*

29 Mektup, 23 Mart 1871, BJ, Przyb. 240/04.

30 Mektup, 6 Nisan 1871, BJ, Przyb. 240/04.

31 Mektup, 30 Haziran 1870; 6 Şubat 1871, BJ, Przyb. 240/04.

32 Mektup, 15 Temmuz 1871, BJ, Przyb. 240/04.

33 Mektup, 7 Eylül 1871, BJ, Przyb. 240/04.

34 Mektup, 15 Ekim 1871, BJ, Przyb. 240/04.

35 Mektup, 25 Haziran 1872, BJ, Przyb. 241/04.

gererek resim yaptığını” ve “Türkiye’de hiçbir değişikliğin uzun sürmeyeceğine inandığını” yazdı.<sup>36</sup> Onun görevini muhafaza etmesi insanları şaşırtıyordu. Bazıları Abdülaziz’in Chlebowski’yi “sevdiğini”, bazıları da onu iş yüküyle meşgul etmeye çalıştığını iddia ediyordu.<sup>37</sup>

Sultanın sarayındaki pozisyonu ve hem saraydaki hem de hükümetteki tanıdıkları, yabancı şirketlerin kârlı sözleşmeler imzalamalarına aracılık etmede ressamın nüfuzunu kullanmasına olanak sağlamıştı. Bu yönde kesin bir kanıt olmamakla birlikte çok sayıda notu bu şekilde yorumlanabilir. 1869’ların başında, Stanisław Chlebowski, Belçika’dan bir silah şirketinin temsilcisi olan Olgierd Sabiński ile bir sözleşme imzaladı. Buna göre, Türk yetkililer silahları almak için anlaşım imza atarlarsa ressam da bundan prim alacaktı.<sup>38</sup> Ressamın evrakları arasında, muhtemelen sözü edilen sözleşmeye ilişkin şifreli mesajlar içeren notlar buldum; öne çıkan kelimeler şunlardı: “Belçika”, “Osmanlı Bankası”, “kâr hissesi”, “acente”, “ferman.”<sup>39</sup> Chlebowski’nin teklifi kabul edip etmediği tam olarak bilinmemekle beraber mali durumunun 1870’den sonra aniden düzelmesi dikkat çekicidir. 1872’de, temsilciliğini William de Saint Laurent’ın yaptığı bir şirket, sarayda haklarında olumlu referans vermesi için ressama yüz elli bin frank teklif etmiştir.<sup>40</sup>

1872 yılında sultanın sarayında halen istikrar sağlanabilmiş değildi. Padişah bir başka mâbeynciyi daha görevinden almıştı. Chlebowski ne maaş alabiliyor<sup>41</sup> ne de bütün ricalarına rağmen saraydan

ayrılabilirdi.<sup>42</sup> Sanatçı saraydaki işinden gitgide daha çok bıkmıyor, Kraków ve Paris’e gitme hayalleri kuruyordu.<sup>43</sup> Gelecek için planlar yapmaya da başlamıştı.<sup>44</sup> 1872 Eylül’ünün başında, yeterince para biriktirdiğinde istifa edeceğine dair kendine söz verdi: “Padişahı öyle şaşırtacağım ki beni parayla ayartamayacak.”<sup>45</sup> Yine de saraydaki koşullar onu 23 Ekim’de istifa etmeye ve maaşının ödenmesi için uğraşmaya zorladı.<sup>46</sup>

Beylerbeyi Sarayı’nın Hünkâr Odası için yaptığı dört resim, Stanisław Chlebowski’nin kariyeri için bilhassa önemlidir. Bu tabloların konusu basından, hazırlık çalışmaları ve taslaklardan biliniyordu. İlk tablosunda Abdülaziz’i, onun oğlunu, yeğenini, sadrazamı, Harbiye Nazırını, amirali, generalleri, yaverleri ve şeref kıtasının yaklaşık bir düzine askerini resmetmiştir. Sanatçı bu tabloda yaklaşık elli kişiyi resmetmeyi başarmıştır. Padişahın favori atı da bu tabloda ebedileştirilmiştir. Diğer tabloda Chlebowski, sultanın ordusundaki tüm birliklerin temsilcilerini çizmiştir. Üçüncü çalışmanın teması, gündeğumunda bir askerî kamptı. Dördüncü tablo, Boğaz’daki harekâta sultanı at sırtında resmediyordu. Arka planda padişahın maiyeti, gemiler ve vapurlar, atış yapan topçular ve hücum eden süvariler görülmektedir.

Varşova Ulusal Müzesi’nin koleksiyonunda, Chlebowski’nin hazırlık çalışmalarını yaptığı bir eskiz defteri vardır.<sup>47</sup> Mary Roberts eskiz defterindeki çizimlerle yukarıda bahsedilen tablolardaki sahneler arasında bağlantı kurmuş ve konularını tasnif etmiştir.<sup>48</sup> Eskiz defteri ve basında çıkanlar dışında, muhtemelen yukarıda bahsedilen sahnelerin yağlıboya çalışmaları olan iki reproduksiyon vardır.

36 Mektup, 3 Eylül 1871, BJ, Przyb. 240/04.

37 Mektup, 13 Aralık 1871, BJ, Przyb. 240/04.

38 Stanisław Chlebowski ve Olgierd Sabiński arasında yapılmış bir anlaşma, Türkiye’den notlar ve makbuzlar, 15 Şubat 1869, BJ, Przyb. 234/04.

39 Şifreli mesajların anahtarları, Türkiye’den notlar ve makbuzlar, BJ, Przyb. 234/04.

40 William de Saint Laurent’den Stanisław Chlebowski’ye gönderilen bir mektup, Türkiye’den notlar ve makbuzlar, 24 Ağustos 1872, BJ, Przyb. 234/04.

41 Stanisław Chlebowski’den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska’ya gönderilen, 10 Şubat 1872 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 241/04.

42 Mektup, 20 Şubat 1872, 25 Nisan 1872, BJ, Przyb. 241/04.

43 Mektup, 25 Haziran 1872, BJ, Przyb. 241/04.

44 Mektup, 9 Haziran 1872, BJ, Przyb. 241/04.

45 Mektup, 8 Eylül 1872, BJ, Przyb. 241/04.

46 Mektup, 23 Eylül 1872, BJ, Przyb. 241/04.

47 Türkiye’den manzara ve stillerin bulunduğu bir eskiz defteri, Abdülaziz’in istediği resimlerin taslakları, 1864-65; 21 kart; kalem, suluboya, kâğıt, 22 x 29, 6 cm; Varşova Ulusal Müzesi, bir Polonyalı çizimi, Rys. Pol. 13005/1-21.

48 Mary Roberts, “Ottoman Statecraft and the ‘Pencil of Nature’: Photography, Painting, and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz”, *Ars Orientalis* 2013, S. 43, s. 13-16.



10 Stanisław Chlebowski, *Sultan Abdülaziz Topkapı Sarayı Avlusunda / Sultan ile Sahne*, tuval üzerine yağlıboya, 23.5x 39.5 cm., Ulusal Müze, Env. No. MNK II-a-1121, Krakov.

*Osmanlı Askerlerinin Geçit Töreninde Sultan Abdülaziz* başlıklı ilk reproduksiyon, sipariş edilen tabloların ilki için yapılmış bir çalışma olup sultanı, maiyeti, generaller ve askerlerle çevrili bir halde resmetmiştir.<sup>49</sup>

Bu sahne, iddialı ve keskin hatlarla çizilmemiştir. Sultan Abdülaziz, bir grup yüksek rütbelilerin önünde olarak tabloda vurgulanmıştır. Sultanın atının gövdesi de vurgulanmıştır. Çok sayıda figüre rağmen sahnede yer sıkıntısı görülmez, uçsuz bucaksız gökyüzü ve atların ayakları altında ezilen toprağa geniş yer verilmiştir. Diğer reproduksiyon ise gündeğümünde bir askerî kampı resmeden bir çalışmaya (*Türk Askerî Kampı*) aittir.<sup>50</sup> Kamp bir

yamaçta konuşlanmıştır; ortada bir top vurgulanmıştır; etrafında dağınık gruplar halinde süvariler ve piyadeler vardır. Figürlerin üzerinde kasvetli bir gökyüzü resmedilmiştir.

Mary Roberts, Abdülaziz'i Topkapı Sarayı'nın avlusunda maiyeti tarafından kendisine biat edilirken resmettiği eserini, sultanın sarayında yaşananları gösteren bir çalışma olarak nitelermektedir.<sup>51</sup> Bu sahneyi kurgularken ressam, Konstantin Kapıdağlı'nın *Sultan III. Selim'in Bayram Töreni* (1789) adlı tablosundan esinlenmiş görünmektedir. Beata Studzińska-Kubalska, Chlebowski'nin bu tablosunun bayramda hediye vermeyi tasvir etmiş olabileceğini ileri sürer.<sup>52</sup> Chlebowski'nin bu resmi bayram mü-

49 Abdülaziz, oğlu, yeğeni, sadrazamı, Harbiye nazırını, amirali, generalleri, yaverleri ve şeref kıtasının askerlerini resmeden tablosunun bir çalışması (önceki adı *Osmanlı Kazaklarının Geçit Töreninde Sultan Abdülaziz*), yaklaşık 1864-65; *Tygodnik Ilustrowany*'den bir reproduksiyon, 1908, S. 34, s. 673.

50 Gündeğümünde bir askerî kampın resmi için bir çalışma (önceki ismi *Türk Askerî Kampı*), 1864-1865; İkonografik Dökümantasyon Departmanı'ndan bir reproduksiyon,

Varşova Ulusal Müzesi.

51 Mary Roberts, "Ottoman Statecraft and the 'Pencil of Nature'", s. 16.

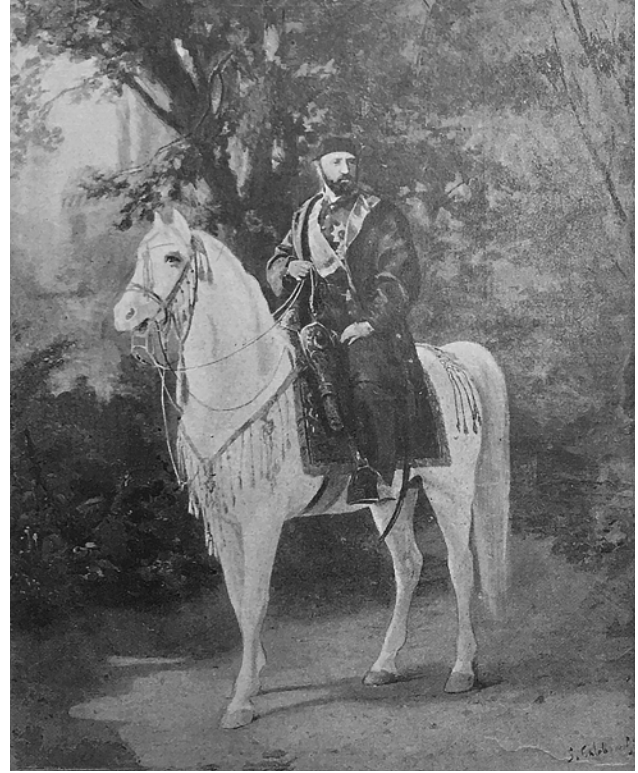
52 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice polskiej w XIX i I. połowie XX wieku*, ed. Anna Kozak, Tadeusz Majda, exh. cat., Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2008, s. 124.

nasebetiyle sultana hediye olarak yapmış olması da muhtemeldir; zira 1870'de olduğu gibi, sultana tablo hediye ettiği vâkidir.<sup>53</sup>

1860'larda, Chlebowski muhtemelen Abdülaziz'in sarayından başka sahneler de resmetmiştir. İki kompozisyonu Avrupa basınında boy göstermiştir. 1865'te, Varşova'da çıkan bir dergi olan *Kłosy*'de, 25 Haziran 1865'te *Boğaz'ın Seyri* isimli tablosu yayınlanmıştır.<sup>54</sup> Bu tablo, Abdülaziz'in tahta çıkış yıldönümü kutlamalarını tasvir etmektedir. Sanatçının bu vesileyle sultana benzer (ya da daha büyük ebatla) bir resmi hediye olarak yapmış olması mümkündür.<sup>55</sup> Buradaki manzara dinî ya da azametli değildir; daha ziyade görkemli bir olayın tasviridir. Boğaz'daki gemilerden atılan havai fişeklerin gece gökyüzünü alev alev aydınlatması, binaların ve kayıkların fenerlerle ışık saçmaları yansıtılmıştır.

1869'da Chlebowski'nin bir çiziminin illüstrasyonu, *Illustration, Journal Universel*'de<sup>56</sup> yayınlanmıştır. Bu çalışmada, III. Napoleon'un eşi İmparatoriçe Eugénie'nin Süveyş Kanalı'nın açılışına giderken İstanbul'a gelmesi resmedilmiştir. Chlebowski'nin bu çiziminde Eugénie, maiyetindekileri Abdülaziz'e takdim etmektedir. Mekân, Beylerbeyi Sarayı'dır. Sanatçı, sultan için daha önce yaptığı resimlerinde olduğu gibi, hükümdarların ve maiyetlerindekilerin yüz hatlarını ve giysilerini her yönüyle doğru bir biçimde resmetmek için çaba sarf etmiştir. Kompozisyonu durağan ve gelenekseldir; ortada imparatoriçe ve sultan, hizada duran maiyetleriyle birlikte resmedilmiştir.

Chlebowski'nin yaptığı sultan portreleri içinde bilinen en eskisi 1865 yılında çizdiği, *Le Monde*



11 Sultan Abdülaziz, *Tygodnik Ilustrowany*, reproduksiyon, Ulusal Müze, Varşova. (Fatma Coşkunero Fotoğraf Arşivi)

*illustré*'deki<sup>57</sup> illüstrasyona da kaynaklık eden çalışmasıdır, aynı yıl yaptığı bir diğer resim ise şu an özel bir koleksiyona dâhildir.<sup>58</sup> *Abdülaziz'in Bir Portresi* sultanı karşıdan ve vücudunun yarısını alacak şekilde göstermektedir. Padişah, üstünde işlemeler ve nişanlar olmayan koyu renk bir giysi ve kırmızı feşiyle sade, koyu renk bir arka planda resmedilmiştir. Resmin asıl teması padişahın yüzüdür ve gerçekçi bir biçimde çizilmiştir. Chlebowski sultanın şişkin yüzünü ve gözlerini gizleme gereği hissetmemiştir. Koyu renk zeminde sultanın açık tenli yüzü dikkatleri üzerinde toplamaktadır. Basında çıkan bir makaleye göre, portrenin doğal bir görünümü vardır.<sup>59</sup> Ressam bu defa padişahı methedercesine çizmemiştir. Karşıdan görülecek biçimde, rahat bir

53 Stanisław Chlebowski'nin Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya yazdığı, 13 Aralık 1870 tarihli mektuplar, BJ, Przyb. 240/04.

54 25 Haziran 1865'te *Boğaz'ın Seyri*, 1865; *Kłosy*'den bir reproduksiyon, 1865, S. 17, s. 209.

55 Chlebowski, Abdülaziz'e Haziran 1871'de tahta çıkış yıldönümü için bir hediye vermiştir, bkz. Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 27 Haziran 1871 tarihli mektuplar, BJ, Przyb. 240/04.

56 *Ekselanslarının [Eugenie] İstanbul Seyahati, Hazretlerinin [Sultan] Diplomat Heyetini Beylerbeyi Sarayı'nda Karşılama*, 1869; *Illustration, Journal Universel*'den bir reproduksiyon, 13 Kasım 1869, s. 309, 310.

57 *Sultan Abdulaziz*, 1865; *Le Monde Illustré*'den bir reproduksiyon, 1865, S. 431, s. 44.

58 *Abdülaziz'in Bir Portresi*, 1865; yağlıboya, mukavva, 30, 5 x 25, 3 cm; özel koleksiyon.

59 Charles Yriarte, *Sa Majesté le Sultan*, *Le Monde Illustré*, 1865, S. 431, s. 44, 46.

pozda, bir eli kılıcının kabzasında, diğer eli kemerinin altında resmedilmiştir. Sultanın bu resmi, bir modele bakılarak yapılmış tek portresidir.

Sultan, Chlebowski'yi temsilî portrelerini yapmakla görevlendirmişti. Bunlardan biri Topkapı Sarayı'ndadır (1867)<sup>60</sup>; diğeri *Tygodnik Ilustrowany*'de yayınlanmıştır.<sup>61</sup> Bu iki eserde benzerlikler vardır. İkisi de sultanı ortada tam boy gösteren portrelerdir. Padişahın yüzü sağa dönüktür, iki eserde de yüz ifadesi ve ellerinin duruşu benzerdir. Abdülaziz nişanlar takılı askerî bir palto ve kırmızı bir fes giymiştir; yanında bir kılıç vardır. Arka planda ağaçlar görülür. Sultan kır atından hiç ayrılmazdı, dolayısıyla ya sultan atına biniyor ya da at arka planda bir uşak tarafından tutulurken görülüyor. Padişahın doğallıktan uzak, formal görünümü dikkat çekicidir.

Sanatçı muhtemelen yukarıda sözü edilen çalışmalarını kısa bir sürede yetiştirmek zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda da arka planı ve atı resmetmesine fayda sağlayacak doğa çalışmaları yapma fırsatı bulamamıştır. Padişah temsilî portreleri için poz vermemiştir. Sultanın portrelerdeki ve fotoğrafındaki yüz ifadesi ve hatları karşılaştırıldığında sanatçının, padişahın resmini Abdullah Biraderlerin atölyesinde çekilen fotoğrafından kopyaladığı rahatlıkla görülebilir. Sadece padişahın yüz hatlarını ve görünümünü değil, nişanlarını ve nişan kurdelelerindeki kıvrımları da kopyalamıştır.

Abdülaziz'in bu portreleri temsilî olmalarına rağmen sultanın statüsünü tipik bir biçimde vurgulamazlar. Chlebowski sultanı, Hippolyte Flandrin'in III. Napoleon'u sarayın iç mekânında resmettiği gibi (1861) tasvir etmemiştir. Franz Xaver Winterhalter (Louis Philippe'in portresi, 1839; III. Napoleon'un portresi, 1855) ve François Baron Gérard'ın (Louis Philippe'in portresi, 1834) kraliyet resimlerinde yaptıkları gibi taç giyme kıyafetini kullanmamıştır. Winterhalter'ın Louis Philippe'nin portresini çizirken (1841) yaptığı gibi, sultanı sarayında ya da şatafatlı dairesinde resmetmemiştir. Chlebowski,

Abdülaziz'i üniforması, nişanları ve atıyla bir ordu kumandanı olarak vurgulayarak daha incelikli bir tasvire karar vermiş veya kendisinden böyle istemiştir. Benzer bir hükümdar tasviri, Gérard'ın Louis Philippe'yi ağaçların önünde üniformasıyla resmettiği tuvalde görülebilir; at figürü iki çalışmada da karşımıza çıkar (1817).

Chlebowski, sultan için fildişi üzerine portreler de yapmıştır. Bu minyatürlerden üçü Kraków Ulusal Müzesi<sup>62</sup>, Varşova Müzesi<sup>63</sup> ve Viyana'daki Albertina Müzesi'ndedir.<sup>64</sup> Portreler birbirlerinin aynısıdır, neredeyse mekanik bir biçimde boyanmışlardır. Sultan karşıdan, vücudunun üst kısmı görünecek şekilde ve hafifçe sağa dönük resmedilmiştir. Üstünde askerî bir üniforma, bir palto, fes, nişanlar ve kurdeleler vardır. Chlebowski yine Abdülaziz'in bir fotoğrafını kullanarak yüz hatlarını ve giysilerini eksiksiz biçimde buradan kopyalamıştır. Ressamın minyatürleri büyük bir titizlikle boyanmış olması, küçük formatlarda detaylı işçilikleri tercih ettiğini göstermektedir.

Bu minyatürler sultanın sarayından pek çok Avrupalı hükümdara gönderilmiş, onlar da minnettarlıklarını göstermek için Chlebowski'yi nişanlarla ödüllendirmişlerdir. Avusturya-Macaristan imparatoru onu Demir Taç Nişanı'yla<sup>65</sup>; İspanya kralı III. Charles Nişanı'yla<sup>66</sup>; Belçika kralı Leopold Nişanı'yla<sup>67</sup>; Mecklenburg-Schwerin dükü Wend

60 *Abdülaziz'in Bir Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 245 x 165 cm, 1867, Topkapı Sarayı, İstanbul, S. 17/104.

61 *Abdülaziz'in Bir Portresi*, 1864-1872, *Tygodnik Ilustrowany*'den bir reproduksiyon, 1908, S. 34, s. 671.

62 *Abdülaziz'in Bir Portresi*, 1864-1872; suluboya, guaj, fildişi, 11 x 8,6 cm; Kraków Ulusal Müzesi, no. III-min 233.

63 *Abdülaziz'in Bir Portresi*, 1864-1872; guaj, fildişi, 10,9 x 8,5 cm; Varşova Ulusal Müzesi, no. Min. 546.

64 *Abdülaziz'in Bir Portresi*, 1864-1872; suluboya, fildişi, 7,2 x 5,8 cm; Albertina Müzesi, Viyana, no. 34663.

65 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 1 Haziran 1871 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04.

66 Mektup, 1 Haziran 1871, BJ, Przyb. 240/04. 30 Nisan 1871 tarihli, 3. rütbeden III. Charles Nişanı ödülünü teyit eden bir belge, Stanisław Chlebowski tarafından yazılmış otobiyografik notlar, Przyb. 233/04. August'un bir mektubu, İspanya kralı, 28 Mart 1871 tarihli, Przyb. 233/04.

67 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 14 Şubat 1872 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 241/04. 14 Şubat 1872 tarihli, Leopold Nişanı ödülünü teyit eden bir belge, Stanisław Chlebowski tarafından yazılmış otobiyografik notlar, Przyb. 233/04.



12 *Osmanlı Sultanları*, fotoğraf, Ulusal Müze, Varşova. (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)

Tacı Nişanı'yla<sup>68</sup>; II. Vittorio Emanuele Kutsal Müjde Nişanı'yla<sup>69</sup> ve St. Olav Norveç Kraliyet Nişanı'yla<sup>70</sup> mükâfatlandırmışlardır.

Abdülaziz'in ilginç bir portresi de sultanı, Sultanahmet Camii'nin avlusunda Osmanlı hanedanı üyeleri ile birlikte tasvir eden yağlıboya tablodur.<sup>71</sup> Kompozisyonda simetri kuralları gözetilmiştir. Abdülaziz,

68 9 Haziran 1873 tarihli, Wend Tacı Nişanı ödülünü teyit eden bir belge, Stanisław Chlebowski tarafından yazılmış otobiyografik notlar, Przyb. 233/04. Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, Aralık 1872 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 241/04.

69 26 Nisan 1874 tarihli, Kutsal Müjde Nişanı ödülünü teyit eden bir belge, Stanisław Chlebowski tarafından yazılmış otobiyografik notlar, Przyb. 233/04. Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 11 Haziran 1874 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 241/04.

70 Süslemelerin minyatürleri, Stanisław Chlebowski tarafından yazılmış otobiyografik notlar, BJ, Przyb. 233/04. Şu nişanların minyatürleri günümüze ulaşmıştır: Mecidiye Nişanı, III. Charles Nişanı, Wend Tacı Nişanı, Leopold Nişanı ve St. Olav Norveç Kraliyet Nişanı.

71 *Osmanlı Sultanları* (aynı zamanda *Türk Sultanları*), 1867, tuval üzerine yağlıboya, 23 x 38.8 cm, Lviv Ulusal Sanat Galerisi, no. Z-434.

etrafı Osmanlı hanedanının önde gelenleriyle çevrili bir halde ortadadır. Solunda abisi Abdülmecid, sağında babası II. Mahmud vardır. Bu çalışma hiç şüphesiz bütün Osmanlı hanedanının desteğini alan sultanın bir hükümdar olarak statüsünü vurgulamaktadır. Arka plan da tesadüfi seçilmemiştir. Sultanahmet Camii, sultanın camisidir. Abdülaziz'in döneminde Osmanlı sultanının "sadece Osmanlı İmparatorluğu'nun hükümdarı olmakla kalmayıp bütün Müslümanların halifesi" olduğuna ve daha önceki halifelerin halefi olduğuna inanılıyordu. Afrika ve Asya'daki çoğu Müslüman devletin sömürge altına alındığı bir dönemde bu yeni iddia çok geçmeden desteklendi ve Osmanlı Hilafeti anti-Avrupa ve anti-Batı güçlerinin odak noktası haline geldi.<sup>72</sup>

Chlebowski'nin tablosundaki sahne, hiç şüphesiz bu doktrinin bir ifadesiydi. Abdülaziz'in gücünün vurgulanması, yerine tahta geçecek olanı atayabilmesine yönelik destekleyici bir atıfta da

72 Bernard Lewis, *Narodziny Nowoczesnej Turcji*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 159.

bulunmuş olabilir. Türk sanatında padişahları resmetmenin analogik bir yöntemi yoktur. Chlebowski, Horace Vernet'in Louis Philippe'i oğullarıyla Versay Sarayı'nda (1847) resmeden eserinden ve Joseph-Désiré Court'un aynı kralı Milli Muhafızlara bayrak verirken tasvir eden çalışmasından (1836) esinlenmiş olabilir.

Chlebowski saray sahneleri ve portrelerin yanı sıra savaş konulu tablolar da yapmıştır. 1866 yılının Kasım'ında, sultan Chlebowski'yi Girit'te çıkan ayaklanmaları tasvir eden altı resim yapmakla görevlendirdi. İsyancılar bastırıldı. 1867'de Sadrazam Fuad Paşa, Girit'e gitti; Chlebowski de açık havada ön taslakları yapmak için gitmiş olabilir. Bu projenin gerçekleşip gerçekleşmediği bilinmiyor. Abdülaziz bu tablolara kırk beş bin kuruş (yaklaşık 450 lira) ödeyecekti.<sup>73</sup>

Lviv Ulusal Sanat Galerisi'nde, *Türk Esaretinde Yunan Ordusu*<sup>74</sup> ve *Kalenin Kuşatılması*<sup>75</sup> tablolarının taslakları bulunmaktadır. Chlebowski muhtemelen onları 1867'de yapmıştır. Savaş temalı olmalarına rağmen bu çalışmalarda savaş tasvirleri ağırlıklı olarak yer almaz. Kahverengi ve mavinin koyu tonlarında, genel hatlarıyla çizilmiş, peyzaj formlarını büyük ölçekli olarak vurgulayan dağ manzarası geniş yer tutar. İki ordu da koyu hatlarla gelişigüzel çizilmiştir. Chlebowski'nin doğallığı yakalama yeteneği, örneğin atları resmediş biçiminde (*Türk Esaretinde Yunan Ordusu*) kolaylıkla gözlemlenebilir. Sözü edilen taslaklar, fevkalade bir kompozisyon yeteneğine ve manzaraya olan duyarlılığına şahitlik ederler. Bu, Chlebowski'nin diğer savaş sahnelerinde görülmez.

Muhtemelen 1867-69 yılları arasında Chlebowski, İtalyan ressam Alberto Pasini ile tanıştı.<sup>76</sup>

73 Chlebowski'nin 29 Kasım 1866 tarihli bir notu, resimlerin listesi, sergilerine dair yazışmalar ve akıbetlerine ilişkin basında yazılanlar. Stanisław Chlebowski'nin koleksiyonunun satışına ilişkin belgeler, BJ, Przyb. 236/04.

74 *Girit Ayaklanmasını Tasvir Eden Tablonun Bir Çalışması* (diğer adı *Türk Esaretindeki Yunan Ordusu*), yaklaşık 1867, yağlıboya, kâğıt, tuval, 23 x 39 cm, Lviv Ulusal Sanat Galerisi, no. Z-436.

75 *Girit Ayaklanmasını Tasvir Eden Tablonun Bir Çalışması* (diğer adı *Kale Kuşatması*), yaklaşık 1867; tuval üzerine yağlıboya, 23 x 39 cm; Lviv Ulusal Sanat Galerisi, no. Z-435.

76 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena

Chlebowski gibi Pasini de Girit ayaklanmasını konu alan iki tablo yapmakla görevlendirilmişti.<sup>77</sup> Türkiye'den ayrıldıktan sonra İtalyan ressam, 1869'da, Paris'te hâlâ bu tablolar üzerinde çalışıyordu.<sup>78</sup> Pasini'nin yaptığı, Osmanlı-Yunan muharebesini tasvir eden bir tablo Dolmabahçe Sarayı'nın koleksiyonundadır. Chlebowski'nin *Kale Kuşatması* tablosuyla Pasini'nin eseri arasında benzerlikler vardır. İki sanatçı da dağ manzarasına odaklanmayı tercih etmiştir; asker figürleri küçüktür, manzaraya hâkim olmalarından ziyade tamamlayıcı bir işlevleri vardır. Pasini de, Chlebowski de kaleyi bombalanmış halde resmetmişlerdir.

Mary Roberts makalesinde, Chlebowski'nin Askeri Müze'de ve İstanbul'daki Dolmabahçe Sarayı'nda muhafaza edilen savaş temalı tablolarına odaklanmıştır. İstanbul'daki tabloları, Abdülaziz'in Kraków Ulusal Müzesi'ndeki çizimleriyle karşılaştırmıştır.<sup>79</sup> Bu doğrultuda, Abdülaziz'in arka plandaki yapıları ve savaşan figürleri vurguladığı *Sultanın Önünde Yürüyen Savaş Esirleri - Sultan III. Mehmed'in Eğri Kalesi'ni Zapt Etmesi*<sup>80</sup> tablolarını ele alabiliriz. Sultanın taslaklarının analizi, örneğin ordunun bir kaleye hücumunu tasvir eden çizimin Chlebowski'nin *Türk Ordusunun Hücumu*<sup>81</sup> tablosunda kullanıldığını varsaymamıza yol açar.

Chlebowski'ye gönderilen, 22 Ağustos 1872 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 241/04; Stanisław Chlebowski'den Józef Ignacy Kraszewski'ye gönderilen, 19 Şubat 1873 tarihli bir mektup, Józef Ignacy Kraszewski'nin Mektubu, BJ, 6491/IV.

77 Literatürde, Pasini'nin Türkiye'deki ikâmetine dair farklı tarihler verilmiştir. Thornton 1868-69 yılları arasını vermiştir, bkz. Lynne Thornton, *The Orientalists, Painter-Travellers*, ACR Edition, Paris 1994, s. 144. Lemaire ise 1867-1869 yılları arasını verir, bkz. Gérard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art*, H. F. Ullmann, 2008, s. 195.

78 Alberto Pasini'nin Stanisław Chlebowski'ye yazdığı, 21 Nisan 1869 tarihli bir mektup; Stanisław Chlebowski'nin Mektubu, BJ, Przyb. 238/04.

79 Roberts, "Ottoman Statecraft and the 'Pencil of Nature'", s. 20-23.

80 *Sultan III. Mehmed'in Eğri Kalesi'ni Zapt Etmesi'nin Bir Çalışması* (önceki adı *Sultanın Önünde Yürüyen Savaş Esirleri*), Abdülaziz'in düzeltmeleriyle; 1866-1872, kalem, kırmızı mürekkep, kâğıt, 26 x 37,2 cm; Kraków Ulusal Müzesi, III r.a. 10296.

81 *Türk Ordusunun Hücumu, 1867-1872*, tuval üzerine yağlıboya, 61,5 x 91,3 cm; Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1517.



13 Stanislaw Chlebowski, *Sultan I. Mahmud Devri'nde Belgrad Kalesi'ne Hücum*, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 124.3 cm, Env. No. 11/1496. "İstihlas ve Muharebe-i Sırbistan ve Belgrad ve Zaman-ı Mahmud-ı Evvel Han Gazi Binemcetü."

Padişahın kuşatma altındaki bir kaleye dair başka bir taslağı, Chlebowski'nin *I. Mahmud Devri'nde Belgrad Kuşatması*<sup>82</sup> tablosunda görülebilir. Eskiz defterinin sayfaları, diğer çizimlerin yanı sıra, *Varna Savaşı*<sup>83</sup> tablosunu hatırlatan, kırmızı mürekkeple çizilmiş, savaştan iki süvari figürü; *Türk Ordusunun Hücumu* ya da *Türk-Yunan Savaşı*<sup>84</sup> tablolarını hatırlatan, dumanlar altında asker figürleri; veya *Mohaç Savaşı*<sup>85</sup> ya da *Türk-Avusturya Muharebesi*<sup>86</sup> tablolarını anımsatan, taarruza geçmiş süvari figürleriyle doludur.

82 *I. Mahmud Devri'nde Belgrad Kuşatması*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 124 cm; Millî Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1496.

83 *Varna Savaşı*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 300 x 400 cm, Askeri Müze, İstanbul, no. 504.

84 *Türk-Yunan Savaşı*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 124,5 cm, Millî Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1498.

85 *Mohaç Savaşı*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 76 x 125 cm, Millî Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1489.

86 *Türk-Avusturya Muharebesi*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 63 x 92 cm, Millî Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1518.

19. yüzyıl başında, sultanın, tabloların temalarında ve formal yapısında belirleyici rol oynadığından bahsedilmiştir. *Klasy*'de yazılanlara göre, "Sultan genellikle [...] ona tablonun temasını vermiş, kompozisyonu ve icrasını en ufak detayına dek yönlendirmiştir."<sup>87</sup> *Wędrowiec*'de, Stanisław Witkiewicz şunu yazmıştır: "[...] Saray memurları uşaklarla birlikte aniden içeri girerler, yapılmakta olan resmi alıp sultana götürürler; bir süre sonra sultanın değişiklik talepleriyle resmi geri getirirlerdi."<sup>88</sup> Antoni Zaleski de hatıralarında şöyle yazmıştır: "Aziz mavi atlar ve yeşil aslanlar çizmesini bile isterdi; padişahın isteklerini yerine getirmek zorundaydı, bazen halifenin emriyle çok büyük tabloları yalnızca birkaç günde bitirmesi gerekiyordu."<sup>89</sup>

87 *Klasy*, S. 994, 1884, s. 44.

88 *Wędrowiec*, S. 27, 1884, s. 317-318.

89 Zaleski, *Z Wycieczki na Wschód*, s. 499.

Chlebowski'nin savaş sahneleri analiz edildiğinde, sanatçının belli birkaç kompozisyon ve bazı şematik yöntemler kullandığı ortaya çıkmaktadır. Tekrar eden figürlerden biri, ortada şaha kalkmış attaki bir süvari figürüdür; ki bu *Türk-Avusturya Muharebesi*, *Bir Balkan Kalesinin Zapt Edilmesi*<sup>90</sup> ile *Varna Savaşı*<sup>91</sup> ve *Mohaç Savaşı*<sup>92</sup> tablolarının iki versiyonunda da görülmektedir. Diğer bir çizim de tepede hareket halinde bir süvari ve aşağıya doğru yayılan askerlerin oluşturduğu üçgen formunda bir kompozisyonudur. Bunlar, *I. Mahmud Devri'nde Belgrad Kuşatması* ve *Türk-Yunan Savaşı*<sup>93</sup> tablolarının temelini oluşturan kompozisyon prensipleriydi.

Büyük savaş sahneleri şu şekilde resmediliyordu: altta bir süvari birliği, üstte kapalı bir gökyüzü, arka planda belli belirsiz görünen bir kale. Padişahları resmeden sahnelerin kompozisyonları farklıydı. Savaşı yöneten sultan figürü ya *Budapeşte Taarruzu*<sup>94</sup> ve *Sultan III. Mehmed'in Eğri Kalesi'ni Zapt Etmesi*<sup>95</sup> tablolarında olduğu gibi bir tepenin üstüne yerleştirilmiştir, ya da *IV. Murad'ın Bağdat'a Girmesi*<sup>96</sup> ve *Kanûnî Sultan Süleyman*<sup>97</sup> tablolarında olduğu gibi muzafferane bir şekilde savaş alanına yürüyerek fethedilen toprağa basan bir kompozisyonla çizilmiştir.

Chlebowski'nin savaş tablolarında, karakterlerin ve atların çok sayıda tekrar eden şematik tasvirleri de vardır. Bir padişah veya kumandanın,



14 Stanisław Chlebowski, *Sultan IV. Murad'ın Bağdat Seferi*, tuval üzerine yağlıboya, 38.5 x 46.5 cm, Env. No. 11/1499.

sahnenin ortasında, kır atının üstünde sıçraması veya dört nala gitmesi yaygın bir figürdür. Bu figür, *Türk-Avusturya Muharebesi*, *IV. Murad'ın Bağdat'a Girmesi* (iki versiyonu), *Kanûnî Sultan Süleyman*, *Türklerin Semendire Kalesi'ne Taarruzu*<sup>98</sup>, *Yanıkale Savaşı*<sup>99</sup> ve *Varna Savaşı*'nda görülebilir. *Mohaç Savaşı*, *Türk Ordusunun Hücumu*, *I. Mahmud Devri'nde Belgrad Kuşatması* ve *Türklerin Semendire Kalesi'ne Taarruzu* tablolarında ise ön planda, karanlık, engebeli zeminde fethedilen şehirlerin askerlerinin cesetleri görülür. Şematik olarak tekrar eden tasvirler diğer tablolarında da vardır. *Türk Ordusunun Hücumu* ve *Türklerin Semendire Kalesi'ne Taarruzu*'nda, ön planda, sırt üstü yatmış pozisyonundaki ölü asker figürü iki tabloda da birebir aynı gibidir.

90 *Bir Balkan Kalesinin Zapt Edilmesi*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, Milli Saraylar Koleksiyonu, 62.2 x 93.3 cm İstanbul, no. 11/1490.

91 *Varna Savaşı*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 300 x 400 cm, Askeri Müze, İstanbul, no. 503, 504.

92 *Mohaç Savaşı*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 113 x 135 cm, Askeri Müze, İstanbul, no. 342.

93 *Türk-Yunan Savaşı*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul.

94 *Budapeşte Taarruzu*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 105 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1520.

95 *Sultan III. Mehmed'in Eğri Kalesi'ni Zapt Etmesi*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul.

96 *IV. Murad'ın Bağdat'a Girmesi*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 38,5 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1499.

97 *Kanûnî Sultan Süleyman*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 92 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1521.

98 *Türklerin Semendire Kalesi'ne Taarruzu*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 124,5 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul, no. 11/1491.

99 *Yanıkale Savaşı*, 1867-1872, tuval üzerine yağlıboya, 190 x 310 cm, Askeri Müze, İstanbul, no. 471.

15 Stanislaw Chlebowski, *Semendire Kalesi'nin Kuşatılması*, tuval üzerine yağlıboya, 75.6 x 124.6 cm, Env. No. 11/1491. "Semendire Kalesi Pişgahında Ahmed Paşa Muharebesi."



*Türk Ordusunun Hücumu ve Türk-Avusturya Muharebesi*'nde, yine ön planda, yüzü yere dönük halde ölmüş bir asker figürü vardır. *Türklerin Semendire Kalesi'ne Taarruzu* ve *Türk-Yunan Savaşı* tablolarında atların altında ezilen asker figürü birebir aynıdır. Sıçrayan ve boynunu öne doğru uzatan kır at figürü de sıkça görülür: *Türk-Yunan Savaşı*, *Mohaç Savaşı*, *I. Mahmud Devri'nde Belgrad Kuşatması*, *Türk Ordusunun Hücumu*, *Türk-Avusturya Muharebesi*, *Varna Savaşı*. *Varna Savaşı*'nın iki versiyonunda da sanatçı düşmanı çarpışırken onu atından deviren Türk figürünü kullanmıştır. Neredeyse tüm tablolarında, arka planda dalgalı bulutlarla kaplı mavi gökyüzü, köşelerde ise savaşın tozu dumanı arasında belli belirsiz görülen bir kale vardır.

Karakterler son derece şematik ve katı bir üslupla çizilmişlerdir, bunun nedeni de hiç şüphesiz öncesinde saha çalışmalarının yapılamamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sahneleri yaratırken, Chlebowski temsili bir at ve süvari kullanmıştır, bunlar Chlebowski'nin İstanbul'daki atölyesini gösteren bir illüstrasyonda görülmektedir.<sup>100</sup> Savaşan figürlerin kendilerine özgü yüz hatları yoktur; ressam, hükümdarların çizimine biraz daha özen göstermiştir, ama onların da yüzlerinde ifade yoktur. Bunlar, bitmemiş çalışmalar gibilerdir; çoğunlukla sadece padişah ve ortadaki birkaç figür daha detaylı çizilmişlerdir.

100 Kłosy, 1877, S. 623, s. 361, 367.

Bunun kökeninde zaman baskısıyla çalışmak yatmaktadır. Sanatçının savaş temalı tabloları arasında Türk-Yunan savaşlarını konu alan eserleri dikkat çekmektedir. Dolmabahçe Sarayı'nda muhafaza edilen bu tablolar daha detaylı biçimde resmedilmişlerdir. Bu eserlerde, figürleri ve hareketlerini tasvir ederken ressamın ifadeleri yakalamaya gayret ettiği çok açıktır; renk şemaları da hayranlık uyandırıcıdır.

Yine de tabloların çoğunda savaşçılar ve atları doğallıktan uzak kuklalar gibilerdir; çoğu yerde figürlerin orantılarında hatalar vardır. Renkler yoğun kullanılmıştır: parlak mavi gökyüzü askerlerin renkli üniformalarıyla kontrast oluşturur; inceltmesi gereken kısımlar koyu renklerle boyanmıştır. Savaş sahneleri ince ayrıntılar ve renk geçişlerinden yoksundur.

Padişaha iş yetiştirme stresi içinde çalışan Chlebowski, savaş tablolarında hiç şüphesiz yüzyılların motif hazinesinden ve formal çözümlerden yararlanmıştır. Örneğin, sıklıkla sıçrayan narin bir at figürü kullanmıştır (*Türk-Yunan Savaşı*, *Sultan III. Mehmed'in Eğri Kalesi'ni Zapt Etmesi*, *Türk-Avusturya Muharebesi*). Bunu muhtemelen Horace Vernet'in *Poniatowski'nin Ölümü*'nden almıştır. Başını öne doğru uzatmış düşen at motifi (*IV. Murad'ın Bağdat'a Girmesi*, *Türk-Yunan Savaşı*, *Türk-Avusturya Savaşlarından Bir Sahne*) de muhtemelen Delacroix'in *Nancy Çarpışması* tablosundan alınmıştır.

Chlebowski savaş motifleri arayışında Juliusz Kossak'ın rehberliğinden faydalanmış olabilir; nitekim onun eserlerini çok takdir ediyordu ve ailesine yazdığı mektuplarda ondan övgüyle söz ediyordu.<sup>101</sup> Savaş tablosu ressamlarının pek çok tasviri ve motifi, Kossak tablolarına olan hayranlığı dolayısıyla Chlebowski'nin tablolarına girmiş olabilir. Bana kalırsa Kossak'ın, reproduksiyonları 1860'lı yıllarda basında çıkan birkaç tablosu, Chlebowski'nin Abdülaziz için yaptığı tablolarla kıyaslanmalıdır. Aleksander Morsztyn'in Chocim yöresindeki zaferini onu at üstünde tasvir ederek çizen Kossak'ın tablosu<sup>102</sup>, Chlebowski'nin *IV. Murad'ın Bağdat'a Girmesi* tablosunu anımsatır. Kossak'ın Chodkiewicz'i, Warka Savaşı'nda<sup>103</sup> at sırtında nehre atlarken tasvir eden tablosu, benzer biçimde kır atının üstünde kendini savaşın ortasına atan Türk figürü ile kıyaslanabilir (*Türk-Avusturya Muharebesi*). Chlebowski, *Budapeşte Taarruzu* tablosunda Kossak'ın *Kircholm'de Chodkiewicz*<sup>104</sup> tablosundan esinlenmiş görünmektedir. Chlebowski'nin savaş tablolarında birkaç kez görülen bu düşen at figürü, Kossak'ın *Cecora Muharebesi*<sup>105</sup> tablosunda da görülmektedir. Bireysel motiflerin yanı sıra, Chlebowski'nin uçsuz bucaksız ve kalabalık savaş sahneleri ile Doğu üslubunda çizilmiş atları da Kossak'tan esinlenilmiş olabilir.

Chlebowski için diğer bir motif hazinesi de hiç şüphesiz Versay'daki savaş tabloları galerisidir. Ressam 1864 yılına dek Paris'te yaşadığından, muhtemelen tarihî tabloları kendisi de biliyordu. Galeri, 1837'de Louis Philippe tarafından kurulmuştur. Dönemin sanatçılarının yaptıkları bu tabloların gagesi, Fransa'nın şanlı zaferlerini ölümsüzleştirmekti. Eserlerin çoğunun çok yüksek sanatsal değeri olduğu söylenemezdi. Bu serginin amacı kaliteli resimler sunmak değil, propaganda işlevi görmektir.

101 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 22 Nisan 1871 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04.

102 *Tygodnik Ilustrowany* 1861, S. 117, s. 236.

103 *Tygodnik Ilustrowany* 1862, S. 132, s. 133.

104 *Tygodnik Ilustrowany* 1862, S. 157, s. 125.

105 *Tygodnik Ilustrowany* 1862, S. 159, s. 144.

Chlebowski'nin Abdülaziz için yaptığı eserlerin kompozisyonları sıklıkla Versay koleksiyonundan esinlenilmiştir.

Chlebowski'nin tablolarında tekrarlanan bir motif olarak sahnenin ortasında, beyaz bir atın üstünde, yerde yatan askerleri ezerek yükseğe tırmanan kumandan figürü, Gros'un *Abukir Muharebesi* (1807), Horace Vernet'in *Las Navas de Tolosa Muharebesi* (1817), Jean-Victor Schnetz'in *Kont Eudes'in 885'te Paris'i Normanlara Karşı Savunması* (1834), Alexandre Evariste Fragonard'ın *Marignan Muharebesi* (1836) ve Charles-Philippe Larivière'in *Mons-en-Puelle Muharebesi* (1839) tablolarında da görülür. François Joseph Heim'in beyaz atını savaş alanına süren kumandanı tasvir ettiği *Rocroy Muharebesi* (1838) tablosu, Chlebowski'nin *Kanûnî Sultan Süleyman ve IV. Murad'ın Bağdat'a Girmesi* tablolarıyla karşılaştırılabilir. Chlebowski'nin ön planda yer alan öldürülmüş adam figürü, Versay koleksiyonundaki Fragonard'ın *Marignan Muharebesi*, François-Edouard Picot'un *Calais Kuşatması* (1838), Heim'in *Rocroy Muharebesi*, Larivière'nin *Dunkirk Kuşatması* (1837) tablolarında da görülebilir.

Chlebowski'nin savaş tablolarının form açısından çağdaşı diğer eserlerden ne kadar farklı olduğu, Salon'da sergilenen benzer konulu eserlerle kıyaslandığında görülebilir. Chlebowski 1864 yılında, Paris'te, Ernest Meissonier'in *Solferino Muharebesinde III. Napoléon* (1863) tablosunu görme imkânı buldu; bu tablo da *Budapeşte Taarruzu* ile kıyaslanabilir. Ressamlar hükümdarları, kumandanlarıyla çevrili bir halde savaş alanına tepeden bakar pozisyonda tasvir etmişlerdi. Bununla birlikte kompozisyonları farklı şekillerde oluşturdukları da görülmekteydi. Örneğin, Meissonier'in III. Napoleon'u merkezde olmasına rağmen uzaktadır ve profilden görünür. Chlebowski'ye tablosunda sultan figürünü vurgulaması emredilmişti. Atlar da farklı resmedilmiştir. Chlebowski'nin atları doğallıktan uzaktır, oysa Meissonier'inkiler mükemmellik timsalidirler. Peyzaj ve gökyüzü de farklıdır. Sultanın ressamının Budapeşte'si ölçekli maket gibidir; sahnede hiç boşluk yoktur. Solferino ise uçsuz bucaksız peyzajı, doğal manzarası ve

geniş, bulutlu gökyüzüyle dikkat çeker. Bu analiz göstermektedir ki, form açısından bakıldığında, Chlebowski'nin savaş sahneleri, çağdaşı olan emsallerinden oldukça geridedir.

Avrupalı eleştirilenler, Chlebowski'nin Abdülaziz'in emriyle yaptığı resimler hakkında bilgi sahibi olma imkânı bulamamışlardır; çünkü bunlar, ressam hayattayken Fransa veya Polonya'da sergilenmemişlerdir. Zaten ressamın kendisi de bunların daha geniş bir kitleye sergilenmelerini istemiştir. Basında, belki de sanatçının kendisinden veya arkadaşlarından alıntı yapılarak yazılanlara göre, resimler Abdülaziz'in denetimi altında ve onun kesin emirleri doğrultusunda yapılmıştır ve ressamın bu şartlar altında çalışması, eserlerin kalitesini etkilemiştir.<sup>106</sup> Józef Ignacy Kraszewski, 1867 yılında yayınlanan *Rachunki* adlı kitabında Chlebowski'den bahsetmiştir. Chlebowski'nin

106 *Czas*, S. 250, 1872, s. 2; *Wędrowiec*, S. 27, 1884, s. 317-318; *Tygodnik Powszechny*, S. 30, 1884, s. 466.



**16a** Stanislaw Chlebowski, *Savaş Sahnesi*, Ulusal Müze, Env. Rys. Pol. 7769, Varşova. (Fatma Coşkun Fotoğraf Arşivi)

sultanın isteğiyle yapılan eserlerini değerlendirerek şöyle yazmıştır: “*Chlebowski gerçekten yetenekli; ancak gitmeye zorlandığı yolun onun için doğru bir yol olduğundan emin değiliz... O hiçbir zaman savaşların ve koskoca tabloların ressamı olmamıştır. Bir köşede sessizce düşüncelere dalmayı seven bir sanatçidir... Ama ne yapmalı, insanların*



**16b** Stanislaw Chlebowski, *Vidin Kalesi*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 78 x 126 cm, Env. No. 125. (Harbiye Askeri Müzesi Resim Koleksiyonu)



17 Stanisław Chlebowski, *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi*, tuval üzerine yağlıboya, 500 x 1100 cm., Ulusal Müze, Env. No. MNK II-a-72, Krakov.

*resmini yapamıyorsan atların resmini yapmak zorundasın... Ne kadar yazık!*<sup>107</sup>

Saray için çalışmak, ressamın çok fazla vaktini aldı ve sağlığını bozdu. Sanatçı, padişah ve onun sanat zevki hakkında pek iyi şeyler düşünmemekle birlikte onu hiçbir zaman patron olarak da görmemiştir. Saraydaki işi hakkında ironik bir dille “[Sultan] yabani atlardan hoşlanıyor, ben de ona böyle atların resmini yapıyorum”<sup>108</sup> diye yazmıştır. Ailesine gönderdiği bir mektupta sultanın savaş sahnelerinde ısrar ettiğinden yakınmıştır. Mektubun devamında, yeni bir tablo üzerinde çalışmaya başladığını, ona eşlik eden sultanın tuvalde yerde yatan birkaç asker daha olsa mı diye düşündüğünü anlatmıştır.<sup>109</sup> Chlebowski, padişahı bir hayalperest, hatta esrik olarak tanımlıyordu.<sup>110</sup> Abdülaziz için çalışmayı hapiste olmak, hatta “ruhunu sultana satmak” olarak görüyordu.<sup>111</sup>

Görüldüğü kadarıyla sultan ressamı fazlasıyla çalıştıyordu. Chlebowski bütün gününü çalışarak

geçirmesine rağmen, sık sık akşamları da saraya çağırılıyor ve padişahın direktifleri doğrultusunda tablosunda düzeltmeler yapması isteniyordu.<sup>112</sup> Sanatçı, “[Hastalandığımda Abdülaziz] beni görmeye can atıyordu”<sup>113</sup> diye yazmıştır. Chlebowski, saray ressamlığından istifa etmesinden sonra dahi sultanın, kendisinin geri dönmesini talep ettiğini duymuştu: “Yerinde duramıyor, ressamımı bana getirin diyordu.” Padişah, saraydan ayrılmasından sonra Chlebowski'nin yaptığı bütün tabloların, hatta ressamın henüz yapmaya dahi başlamadığı *II. Mehmed'in İstanbul'a Girmesi* tablosunun bile kendisine teslim edilmesini talep etmiştir.<sup>114</sup>

Chlebowski yapmak zorunda kaldığı temalar ve formlardan da şikâyetçidir. Ailesine şunu itiraf etmiştir: “Sadece saray için değil, genel olarak insanlar için resim yapmaya tüm kalbimle, müthiş bir biçimde can atıyorum.”<sup>115</sup> İşten ayrıldıktan sonra Józef Ignacy Kraszewski'ye, “Saray ortamında kazanç için harcadığım vakti telafi etmek istiyorum”<sup>116</sup>

107 Józef Ignacy Kraszewski, *Z roku 1866, Rachunki*, Poznań: Księgarnia J. K. Zupańskiego, 1867, s. 291, 292.

108 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 27 Mayıs 1870 tarihli bir mektup, BJ, Przyb. 240/04.

109 Mektup, 9 Nisan 1871, BJ, Przyb. 240/04.

110 Mektup, 30 Haziran 1870, BJ, Przyb. 240/04; Aynı yerde, 8 Temmuz 1874, BJ, Przyb. 241/04.

111 Mektup, 10 Şubat 1872, BJ, Przyb. 241/04.

112 Mektup, 7 Ekim 1870, BJ, Przyb. 240/04; Aynı yerde, 9 Mayıs 1872, BJ, Przyb. 241/04.

113 Mektup, 9 Ağustos 1871, BJ, Przyb. 240/04.

114 Mektup, 19 Nisan 1874, 21 Mayıs 1874, 1 Haziran 1874, BJ, Przyb. 241/04.

115 Mektup, 25 Haziran 1872, BJ, Przyb. 241/04.

116 Stanisław Chlebowski'den Józef Ignacy Kraszewski'ye gönderilen, 19 Şubat 1873 tarihli bir mektup, Józef Ignacy Kraszewski'nin Mektubu, BJ, 649/IV.



**18** Stanislaw Chlebowski, *Sultan Abdülaziz*, kemik üzerine guaj, 10.9 x 8.5 cm., Ulusal Müze, Env. No. Min.546, Varşova.  
(Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)

diye yazmıştı; arkadaşına, “Sultanın gözetimi altında kendimle karşı karşıya gelerek resim yaptım”<sup>117</sup> diye itirafta bulunmuş ve şunu eklemişti: “Değerli vaktimin büyük kısmı tablolarımla yakından ilgilenen sultana hizmet etmekle geçti.”<sup>118</sup>

Sarayda çalışmak maddi açıdan cazip olmasına rağmen, sonunda Chlebowski için yıkıcı bir hale gelmiştir. Tarihî ve günlük hayata dair resimler yapan, gelecek vaat eden bir sanatçı sadece savaş sahneleri yapmak zorunda kalmıştır. Fark edileceği üzere, örneğin *Türk Esaretindeki Yunan Ordusu* ve *Kale Kuşatması* tablolarında, ayrıca Osmanlı ordusu ve Abdülaziz'e ilişkin taslak ve çalışmalarında, sanatçı kompozisyonlarını geniş peyzajlardan ve doğa çalışmalarından vazgeçmeyerek oluşturmaya gayret etmiştir. Fakat Sultan Abdülaziz'in verdiği işleri yakından takip etmesi, sanatçıyı yoğun biçimde şematik tasvirleri kopyalamaya zorlamıştı. Chlebowski'nin sözü edilen görüşlerinden de anlaşıldığı üzere sanatçı, sultan için çalışmayı tamamen mekanik ve sanatsal hedeflerden bütünüyle yoksun bir görev olarak addediyordu. Yıllarca Abdülaziz'in istekleri doğrultusunda resim yapmak Chlebowski'nin kompozisyon stilini etkilemişti. Ressam başka birkaç eserinde de savaş sahnelerindeki desenleri tekrarlardı. Padişah için çalışmaya başladığında kaybettiği kendine has sanatsal stili yeniden bulması birkaç yılını aldı.

Chlebowski, sultanın sarayı ile hesap işini ancak 1875 yılının Eylül ayında halledebildi. Saray arşivlerinde aynı yılın mart ayına ait bir evrakta, sarayın ressama beş bin lira borçlu olduğu yazılıdır. Bunun sadece on beş bin kuruşu (yaklaşık 150 lirası) ödenmişti.<sup>119</sup> Bu gelişme sanatçıyı mutsuz etti. Kararlaştırılmış olan bu paranın faturalarına ancak yeteceğini ve kendisine sadece beş bin frank kalacağını hesapladı. Türkiye'nin bozulan mali durumu dolayısıyla, saray kâtipleri eylül ayında Chlebowski'ye sadece iki bin frank ve yüz Napolyon altını verdiler.<sup>120</sup>

117 Mektup, 10 Ocak 1875, BJ, 6491/IV.

118 Mektup, 25 Ekim 1875, BJ, 6491/IV.

119 Semra Germaner - Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002, s. 113.

120 Stanisław Chlebowski'den Kamilla, Ksawera ve Helena Chlebowska'ya gönderilen, 28 Eylül 1875 tarihli bir mektup; 26 Ekim 1875, BJ, Przyb. 241/04.

1876 yılının Mayıs ve Haziran ayında Chlebowski, Paris'e taşınmak üzere hazırlıklara başladı. 4 Haziran'da Sultan Abdülaziz öldüğünde pek üzüldüğünü söyleyemeyiz. Zira yazdığı bir mektupta sultanı ve dönemini eleştirmekten geri durmamıştır.<sup>121</sup>

121 Mektup, 5 Haziran 1876, BJ, Przyb. 242/04.



Central-Organ für die Weltausstellung im Jahre 1873

sowie für alle Interessen des Handels und der Industrie.

Nr. 134.

Wien, Donnerstag den 24. April.

III. Jahrgang.

Die Wiener Weltausstellungs-Zeitung erscheint täglich, nach Bedarf zweimal im Tage. Abonnements-Preise pro 1873. Ganzjährig für Oesterreich-Ungarn mit portofreier Zustellung 20 fl. ö. W., für Deutschland 15 Tdr., für Italien, die Schweiz, Danauferrentländer 60 Francs. Halbjährig für Oesterreich-Ungarn mit portofreier Zustellung 12 fl. ö. W., für Deutschland 8 Tdr., für Italien, die Schweiz, Danauferrentländer 32 Francs. Vierteljährig für Oesterreich-Ungarn 6 fl. ö. W., für Deutschland 4 Tdr., für Italien, die Schweiz, Danauferrentländer 16 Francs. Einzelne Nummern 10 kr. ö. W. = 9 kr. südd. Währ. = 2 Sgr. 8 Pf. nordd. Währ. = 28 Cents. Die Jahrgänge 1871 und 1872 sind nicht mehr complet vorhanden. Redaction Wien, Stadt, Grünangergasse Nr. 3, woselbst jede Auskunft über Weltausstellungs-Angelegenheiten gratis ertheilt wird. Administration Wien, Stadt, Rumpfgasse Nr. 4 (Zeitungs- und Schulerstraße). Die französische und englische Ausgabe der 'Wiener Weltausstellungs-Zeitung' erscheint vom 8. April an zweimal der Woche, vom Mai ab täglich. Abonnementspreis: 3 fl. der Monat. Im Buchhandel durch Moriz Perles Buchhandlung, Wien, Stadt, Spitzelgasse Nr. 17, zu beziehen, wosin alle buchhändlerischen Aufträge zu richten sind. Inzerate laut Tarif. - Beilagen dürfen nicht broschirt sein, der Bog u. sollen 100 Blatt 1 fl. ö. W. = 20 Sgr. = 1 fl. 10 kr. südd. Währ. = 2 1/2 francs und sind franco an die Administration: Wien, Stadt, Rumpfgasse Nr. 4 (Zeitungs- und Schulerstraße) abzuliefern. Die Höhe der jeweiligen Auflage ist in der Administration, Rumpfgasse 4, zu erfragen. Probenummern gratis und franco. Für ganz NORD-ITALIEN: Agenzia Internazionale di REPERTI & BELLINI 1, Via Romagnoli MILANO. Welche Anfragen und Aufträge, wie auch Briefe, Manuscripte, Zeichnungen &c. aus England und Amerika sind nur zu richten an die Herren GOLDSCHMIDT & COMP., Aufstellungs-Agenten in Hamburg. Enlg. General-Agent voor Nederland: F. Quohl, Internationaal Advertentie-Bureau te Clove, Nymegen Grote Markt B 12, en zyne Special-Correspondanten in iedere Stad van Nederland. Im Einvernehmen mit dem k. k. Ministerium des Innern wurde von Seite des k. k. Finanzministeriums die von Carl Cikanek in Wien herausgegebene und von Joh. Chr. Schreyer redigirte 'Wiener Weltausstellungs-Zeitung' als Fachblatt anerkannt. (Z. 33771, ddo. 12. November 1871). - Mittels Curreds des Executiv-Comitès der k. ungar. Landes-Commission wurde den Mitgliedern der k. ungarischen Landes-Commission für die Weltausstellung 1873 die 'Wiener Weltausstellungs-Zeitung' wärmstens empfohlen. Von den 1861. Landes-Commissionen des In- und Auslandes und dem Executiv-Comitè der Mineralquellen-, Bade- und Curortbesitzer zur Veröffentlichung ihrer Sitzungsberichte und Beschlüsse wird die 'Wiener Weltausstellungs-Zeitung' benützt. - Auf der Weltausstellung 1872 mit ehrender Anerkennung ausgezeichnet.

O. Hamdi Bey,

I. türkischer General-Commissarius für die Wiener Weltausstellung.

Die kaiserlich türkische Regierung hat es sich besonders angelegen sein lassen, für glänzende Vertretung des türkischen Reiches auf der Wiener Weltausstellung Sorge zu tragen. Wir hatten bereits Gelegenheit, wiederholt Bilder aus der türkischen Abtheilung des Ausstellungsplatzes zu bringen und die Mannigfaltigkeit zu schildern, mit welcher die k. türkische Regierung die Ausstellungsarbeiten fördert. Wenn daher die Besucher der Weltausstellung ein kleines und übersichtliches Bild von der gegenwärtigen Culturentwicklung der Türkei, von den Productionsverhältnissen, von der wirtschaftlichen Bedeutung der unter der Souveränität Sr. Majestät des Sultans stehenden Länder erhalten, so ist dieses Resultat allerdings in erster Linie der staatsmännischen Einsicht der leitenden Personen in Constantinopel zu danken, welche die Bedeutung der Wiener Weltausstellung für die Zukunft des ganzen Orients erkannten und zu würdigen verstanden. Von großem Einfluß auf das Gelingen der türkischen Abtheilung war die Auswahl derjenigen Persönlichkeiten, welche die türkische Ausstellungscommission zu bilden hatten und wir müssen es besonders anerkennend hervorheben, daß die Hohe Pforte für die Ausstellung Commissare zu wählen wußte, deren außerordentliche Befähigung und Gewandtheit der Türkei entschiedenen Erfolg sichern mußte.

O. Hamdi Bey, der General-Commissar, den man wohl als die Seele der türkischen Commission be-



zeichnen kann, ist einer der bedeutendsten Männer der sogenannten jungtürkischen Partei. Er ist der Sohn Edhem Paschas, des Ministers des Handels und der öffentlichen Arbeiten, eines hochgebildeten Staatsmannes, der auch als ausgezeichnete Ingenieur einen hervorragenden Ruf genießt. Hamdi Bey genoss eine sehr sorgfältige europäische Erziehung, machte seine Studien in Paris, wo er jedoch nicht auf die französische Bildung allein sich beschränkte, sondern die Grundlagen zu einem univervellen Wissen legte. Gleichzeitig widmete er sich der Malerei und der Poesie und während seine Bilder bereits im Jahre 1862 auf der Londoner Weltausstellung allgemeinen Beifall fanden, erregten seine bald darauf veröffentlichten Poesien in türkischer und französischer Sprache wohlverdientes Aufsehen.

In seiner Heimat eröffnete sich ihm rasch eine glänzende politische Carrière. Zunächst wurde er Gouverneur von Bagdad und wußte durch seine Energie und seine administrative Geschicklichkeit unter den schwierigsten Verhältnissen sich die Anerkennung der hohen Pforte zu erwerben. Er wurde demnach in Constantinopel zu dem 'Introducteur des Ambassadeur' ernannt, eine Stellung, welche theils diplomatischen Charakter hat, theils Hofcharge ist und wozu Hamdi Bey vermöge seiner feinen weltmännischen Gewandtheit und seiner genauen Kenntniß der europäischen Staaten sich besonders eignet. Als die Vorbe-

# Osman Hamdi Bey'in "Karanlık" Yılları (1871-1881)

Edhem Eldem\*

## ÖZET

Osman Hamdi Bey'in birçok açıdan kendi şöhretinin kurbanı olduğunu söylemek mümkündür. Bir taraftan Müze-i Hümâyûn'un müdürü ve modern anlamda Osmanlı arkeoloji ve müzeciliğinin kurucusu olarak, diğer taraftan ise uluslararası üne sahip bir ressam olarak kazanmış olduğu görünürlük, bu itibarlı konumundan önceki yıllardaki hayatının büyük ölçüde karanlıkta kalmasına neden olmuştur. Genel olarak, ama özellikle de bu dönemle ilgili kaleme almış olduğu hatırat, günlük ve yazışma türünden belgelerin azlığı bu boşluğu doldurmayı daha da güçleştirmektedir. Günümüze kadar gelebilmiş olan Paris (1860-1868) ve Bağdat (1869-1870) mektupları ve 1881'den itibaren muhtelif kişi ve kurumlarla olan yoğun yazışmaları arasında kalan on senelik sessizlik, muhtelif memuriyet ve görevlerle geçen ve oldukça istikrarsız olduğu anlaşılan bir geçiş dönemine işaret etmektedir.

Oysa bugüne kadar dikkatleri çekmemiş veya hiç bilinmeyen kaynaklara müracaat ederek geleceğin Osman Hamdi Bey'inin bu "karanlık" dönemini biraz olsun açıklığa kavuşturmak mümkün gözükmektedir. 1873 Viyana Dünya Sergisi'ndeki komiserliği ve 1876'daki Bulgaristan olaylarını incelemekle görevli komisyon üyeliği gibi artık nispeten iyi bilenen görevleri dışında genç Hamdi'nin esas itibarıyla memuriyette pek başarılı olamadığı, bu başarısızlığın neticesinde resme yöneldiği ve en sonunda da bu sayede saraya yaklaşarak kendine bir yol çizmeye çalıştığı ortaya çıkmaktadır. Kısacası bu inceleme, 1881'de müzenin başına getirilmesiyle bambaşka bir yön alan Osman Hamdi Bey'in yaşam ve kariyerinin bilinmeyen bazı veçhelerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Osman Hamdi Bey, Müze-i Hümâyûn, Sultan II. Abdülhamid, Osmanlı Resmi, Osmanlı Modernleşmesi, Batılılaşma, Oryantalizm

## ABSTRACT

It is undeniable that Osman Hamdi Bey had become a victim of his own success. The visibility he had acquired, on the one hand, as the director of the Imperial Museum and the founder of modern Ottoman archaeology and museology, and on the other, as a painter of international renown, has tended to obscure his life and career in the years preceding these prestigious achievements. The dearth of memoirs, diaries and correspondence he had left behind, particularly during this period, has made it even more difficult to fill this gap. The decade of silence squeezed between his surviving letters from Paris (1860-1868) and Baghdad (1869-1870), and his abundant personal and official correspondence after 1881, points at a rather unstable period of transition made of alternating bureaucratic posts and missions.

Nevertheless, a number of sources neglected or simply unknown to this day makes it possible to shed some light on this "dark" period of Osman Hamdi Bey's life. Apart from the relatively well-known episodes of his mission at the 1873 Vienna World Exposition and of his participation in the commission investigating the Bulgarian atrocities in 1876, it appears that Hamdi was rather unsuccessful in his bureaucratic career, that this sense of failure encouraged him to pursue a career as a painter, and that he eventually tried to obtain support and recognition from the palace. In short, the study aims at revealing some unknown aspects of Osman Hamdi Bey's life and career, before they took a very different turn after his appointment as director of the museum.

**Keywords:** Osman Hamdi Bey, Imperial Museum, Sultan Abdülhamid II, Ottoman Painting, Ottoman Modernization, Westernization, Orientalism

Osman Hamdi Bey'in geç dönem Osmanlı kültür, bilim ve sanat tarihinin en belirgin ve muhtemelen de en iyi bilinen siması olması, hayatının ve kariyerinin bazı dönemleri ve veçheleri konusundaki bilgilerimizin çok eksik, hatta bazen de yanlış olmasını dışlamamaktadır. Çelişki gibi gözükse de bu durumu izah edecek birçok etkenden bahsetmek mümkündür. Bunların başında, Türk tarihçiliğinin ve tarih anlayışının kendine has bazı zaafı gelmektedir. Bu konudaki en belirgin zaaf, alandaki inceleme ve araştırmaların sistematik olmak yerine seçici olması ve bu seçiciliğin özellikle de "önemli" sayılan kişi, olay ve olgular üzerine odaklanıp, bunun dışında kalanların bir tür teferruat muamelesi görüp kenara bırakılması, hatta merak konusu bile olmaması gelmektedir. Sayabileceğimiz ikinci zaaf ise yöntem olarak kaynaklara eleştirel bakış yerine toptan ve sorgulamasız bir şekilde kabulün hâkim olmasıdır.

Bu eleştiriye Osman Hamdi Bey'e dayanarak örnek vermek mümkündür. Osman Hamdi Bey, tarihçiliğimizde belirgin olarak iki önemli bakış açısından ele alınmaktadır: Bunların ilki arkeoloji, diğeri ise resim sanatıdır. Bu iki alandaki kariyer ve başarıları ise bazen hayatının diğer dönem ve uğraşlarını adeta yok sayma derecesinde ikincil bir konuma itmektedir. Osmanlı ve dolayısıyla Türk arkeolojisinin "kurucu babası" olarak algılanması, Müze-i Hümâyûn'un başına getirildiği 4 Eylül 1881'den önceki meslek hayatı ve uğraşları hakkında yüzeysel ve güvenirliliği tartışılır bazı genellemeler dışında çok az bilginin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Benzer bir durum, resim alanındaki faaliyetleri için de geçerlidir. Belirli koleksiyonlara girmiş ve bu nedenle iyi bilinen bazı tabloları dışında sanat üretimi ve kariyeri konusunda genellikle kulaktan dolma bilgilerin ya da tablolarından hareketle "olsa olsa" yöntemiyle yapılmış tahmin ve iddiaların ötesine geçen pek bir birikim söz konusu değildir.

Bu sorunlara somut örnek vermek gerekirse, Osman Hamdi Bey'in 1881'den önceki meslek hayatını ele alabiliriz. Müze müdürlüğüne getirilmeden önce Bağdat'ta, Midhat Paşa'nın valiliği esnasında vilayetin dışişlerinden sorumlu olduğunu, ardından Hariciye Nezareti'nde Teşrifat müdür muavinliği, aynı nezarete Tahrîrat-ı Hariciye müdürlüğü, Matbuat

müdürlüğü, Altıncı Daire-i Belediye (Beyoğlu) başkanlığı gibi görevlerde bulunduğu biliniyorsa da bu faaliyetleriyle ilgili yok denecek kadar az araştırma yapılmıştır. Bu döneme rastlayan ve üzerinde daha fazla durulmuş olan tek görev, 1873 yılında Viyana'da düzenlenmiş olan Dünya Sergisi'nde Osmanlı bölümünün komiserliği olmuştur, (Resim 1) fakat bu konuda da yazılanlar kendi görevinden çok sergide yer alan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* ve *Elbise-i Osmaniye* isimli yayınlarla ilgili olmuştur. Velhasıl, 1869'dan beri muhtelif devlet memuriyetlerinde bulunmuş olan Osman Hamdi Bey'in ancak 1881-1882'den sonraki Müze-i Hümâyûn ve Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlükleriyle tanınması ve bundan pek de bir rahatsızlık duyulmaması önemli bir eksikliğe işaret etse de, daha çok kahramanlar ve "önemli" kişilere odaklanmayı şiar edinmiş olan tarihçiliğimiz açısından pek şaşırtıcı sayılmamalıdır.

Hamdi'nin sanat kariyeriyle ilgili durum pek farklı değildir. Bu konudaki birikimin temel kaynağı olarak tabloları kullanıldığından bu konu sanat tarihinin alanı olarak algılanmakta, dolayısıyla da bu disiplinin yoruma dayalı bazı yöntem ve çıkarsamaları bilgi birikimine hâlâ hâkim olmaktadır. Bunun neticesinde ressamlığı bilinen tablolarıyla sınırlı kalmakta, hatta bunların da arasında en meşhurları kimliğini oluşturmada başat bir rol oynamaktadır. Üstelik bu tablolar da dönemin yazılı kaynaklarından değil de sadece görüntülerinden tanındığı için, gerçek isimleri bilinmemekte, bunlara atfedilen bilgiler ise sanat tarihçileri tarafından uydurulmuş isimlere dayanmaktadır. Böylece Osman Hamdi Bey, *Kaplumbağa Terbiyecisi* olarak bilinen ama aslında *Kaplumbağalı Adam* adını taşıyan ya da *Mihrap* diye bilinen ama asıl adı *Yaratılış* olan tabloların ressamı olarak tanınmakta, bu tablolara ve benzerlerine atfedilen çoğu dayanaksız mana ve mesajlar üzerinde odaklanarak kimliği hakkında çıkarsamalar yapılmaktadır. Ona mukabil, ressamın yapmış olduğu bilinen fakat izi kalmamış olan resimleri hakkında herhangi ciddi bir araştırma yapılmadığı gibi mevcut olan ama yorumlamaya yeteri kadar müsait görülmeyen bazı tabloları -mesela aile portreleri- araştırmacıların dikkatini ve ilgisini yeteri kadar çekmemekte ve incelemelerinin dışında kalmaktadır.

Yukarıda zikredilen eksiklikleri sadece tarihçiliğimizin zaafına bağlamak elbette haksızlık olacaktır. Zorlukların önemli bir kısmının Osman Hamdi Bey'in erken dönemleriyle ilgili yeteri kadar bilgi ve belgeye ulaşamamaktan kaynaklandığı yadsınamaz bir gerçektir. Unutmamak gerekir ki Osmanlı tarihine zengin bir temel oluşturan devlet arşivindeki belgelerin neredeyse tamamı eşyanın tabiatından olarak devletin kendi bakış açısını ve önceliklerini yansıtan bir nitelik taşıdığından bunun dışında kalan meselelerle ilgili son derecede ketum kalmaktadır. Örnek vermek gerekirse, Hamdi Bey'in yukarıda zikredilen 1870'lerdeki muhtelif görevleriyle ilgili belgelerin çoğu, göreve tayin edildiğine veya görevden alındığına dair iki satırlık irade veya tezkirelerden ibaret olduğu için hayatı ve kariyeriyle ilgili doyurucu bilgiler vermekten uzaktır.<sup>1</sup> Buna dönemin basını ilave edilecek olursa bir nebze daha ayrıntıya ulaşılabilseyse de bunun getirdiği kazanım gayet sınırlı kalmaktadır.

Aslında belgelerin azlığı ve fakirliği ile ilgili sorun çok daha genel niteliktedir. Benzer bir durumda Avrupa'da kullanılabilen kaynaklarla yüzeysel de olsa bir mukayese yaparak meseleyi biraz daha açmak mümkündür. Söz gelimi aynı dönemde Fransa'da faaliyette bulunmuş ve ün yapmış bir ressamın hayatı ve kariyeri söz konusu olsa, devlet arşivlerinin sağlayacağı katkı çok daha ikincil kalsa bile, bu ikincil halinin bile Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nin katkısının niceliksel ve niteliksel olarak çok üstünde olacağı şüphesizdir. Fransız Milli Arşivi'nde (*Archives nationales*) herhangi bir sanatçı hakkında Maarif (*Instruction publique*) veya Güzel Sanatlar (*Beaux-arts*) ile ilgili devlet kurum ve birimlerinde bulunan malzeme, Osmanlı arşivindeki tek tük belgelerle kıyas kabul etmeyecek sayıda ve ayrıntıda olacaktır. Buna ilaveten dönemin basınına bakıldığında, İstanbul'da neşredilen birkaç gazeteyle Fransa'da çıkan yüzlerce süreli yayın arasındaki niceliksel fark bir yana, bu yayınların birçoğunun tam da bu alanlarla ilgili olmasından dolayı ortaya çıkan içerik zenginliği ve derinliği,

1 İlginçtir ki Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde başta Edhem Paşa olmak üzere ailenin birçok ferdine ait sicil kaydı (Sicill-i Ahval) mevcutken Osman Hamdi Bey'inkine bütün gayretlerime rağmen ulaşabilmemiş değilim.

İstanbul gazetelerindeki kısacık haber ve yorumlarla karşılaştırılmayacak derecede farklıdır. İş bununla da bitmemektedir. Fransa'daki sanat ve düşün hayatına iştirak eden kişilerin neredeyse tamamının kendi yayınladıkları eser ve yazılar bir yana, tuttukları günlük, yazdıkları hatırat ve belki de en önemlisi aile fertleri, dostları ve meslektaşlarıyla olan yazışmaları sayesinde haklarında gayet ayrıntılı bir bilgiye ulaşmak mümkündür. Bütün bunlar Osman Hamdi'yle -veya dönemin herhangi başka bir kişiliğiyle- ilgili elimizdeki bölük pörçük malzemeyle karşılaştırıldığında Osmanlı kültür, sanat ve zihniyet dünyasına odaklanan en iyi niyetli tarihçinin bile işinin ne kadar zor olduğu hemen ortaya çıkmaktadır.

Osman Hamdi Bey'le ilgilenmeye başladığım 1990'ların başlarından beri bu konuda iki yönlü bir gayretle bu durumu elimden geldiğince düzeltmeye veya düzeltilmesini mümkün kılacak bir zemin oluşturmaya çalıştım. Hamdi Bey'in özel ve aile evrakına ulaşmak konusunda elime geçen fırsatları değerlendirerek Paris ve Bağdat yıllarıyla ilgili kapsamlı çalışmalara ilaveten,<sup>2</sup> 1870 yıllarındaki bazı seyahatleri ve özellikle de 1876 yılında Bulgaristan olaylarını araştırmak üzere Filibe'de oluşturulan komisyondaki göreviyle ilgili günlük ve notlarını yayınlamak<sup>3</sup> bir taraftan bu konudaki belge tabanını genişletmeye, diğer taraftan da bu belgeleri eleştirel bir bakış açısıyla bir bağlama oturtmaya çalıştım. Keza, ölümünün yüzüncü yılı münasebetiyle yayınladığım *Osman Hamdi Bey Sözlüğü* ile hakkındaki bütün bilgileri mümkün olduğunca ansiklopedik bir formatta sunmaya, dolayısıyla da tespit edebildiğim eksik ve yanlışları ortaya çıkaran yeni bir bilgi zemini oluşturmaya

2 Edhem Eldem, "Quelques lettres d'Osman Hamdi Bey à son père lors de son séjour en Irak (1869-1870)", *Anatolia Moderna - Yeni Anadolu*, I/1, 1991, s. 115-136; "Osman Hamdi Bey'in Bağdad Vilâyeti'ndeki Görevi Sırasında Babası Edhem Paşa'ya Mektupları", *1. Osman Hamdi Bey Kongresi, Bildiriler*, der. Zeynep Rona, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1992, s. 65-98; *Un Ottoman en Orient. Osman Hamdi Bey en Irak (1869-1871)*, Actes Sud, Paris 2010; "Osman Hamdi'nin Paris Yıllarıyla İlgili Yeni Bilgiler", *Toplumsal Tarih*, 268, Nisan 2016, s. 50-61; "Osman Hamdi Bey à Paris. Correspondance et documents (1860-1869)", *Turcica*, 47, 2016, s. 291-395.

3 Eldem, *Osman Hamdi Bey: İzlenimler, 1869-1885*, Doğan Kitap, İstanbul 2016.

çalıştım.<sup>4</sup> Nihayet, yukarıda temas ettiğim yöntem ve bilgi zaafı üzerine odaklanan ve bunları eleştirerek düzeltmeye çalışan çok sayıdaki yayınlara bu konuya yeni bilgi sağlamanın dışında yöntem ve kuram açısından katkıda bulunmaya çalıştım.<sup>5</sup>

Ne var ki yıllardır süren bu gayretlere rağmen, Osman Hamdi Bey’le alakalı olarak neredeyse her gün yeni bir bilgi elde etmenin mümkün olduğunu, dolayısıyla neredeyse otuz sene önce başlamış olduğum bu uğraşın bir türlü noktalanmadığını hayretle müşahade etmekteyim. Gerçi ortaya çıkan yeni bilgilerin bazıları ayrıntı düzeyinde kalmakta ve dolayısıyla genel anlatımı değiştirecek derecede bir etkiye sahip olmamaktadır. Ne var ki elde edilen bazı bilgiler başkalarıyla bir araya getirildiğinde ve özellikle belirli bir bağlama oturtulduğunda gerçekten önemli bir katkı sağlayabilmekte, Osman Hamdi Bey’in hayatının bilinmeyen, az bilinen veya yanlış bilinen dönem ve özelliklerine ışık tutabilmektedir. Burada ele almayı düşündüğüm malzemenin bu tanıma uyacağını ümit etmekteyim. Bu anlamda, son

4 Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2010.

5 Eldem, “Osman Hamdi Bey, Irak’ta Osmanlı Sömürgeciliğinin Bir Tanığı”, *Toplumsal Tarih*, 114, Haziran 2003, s. 92-97; “An Ottoman Archaeologist Caught between Two Worlds: Osman Hamdi Bey (1842-1910)”, *Archaeology, Anthropology and Heritage in the Balkans and Anatolia: The Life and Times of F. W. Hasluck, 1878-1920*, der. David Shankland, Isis Press, İstanbul 2004, c. I, s. 121-149; “Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm”, *Dipnot*, 2, Kış-Bahar 2004, s. 39-67; “Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler”, *Toplumsal Tarih*, 185, Mayıs 2009, s. 20-30; “Bir Ressam Doğuyor: Osman Hamdi Bey’in Sanat Hayatının İlk Aşamaları”, *Batı’ya Yolculuk, Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2009, s. 16-41; “Osman Hamdi Bey’in İlk Tablolarıyla İlgili Bazı Yeni Bilgiler”, *Toplumsal Tarih*, 195, Mart 2010, s. 34-40; “Şark’ta Bir Osmanlı Seyyahi: Osman Hamdi Bey”, *Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası. Osmanlı İstanbul’u ve Britanya Oryantalizmi*, der. Zeynep İnankur, Reina Lewis - Mary Roberts, Pera Müzesi, İstanbul 2011, s. 184-196; “Quand l’orientalisme se fait oriental: Osman Hamdi Bey, 1842-1910”, *L’orientalisme, les orientalistes et l’Empire ottoman de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international réuni à Paris, les 12 et 13 février 2010, au palais de l’Institut de France*, der. Sophie Basch, Pierre Chuvin, Michel Espagne, Nora Seni ve Jean Leclant, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris 2011, s. 239-273; “Making Sense of Osman Hamdi Bey and His Paintings”, *Muqarnas, An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, 29, 2012, s. 339-383; “How Does One Become an Orientalist? The Life and Mind of Osman Hamdi Bey, 1842-1910”, *Orientalism: Cultural Orientalism and Mentality*, Silvana Editoriale, Milano 2015, s. 36-61.

zamanlarda elde edebildiğim ve çoğunu daha önceki çalışmalarına dâhil edemediğim yeni kaynaklar sayesinde kariyerinin en “karanlık” dönemine tekabül eden Bağdat’tan dönüşüyle Müze-i Hümayûn’un başına getirilmesi arasında geçen on yıllık süreyi tekrar ele almayı ve bunu ağırlıklı olarak sarayla ilişkilerini merkeze alarak gerçekleştirmeyi amaçlamaktayım.

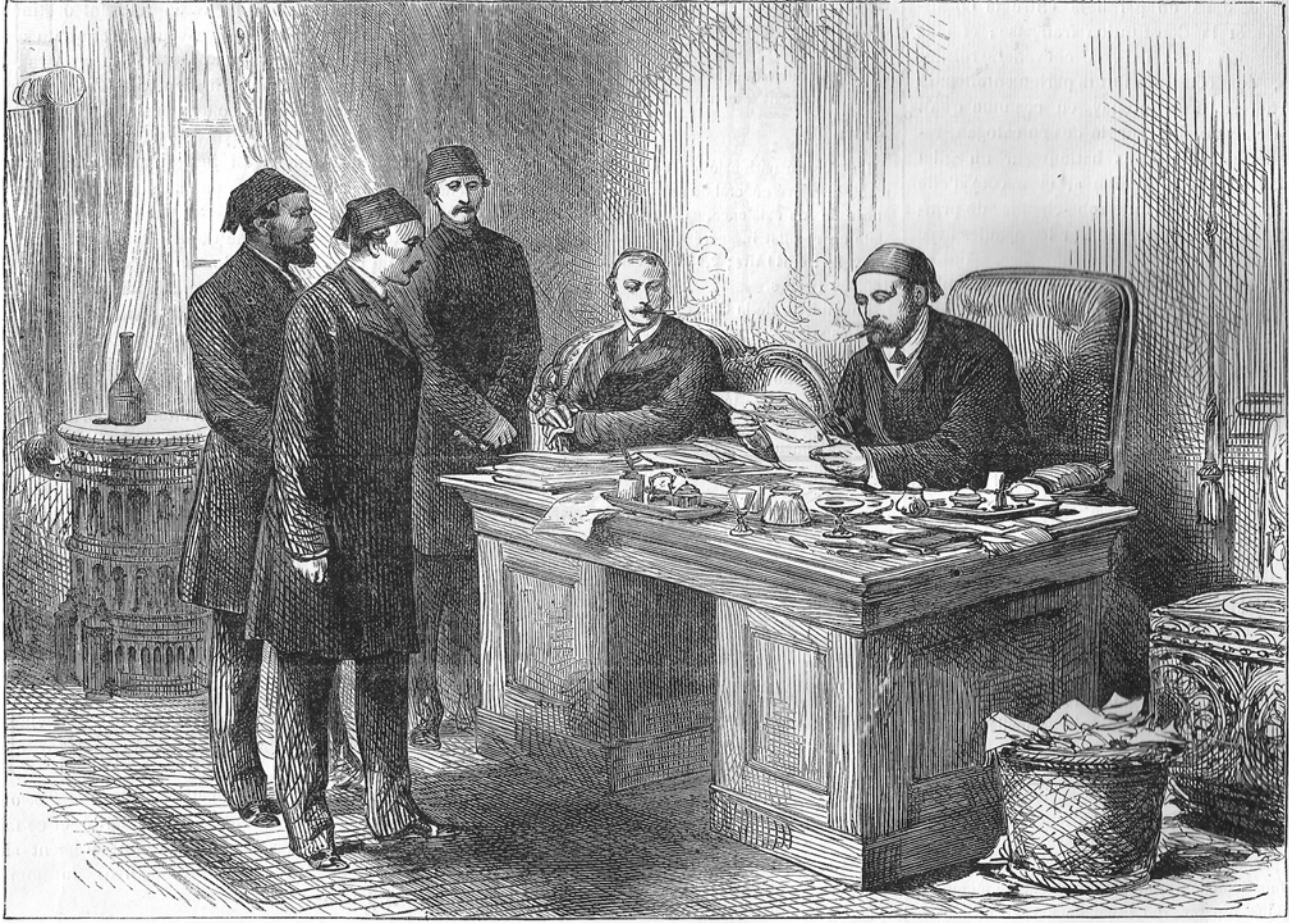
Bu dönemi “karanlık” olarak nitelememin nedeni sadece bugün elimizde Osman Hamdi’nin 1870’lerde neler yapmış olduğuna dair fazla bilgi bulunmaması değildir. Bence bu dönemi Hamdi açısından da “karanlık” yapan en önemli etken, bir türlü istediği şekilde sağlam, güvenilir ve itibarlı bir mevkie gelememesidir. 1860’tan beri bulunduğu Paris’ten onu yurda dönmeye mecbur eden, babası Edhem Paşa olmuştu. Genç Hamdi orada kendisinden beklenen hukuk eğitimini bir türlü bitirmemiş, vaktini daha çok resme adanmış, hatta orada tanıştığı bir kadınla birlikte yaşamaya başlamış ve ondan iki kız çocuğu olmuştu.<sup>6</sup> Babasının onu apar topar geri çağırması ve Midhat Paşa’ya emanet edip Bağdat’a gitmesini sağlaması şüphesiz oğlunu “adam etme” niyetiyle alınmış kararlardı. Paris’teki zor ama keyifli hayattan koparılan genç adam için Bağdat memuriyeti bir soğuk düş etkisi yapmıştı, ama babasıyla yazışmalarına bakılırsa Irak’ın farklılığı ve Midhat Paşa’nın kararlılığından etkilenmişti. Pek tabii ki bu yazdıklarının bir kısmını babasına hoş görünmek için yazıyor olabilirdi, fakat genel anlamda devlet ve ülkesinin hizmetinde geçirdiği bu yılların geleceği açısından belirleyici bir rol oynamış olduğunu söylemek mümkündür.<sup>7</sup>

Osman Hamdi Bey daha Bağdat’tayken gelecek endişesine kapılmış olmalı ki 20 Nisan 1870 tarihli bir mektubunda babasına Hindistan’da Bombay kentinde şehbender (konsolos) olmak için girişimde bulunduğunu heyecanla anlatmış, bunun gayet olumlu ve faydalı bir tayin olacağına inandığını söylemiş, fakat ertesi hafta bu işin olmayacağını sıkıntı içinde bildirmişti.<sup>8</sup> Bu ilk teşebbüsü hüsrarla sonuçlandıktan

6 Eldem, “Osman Hamdi’nin Paris Yıllarıyla İlgili Yeni Bilgiler”.

7 Eldem, “Osman Hamdi Bey’in Bağdad Vilâyeti’ndeki Görevi Sırasında Babası Edhem Paşa’ya Mektupları”; *Un Ottoman en Orient. Osman Hamdi Bey en Irak (1869-1871)*.

8 Eldem, *Un Ottoman en Orient*, s. 96-98; *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 105-107. Bombay’e Aram Efendi adındaki telgraf



LE BUREAU DE LA CENSURE A CONSTANTINOPLE. — Voir page 246.

2 Matbuat Müdürlüğünün bir temsili: "İstanbul'da Sansür Dairesi", *L'Univers illustré*, 1152, 21 Nisan 1877. Yazarın koleksiyonu.

sonra İstanbul'a dönünce ne kadar uzun olduğunu bilmediğimiz bir müddet beklemiş ve nihayet Ekim 1871'de Teşrifat-ı Hariciye muavinliğine, yani protokol müdür muavinliğine tayin edilmişti.<sup>9</sup> Bu göreve getirildikten bir ay sonra ise 1873'te Viyana'da düzenlenecek olan Dünya Sergisi'nin hazırlığı için oluşturulan Osmanlı heyetine komiser tayin edilmişti.<sup>10</sup> Neredeyse iki sene boyunca İstanbul ile Viyana

arasında birkaç kere gidip gelerek bu iki görevi beraber götüren Osman Hamdi, Haziran 1874'te Hariciye Nezaretinde Tahrirat-ı Ecnebiye (yabancı yazışma) müdürlüğüne tayin edilmişti.<sup>11</sup> Ne var ki bu tayinin üzerinden dokuz ay bile geçmeden, Mart 1875'te "lisan-aşına ve ezkiyadan ise de kalemcce muamelata malumatı olmadığına binaen" bu görevden alınarak Teşrifat Dairesi'ndeki eski görevine iade edilmişti.<sup>12</sup>

Hamdi Bey'in bundan sonraki kariyeri aynı istikrarsızlıkla devam etmişti. Matbuat müdürlüğüne tayin edilmiş, fakat Haziran 1876'da bu görevinden affını istemiş, yerine Édouard Blaque Bey (1824-1895) getirilmişti.<sup>13</sup> (Resim 2)

memurunun atanması, Osman Hamdi'ye ümit verecek şekilde bu kararın bozulması ve neticede Tercüme Odası'ndan Hüseyin Efendi adında birinin tayini konusunda bkz. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), HR. 242/14354 ve 246/14630.

9 BOA, HR. 252/14968, 7 Şaban 1288/22 Ekim 1871.

10 *La Turquie*, 25 Kasım 1871, s. 2; *Die Presse*, 25 Kasım 1871, s. 20; *Neue Freie Presse*, 25 Kasım 1871, s. 19; *Neues Fremden-Blatt*, 25 Kasım 1871, s. 20; *Wiener Zeitung*, 25 Kasım 1871, s. 14; *Da Vaterland*, 26 Kasım 1871, s. 3.

11 BOA, HR. 263/15772, 4 Cemaziyülevvel 1291/18 Haziran 1871.

12 BOA, HR. 266/15963, 2 Safer 1292/10 Mart 1875.

13 BOA, İ. MMS 134/5709, 5 Cemaziyülahir 1293/28 Haziran 1876.

Bu tarihte midir bilinmez, ama tam o sıralarda 1875'te yeni kurulmuş olan Kadıköy Belediyesi'ne de başkan olmuş, Eylül 1876'da ise Bulgaristan'da sivil nüfusa karşı uygulanan mezalimi araştırmak üzere Sadullah Bey'in (Sadullah Paşa, 1838-1891) başkanlığında oluşturulup Filibe'ye gönderilen komisyona üye seçilmişti. Fakat heyetin Rum üyelerinden biriyle kavga ettiği için bu görevini yarıda kesip aralık başında İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştı.<sup>14</sup>

Birkaç ay sonra, 5 Şubat 1877'de babası Edhem Paşa'nın azledilip sürgüne gönderilen Midhat Paşa'nın yerine sadrazam olmasıyla birlikte (Resim 3) Osman Hamdi'nin kariyerine bir hareketlilik gelmişti. Bu iki olayın birbiriyle ilişkili olduğu kesin değilse de, bir müddettir "kızakta" olan genç adamın adının babasının sadarete getirilmesinden bir hafta sonra Tahran Sefareti için zikredilmesi tamamen rastlantı olmasa gerektir.<sup>15</sup> Gerçi bu tayin gerçekleşmemiş ve onun yerine birkaç gün sonra Hamdi'nin Kadıköy belediye reisliğinden Altıncı Daire adıyla bilinen Beyoğlu Belediyesi'nin başına getirilmesine karar verilmiş,<sup>16</sup> kısa bir müddet sonra da rütbesi bu göreve uygun hale getirilerek ulâ sınıf-ı sâniye yükseltilmişti.<sup>17</sup> Tam o sırada hazırlanmakta olan Meclis-i Mebusan seçimleri için İstanbul genelinde oluşturulan yirmi seçim bölgesinden biri olan Kadıköy'de "vekil", yani kendi seçmenlerini temsilen İstanbul'un on mebusunu tayin edecek olan komisyona katılacak olan 40 ön seçici üyeden biri olarak seçilmişti.<sup>18</sup>

Meclis seçimlerinin hazırlık safhasında oynadığı rol Osman Hamdi'yi pek de hoş olmayan bir şekilde ön plana çıkaracaktı. Komisyonun seçim sonuçları açıklanıp da toplam beş gayrimüslim mebusun üçünün Ermeni, birinin Slav ve birinin Rum olduğunu görünce Rum çevreler ayağa kalkmış, *Thraki Neologos* ve *Phare du Bosphore* gibi



3 Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa sadarete getirildiğinde Fransız basınında. *Le Voleur*, 1024, 16 Şubat 1877. Yazarın koleksiyonu.

gazeteler tabanlarının bu hislerine tercüman olmuştu. Bunun üzerine Şehremaneti'nde gerçekleşen bir toplantıda söz alan komisyon üyesi Osman Hamdi Bey, *Thraki Neologos* gazetesinin yayın yönetmeni Nikolaidis'i hedef alarak sert bir şekilde azarlamıştı: "Bir yığın pislik yazdınız! Size bunları aktaran serserinin tekidir; bütün bunlar aşağılıktır. Ben olsam, sizi köpek gibi mahkemede süründürürdüm!"<sup>19</sup> Aynı dönemde İstanbul'da bulunmuş olan Georges Giacometti isimli Fransız bir iş adamı ve yazar, seneler sonra Edhem Paşa'nın sadrazam olduğunda oğlu Hamdi'yi kalem-i mahsus müdürü (*chef de cabinet*) yaptığını ve kendisini, bu görevini sadarete ifa ederken gördüğünü hatırlamaktaydı.<sup>20</sup> Bu konuda herhangi bir resmî kayda rastlanmadığına göre bu görevin babayla oğul arasındaki gayriresmi bir anlaşmaya dayandığı anlaşılmaktadır. Aynı senenin sonbaharında ise

14 Eldem, *Osman Hamdi Bey: İzlenimler*, s. 79-246.

15 *La Turquie*, 13 Şubat 1877.

16 BOA, İ. DH. 741/60625, 2 Safer 1294/16 Şubat 1877.

17 BOA, İ. DH. 742/60664, 22 ve 25 Safer 1294/23 ve 26 Şubat 1293/8 ve 11 Mart 1877.

18 *La Turquie*, 1 Mart 1877; *Grazer Volksblatt*, 14 Mart 1877.

19 *Times*, 17 Mart 1877.

20 G. Giacometti, "L'affaire Humbert. Régnier à Constantinople", *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 Ağustos 1903.

Osman Hamdi Bey'in bir vatanseverlik gösterisi olarak İstanbul'da oluşturulan gönüllüler birliğine katıldığını hem basına yansımalarından hem de o vesileyle askerî üniformayla çekirmiş olduğu fotoğraflardan biliyoruz.<sup>21</sup>

Bütün bu bilgilerin ışığında 1877 yılının, Osman Hamdi için babasının ikbalinin nispeten etkin olduğu tahmin edilebilen ama gene de bütün gayretlere rağmen Beyoğlu Belediye Başkanlığı dışında pek kalıcı bir kazanıma yol açamayan bir dönem olduğu hissi uyanmaktadır.<sup>22</sup> Üstelik bu görevde de pek uzun kalmamış, 1879 yılının en başında, daha iki seneyi doldurmadan istifa etmek zorunda kalmıştı. İstifa nedeni olarak sağlık sorunlarını göstermişti: Bir müddetten beri mustarip olduğu "epanşman sinoviyal" (*épanchement synovial*), yani dizkapağında sinoviyal sıvı iltihabından dolayı hekimlerin kendisine kesin istirahat tavsiye ettiği, bu durumda da belediye reisi olarak görevini artık yerine getiremeyeceğinden affını istemişti.<sup>23</sup> Bunun üzerine ilginç bir şekilde Matbuat Müdürlüğü'nde olan durum tekrarlamış, yerine Blacque Bey getirilmişti.<sup>24</sup> Bu istifa ve değişimin sebebi gerçekten Osman Hamdi Bey'in dizindeki sorun muydu? Bir müddettir Altıncı Daire'nin işleyişinde ciddi sorunlar olduğu gazetelere yansımıştı. 23 Aralık 1877 günü *La Turquie* gazetesinde

yer alan bir habere göre, Altıncı Daire sakinlerinden oluşan bir grup, Sadrazam Tunuslu Hayreddin Paşa'ya (1823-1890) toplu bir dilekçede bölgelerinin giderek artan perişanlığından şikâyet etmişlerdi. Gerçi şikâyetin hedefi olarak Osman Hamdi Bey doğrudan zikredilmediği gibi, en büyük sorunun belediyenin kendine has olması gereken birçok gelire devletin el koyması olduğu belirtiliyordu.<sup>25</sup> Birkaç gün sonra ise İstanbul'un belediye dairelerinin işleyişini incelemek üzerine bir komisyon kurulmasına ve çalışmalarına Beyoğlu'ndan başlamasına karar verilmişti. Komisyon üyeleri arasında birkaç gün sonra Altıncı Daire'nin başına geçecek olan Blacque Bey'in bulunması dikkat çekicidir.<sup>26</sup> Bütün bu bilgilerin ışığında Osman Hamdi Bey'in gerçekten sağlık nedenleriyle mi bu görevinden ayrıldığı, yoksa giderek sıkıntılı bir hal alan belediye başkanlığından kaçmanın yolunu mu aradığı akla gelen bir sorudur.

Bu sorunun cevabını vermek mümkün değilse de Osman Hamdi'nin bu olaydan kısa bir müddet sonra İstanbul'dan ayrılmış olması bir hüsrana veya hayal kırıklığı ihtimalini arttırmaktadır. Ayrılmasına vesile olan, babasının Viyana'ya büyükelçi tayin edilmesiydi. 16 Mayıs 1879 günü Trieste'ye gidecek olan vapura binen Edhem Paşa, yanında Osman Hamdi Bey olduğu halde Viyana'ya 23 Mayıs günü varmıştı.<sup>27</sup> Viyanada bir ay kadar kalan Hamdi<sup>28</sup> ardından trenle Venedik'e gitmiş,<sup>29</sup> orada da bir müddet oyalandıktan sonra İstanbul'a dönmüştü. Bu tarihten itibaren Osman Hamdi Bey iki yıl boyunca, Philipp Anton Dethier'nin ölümüyle boşalan Müze-i Hümayûn müdürlüğüne 4 Eylül 1881 günü getirilinceye kadar herhangi bir memuriyette bulunmamıştır.<sup>30</sup>

Bu bir başarısızlık mıydı, yoksa bir tercih mi? Hamdi'nin ağzından somut bir bilgi veya yorum azlığında bu soruya ancak tahminlere dayanan

21 Osman Hamdi'nin de yer aldığı İstanbul'daki gönüllü birliklerin taliminin epey alaycı bir anlatımı için bkz. "Die Bürgerwehr in Konstantinopl", *Morgen-Post*, 11 Eylül 1877; "Die Türken als National-Gardisten", *Neuigkeits Welt Blatt*, 16 Eylül 1877. Hamdi'nin bu birliklerde yer alan en faal kişilerden biri olduğuna dair bkz. *Wiener Zeitung*, 6 Şubat 1878. Ömer M. Koç koleksiyonunda Osman Hamdi'nin askerî üniformayla Sebah stüdyosunda çekilmiş iki fotoğrafı bulunmaktadır. Bunlardan birinin arkasında kendi yazısı ve imzasıyla "Rusya Harbi yadigarı" (*Souvenir de la guerre de Russie*) ve 5 Ekim 1877 tarihi yazılıdır (Eldem, *Osman Hamdi Bey: İzlenimler*, s. 118).

22 Ağustos 1877'de "Hamdi Bey bin Edhem Paşa" adındaki bir kişinin Şura-yı Devlet Mazbata Odası'na tayin olunduğuna dair bir belge mevcutsa da, bu belgede yer alan bütün tayinlerin o sene Mahrec-i Aklam Mektebi'nden mezun olanları ilgilendirmesinden meselenin bir isim benzerliğinden ibaret olduğunu anlamak gerekir (BOA, MF. MKT. 51/13, 18 Şaban 1294/15 Ağustos 1293/27 Ağustos 1877).

23 BOA, İ. DH. 779/63370, 8 Muharrem 1296/21 Kânunuevvel 1294/2 Ocak 1879.

24 BOA, İ. DH. 779/63370, 14 Muharrem 1296/27 Kânunuevvel 1294/8 Ocak 1879; *La Turquie*, 13-14 Ocak 1879.

25 *La Turquie*, 22-23 Aralık 1878.

26 *La Turquie*, 3 Ocak 1879.

27 *La Turquie*, 17 Mayıs 1879; *Neue Freie Presse*, 24 Mayıs 1879; *Morgen-Post*, 25 Mayıs 1879.

28 Eldem, *Osman Hamdi Bey: İzlenimler*, s. 247-267.

29 Eldem, *Osman Hamdi Bey: İzlenimler*, s. 269-289.

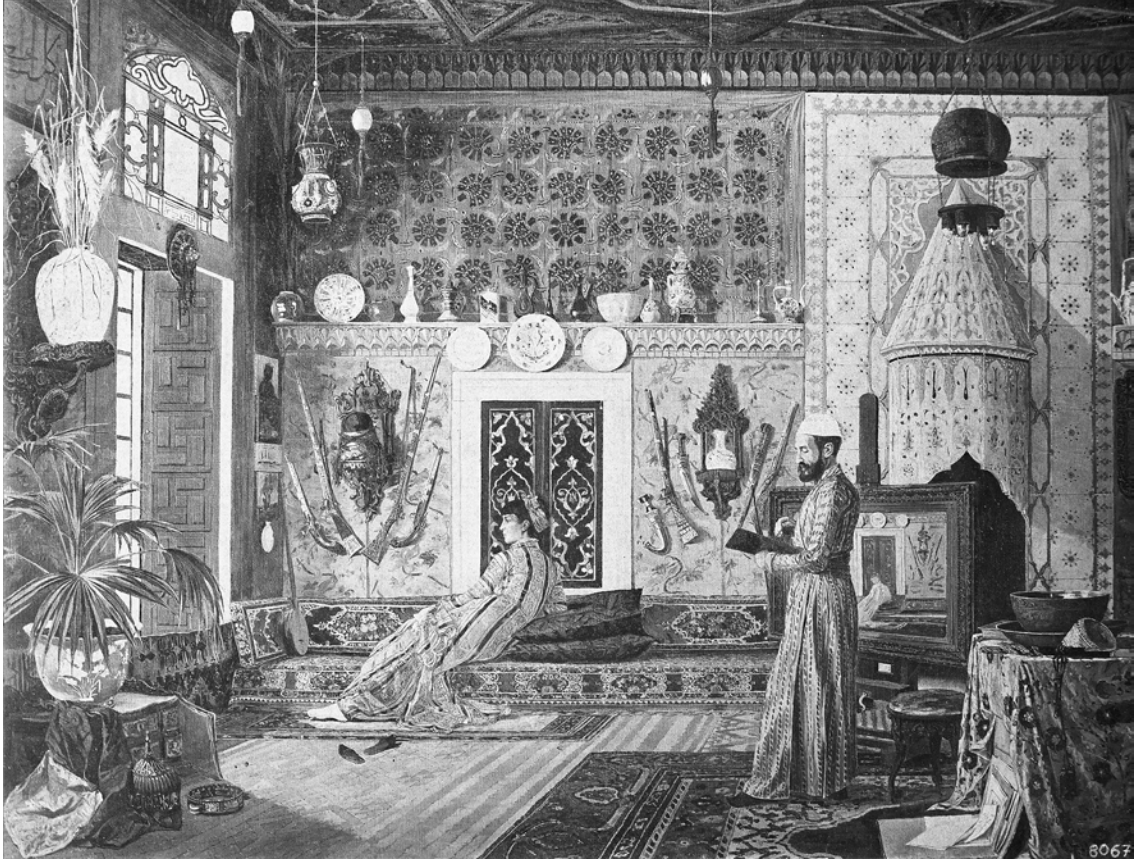
30 *La Turquie*, 5 Eylül 1881.

spekülatif bir cevap verilebilir. Yukarıda görüldüğü üzere Osman Hamdi'nin Viyana Sergisi gibi anlık başarılar dışında genel olarak kariyeri oldukça tek-düze ve istikrarsız bir şekilde gelişmişti. On sene evvel Bombay'de konsolos olmayı düşleyen, hatta daha önceleri Paris'te kalıp orada bir memuriyet kapmayı ya da Floransa'ya gidip resim yapmayı düşleyen biri için Hariciye Nezareti'nde ikincil bir memuriyet veya imkânları kısıtlı, dertleri büyük bir belediye başkanlığı muhtemelen çok tatmin edici bir durum değildi. Neredeyse on sene boyunca memuriyetten memuriyete savrulan Osman Hamdi'nin iki sene boyunca bir daha görev almamış olması belki de yeni bir başarısızlıktan çok, bıkkınlığın ve hayal kırıklığının getirdiği bir karardır.

Bu yorumu bir dereceye kadar teyit eden bazı bulgular yok değildir. Bunların en önemlisi, bu tarihten sonra kendisiyle ilgili ulaşılabilen bütün haber ve belgelerin bir müddettir ihmal ettiği anlaşılan resim sanatıyla ilgili olmasıdır. 1879 yılının sonlarında Viyanada *Neue Freie Presse*'de yer alan Beyoğlu kaynaklı bir yazı bu dönüşümün ilk belirgin örneğidir:

"Beyoğlu'ndan bir okuyucumuz bu ayın dördünde yazıyor: Geçen pazar bir arkadaşım onunla birlikte bir Türk tanıdığını ziyarete davet etti. Kısa sürede eve ulaştık ve merdivenleri çıktık. Üst kattaki giriş salonuna ulaştığımızda ev sahibi, Türk tarzında bir kapıyı kapatarak bizi karşıladı ve zarif bir Fransızcayla içeri davet etti. O ana kadar olağan bir Türk evine girmeyi beklerken, farklı bir konum ve çevrede tanınmış olduğum bir kişiyle karşı karşıya kalınca çok şaşırdım. Fakat bir salon yerine her türlü konforu haiz bir ressam atölyesine girip de ev sahibi bana Türk başkentinin çeşitli salonlarında samimi olarak beğenmiş olduğum tabloların ressamı olarak tanıştırıldığında hayretim iyice arttı. Atölye, canlı renkleri odanın bir köşesini kaplayan ve iri goncaları muhteşem çiçeklere dönüşecek kamelya ağaçlarının koyu ve parlak yapraklarıyla tezat oluşturan Türk halı ve eski işlemleriyle kaplıydı. Duvara raptedilmiş yaldızlı raflarda antika vazolarla Şark sanat eserleri duruyordu; alçak sedirlerin üzerine sanat dolu bir düzensizlikle atılmış zengin ipekli elbiseler, eski oyalara, beyaz ve rengârenk Bursa ve Şam kumaşları, nihayet muhteşem halılar vs. biraz önce ressam tarafından model olarak kullanılmıştı. Ressam

en iyi şekilde bizi ağırladı. Fazla tereddüt etmeden son tablosunu boş şövaleye yerleştirdi. Resim, değerli hamam takımları ve Türk havlularıyla efendilerinin kapısının önünde çağrılmayı bekleyen dört cariyeyi temsil ediyor. Odanın kapısı muhteşem bir örtüyle kapalı duruyor; mavi çinili bir duvardan oluşan fonun üzerinde sarı elbiseleriyle şekilleri iyice ortaya çıkan cariyeler, ince dokunmuş bir hasır zeminin üzerinde duruyor veya oturuyorlar. Ön plandaki iki ana figürün yüz ifadelerinde gayet tabii bir ilgisizlik okunurken, diğer iki kız hararetle bir şekilde başka bir şeyden konuşuyor gibiler. Atölyedeki resimlerin çoğu, kolayca beğenilecek tabii bir gerçeklik ve şekil güzelliğiyle yakalanmış Türklerin yaşamının özel sahnelerinden oluşuyor. Bunların diğer bir meziyeti, bugüne kadar görmeye alışmış olduğumuz harem resimlerindeki gibi aşırı bir fanteziden çok gerçeği temsil etmeleridir. Pek tabii ki ressamın, başkalarından farklı olarak bu gerçeği kendi gözleriyle görme fırsatı olmuştur. En güzel tablolarından biri, bir haliya uzanmış olarak kıymetli kitabımı okumaya dalmış olan bir Türk âliminin resimidir. Âlimin duruşu ve başını eliyle tutuşu gerçekten tam manasıyla Şark'a mahsustur. Fonda çini bir duvar olduğunu ve bütün ayrıntıların dikkatli bir şekilde verildiğini neredeyse söylemeye gerek yok. Görmüş olduğum bütün resimleri tasvir edersem maksadımı aşarım. Şunu söylemekle yetinirim ki bunların çoğu satın alınmış ve kimi burada, kimi Odesa'da, kimiyse Paris'te bulunmaktadır. Şimdi de ressamla ilgili birkaç söz: Şu an Avrupa'daki en önemli elçiliklerden birinde bulunan eski bir sadrazamın oğlu olan Hamdi Bey, sarayda protokol müdürü, ardından da Hariciye'de genel sekreter olmuştur. Türk hükümeti tarafından Viyanadaki sergiye komiser olarak yollanmış, orada Türk bölümüyle haklı bir şöhret kazanmış ve Avusturya ve Türk nişanlarının yüksek rütbelerine hak kazanmıştır. En sonunda Beyoğlu belediye reisi olmuş ve doğuştan olan asaleti yüzünden Türk iktisadına boyun eğmek istemeyip kısa sürede entrikalardan sıkıldığından bu görevi isteyerek bırakmıştır. Bilgisi ve konumu itibarıyla hak ettiği siyasi kariyeri bırakarak gayet mütevazı ve münzevi bir hayata çekilerek kendini sanata vermiştir. Hamdi Bey konumu ve dininin bütün önyargılarını kırmış, sadece bu yeni alanda tatmin olmayı çalışmaktadır. Aslında bu sanatçı, kendini ressam



4 Osman Hamdi Bey, *Ressam Çalışırken / Atölyemin bir Köşesi*, (1880). Sébah et Joaillier'nin cam negatifinden, 18 x 24 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, No 8067.

olarak tanıtmış olan ilk Türk'tür ve bu şekilde Türklerin kültür konusunda ne kadar kabiliyetli olduklarını ispat etmektedir.”<sup>31</sup>

Bugüne kadar ortaya çıkmamış olan bu yazı, Osman Hamdi Bey'in sanatçılığına aşına ve konuyla ilgili olan herkesin dikkatini çekecek önemli bilgiler içermektedir. Her şeyden önce ressamın atölyesine yapıldığı anlaşılan bu ziyaret sayesinde bu mekân hakkında gayet ayrıntılı bir fikir edinmek mümkün olmaktadır. Maalesef bu atölyenin şehrin neresinde bulunduğu belirtilmediğinden kesin bir şey söylemek mümkün değilse de Kuruçeşme'deki yalısının Theodore Bent (1852-1897) tarafından yapılmış tasviriyle çarpıcı benzerlikler söz konusudur. Bent de girişten sonra merdivenle çıktığında karşısına geniş bir kabul odası çıktığından, oradan

ulaşılan selamlığın ise atölyeye çevrildiğinden bahsetmekte, içerisiyle ilgili de şu bilgileri vermekteydi: “Odaların duvarları nefis sanat eserleri karışımıyla süslenmiş. Rodos çinileri, Şark işlemleri, çiniler ve seçilmiş Tanagra heykelcikleriyle Yunan sanatının başka hazineleriyle dolu raflar...”<sup>32</sup> Bu tasvirde, 1879'da yazan kişiyle 1888'de Bent'in tasvir ettikleri mekânın aynı olduğu, dolayısıyla Osman Hamdi Bey'in Kuruçeşme'deki yalısına daha o tarihte sahip olduğu anlaşılmaktadır. Fakat daha da önemlisi, 1879 yazısındaki iç mekân tasvirinin daha ayrıntılı olup, Osman Hamdi'nin fotoğrafıyla bildiğimiz fakat kendisi kayıp olan, yaklaşık olarak 1880 yılına tarihlendirilen ve herhangi başka bir bilgi bulunmadığından genellikle *Ressam Çalışırken* adıyla bilinen tablosunu akla getirmesidir. (Resim 4)

31 “Ein türkischer Maler”, *Neue Freie Presse*, 13 Aralık 1879. Bu makale Amerika'daki bir gazete tarafından kısaltılarak aktarılmıştır (*Boston Daily Advertiser*, 6 Ocak 1880).

32 James Theodore Bent, “Hamdi Bey”, *Contemporary Review*, 54 (Kasım 1888), s. 727-728; Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 344.



5 Osman Hamdi Bey, *Haremde / Dört Cariye*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 116 cm. Özel koleksiyon.

Bundan birkaç yıl evvel, *Neue Freie Presse*'deki yazıyı henüz keşfetmemişken, bu tabloyu ele aldığım da kendimden biraz fazla emin bir şekilde “*bu tabloda resmedilen mekânın Osman Hamdi'nin atölyesi veya evinin herhangi bir odası olması hemen hemen imkânsızdır*” demiş, bu iddiamı tavan yüksekliğinin dört metreyi bulmasına, tavan tezyinatının görüntüsüne ve çinilerle kaplı ocağın ancak Topkapı Sarayı'nda veya benzeri bir yapıda olabilecek türden olduğuna dayandırmıştım. Gerçi bu mekân bana hâlâ Boğaziçi'nde on dokuzuncu yüzyıla ait bir yalı için pek inandırıcı gelmiyorsa da, bu yeni metnin ışığında görüşümü bir dereceye kadar yumuşatmam gerektiğini ve tablo ile atölyenin iç görüntüsünün örtüşen noktalarının daha önce iddia ettiğim gibi sadece bazı objelerle sınırlı kalmamış olabileceğini düşünmekteyim.<sup>33</sup>

Metnin bize kazandırdığı diğer önemli bilgiler, ressamın bilinen iki tablosunu sahneye koymasındır. Bunların ilki, gene asıl adı bilinmediğinden genellikle *Haremde* diye bahsedilen 1880 tarihli meşhur tuvalidir. (Resim 5) Bu eserin kendi döneminde bildiğim kadarıyla ilk ve tek tasvirini

veren metnin yazarı belli ki bu tuvalden çok etkilenmiş, özellikle de harem gerçeğiyle olan bağlantısını vurgulama ihtiyacı duymuştu. Burada bir kez daha Osman Hamdi'nin alametifarikası sayılabilecek olan bir maharetinden bahsetmek gerekir: Oryantalist temaları gayet sakin ve ayrıntılı bir şekilde ele alarak yabancı izleyiciyi yadsınmaz bir gerçekle karşı karşıya bıraktığı hissini verip aslında tamamen uydurma sahneler yaratma yeteneği...<sup>34</sup> Aynı şeyi ressamın İstanbullu hayranının tasvir ettiği ikinci resim olan kitap okuyan âlim portresi için de söylemek gerekir. Genellikle *Okuyan Genç Emir* diye bilinen ve burada bahsedilen 1878 tarihli olanı birkaç sene önce Louvre Abu Dhabi Müzesi tarafından satın alınan bu eser,<sup>35</sup> gene aynı mantıkla çinilerden halıya, kıyafetten yazmalara kadar birçok ayrıntı sayesinde bir gerçeklik hissi yaratmakta, ama aslında tamamen düzmece bir ortamda Hint vâri bir kıyafet

33 Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 68-69.

34 Bu konuda bkz. Eldem, “Making Sense of Osman Hamdi Bey and His Paintings”; “How Does One Become an Orientalist?”

35 Eldem, “Osman Hamdi Bey: Jeune émir à l'étude,” *Louvre Abu Dhabi, Naissance d'un musée*, der. Laurence des Cars, Louvre-Skira Flammarion, Paris 2013, s. 254-255.



6 Osman Hamdi Bey, *Okuyan Genç Emir*, 1878, tuval üzerine yağlıboya, 45,5 x 90 cm. Louvre Abu Dhabi, Env. No. 2012-017.

giyen genç bir adamı en olmayacak şekilde Kur'an okurken sahneye koymaktadır. (Resim 6) Yazarın bu kişinin duruşunu ve başını eliyle tutuşunu "tam manasıyla Şark'a mahsus" olarak nitelemesi, Osman Hamdi'nin bu becerisini mükemmelen tarif etmektedir.

Yazının sonunda yer alan, ressamın "normal" hayatıyla ilgili yorumlar ise özellikle ilginçtir. Kendisini bambaşka ortamlarda tanımış olup ressam kimliğini hayretle keşfediyor olması, Osman Hamdi'nin hayatının bu iki veçhesini net bir şekilde ayırdığının bir işareti olarak algılanmalıdır. Fakat asıl ilginç olan, memuriyet hayatından ne derecede sıkılıp bıktığı ve bu ortamdan kurtulup kendini tamamen resme adamaya karar vermiş olduğu yönündeki iddiadır. Altıncı Daire başkanlığından istifasının entrika dolu bu çevreden kurtulmak için bilinçli olarak almış olduğu bir karar olarak gösterilmesi, diz kapağı iltihabının esas itibarıyla bir bahane olduğu konusundaki şüphelerimin pek de yersiz olmadığını düşündürmektedir.

*Neue Freie Presse*'ye Osman Hamdi konusundaki bu methiyeyi yazan kişinin kim olduğu konusunda maalesef tahmin yürütmek imkânsızdır, fakat bu

kişi -okurluktan aboneliğe terfi etmiş olarak- birkaç ay sonra tekrar harekete geçip aynı yoldan sanatçıyla ilgili yeni bilgiler aktarmıştı:

"Bir abonemiz Beyoğlu'ndan yazıyor: Gazetenizde daha önce bahsi geçen Türk ressam Hamdi Bey geçenlerde daha da büyük bir eser yarattı. Bir İngiliz için yapmış olduğu bu resim neredeyse tamamlandı ve yakında Hamdi Bey'in Dört Cariye isimli başka bir tablosuyla birlikte Londra'nın yolunu tutacak. Sanatçı buna Atölyemin Bir Köşesi (*Un coin de mon atelier*) adını veriyor ve meziyetlerini tekrar ispatlıyor. Gerçekten de bu atölye resmi kadar hoş bir tablo düşünülemez. Duvarlar Türk halılarıyla kaplı ve bütün dünyadan silahlarla süslü. Bunların üzerindeki abanoz bir rafta antika vazolar, kâseler vs. duruyor. Muhteşem bir halıdan oluşan tavanda Türk kandilleri ve eski pirinç bir lamba asılı. Yer, ince dokunmuş bir hasırla ve kısmen İran halılarıyla kaplı. Ön planda solda, sarı bir Şam halısıyla kaplı bir masanın üzerinde mavi porselen bir vazonun içinde büyük palmiye yaprakları duruyor. Sağ köşedeki şövalenin önünde ressamın kendisi Türk kıyafetiyle duruyor ve sedirin üstünde dinlenmekte olan güzel bir Ermeni kadın olan modelini resmetmek üzere paletine boya koymaya hazırlanıyor.

*Bu hanım Türk usulü giyinmiş, kayıtsız bir şekilde bir Şam minderine yaslanmış duruyor. Bütün ayrıntılar mükemmel bir zarafet ve tabii bir gerçeklikle işlenmiş, insan oyaları eliyle tutabileceği hissine kapılıyor. Arka planda kahverengi ahşap üzerine sedef kakma bir dolap, tam köşede ise mavi-beyaz çinili bir şömine bulunuyor. Ressamın mükemmel portresi sayesinde tablonun kıymeti daha da artmış.”<sup>36</sup>*

Buradan bir önceki yazıda ayrıntılı bir şekilde tasvir edilen ve bugün *Haremden* diye bilinen tablonun gerçek adının *Dört Cariye* olduğunu öğrenmenin dışında, yukarıda bahsettiğim ve *Ressam Çalışırken* diye bilinegelen tablonun da *Atölyemin Bir Köşesi* adını taşıdığını öğreniyoruz. Bu yazının önemi, bir önceki yazıda *Dört Cariye* için söz konusu olduğu gibi, bu tabloyla ilgili döneminde -veya daha sonra- yazılmış tek yorum olmuş olmasıdır. Buna ilaveten bugüne kadar yapım tarihi bilinmeyen bu tablonun 1880’de bitirilmiş olduğu konusunda somut bir bilgi elde etmiş de oluyoruz. Fakat belki de daha önemlisi, tablonun taşıdığı isimden tasvir edilen mekânın Osman Hamdi’nin atölyesi olduğu konusundaki şüpheler izale olmakta, geriye sadece gerçek mekân ile bu resmedilişi arasında hayal gücü veya abartıyla izah edilebilecek ne kadar fark olduğu sorusu kalmaktadır. Sadece fotoğraftan bildiğimiz bu tablonun bazı unsurlarının rengini de öğrenebildiğimiz bu yazı bir de poz veren kadının karısı Marie değil de “güzel bir Ermeni kadın” olduğunu ortaya koymakta fakat bu kadının kim olabileceği, profesyonel bir model olup olamayacağı konusuna cevap vermemektedir. Nihayet, yazının sağladığı önemli bir bilgi, her iki tablonun muhtemelen aynı İngiliz koleksiyoncuya satılmış olup Londra’ya gönderilmek üzere olduğudur. Bu kişinin de kimliği hakkında herhangi bir bilgi bulunmuyorsa da bu bilgi en azından her iki tablonun mülkiyet şeceresini oluşturmak bakımından önemlidir.<sup>37</sup>

36 “Ein türkischer Maler”, *Neue Freie Presse*, 6 Mayıs 1880.

37 Akla gelen bir İngiliz alıcı, İstanbul’daki İngiltere Konsolosu William Henry Wrench’tir (1836-1896). Wrench’i ilginç kılan, Osman Hamdi’nin en azından iki tablosunu satın almış olduğu bilgisidir. Bunlardan biri *İki Müzisyen Kız* (1880), ikincisi

Bu durum özellikle de fotoğrafı dışında hiçbir iz bırakmadan kaybolmuş olan *Atölyemin Bir Köşesi* isimli eser için faydalı olabilecektir.

*Neue Freie Presse*’deki bu iki yazı Osman Hamdi Bey hakkında belirli bir ilgi yaratmış olacak ki gene birkaç ay sonra, Ağustos 1880’de aynı gazetede onunla ilgili üçüncü -ve bu kapsamda sonuncu- bir yazı çıkmıştı:

*“La Turquie, padişahın Viyana’daki Türk elçisi Edhem Paşa’nın oğlu ressam Hamdi Bey’i saray ressamı tayin ettiğini aktarıyor. Bu tayinin hikâyesi hakkında bu ayın 16’sında İstanbul’dan yazılanlar şunlardır: Birkaç gün önce Hamdi Bey padişaha bazı resimlerini göstermek üzere bir davet ile onurlandırıldı. Hamdi Bey hemen bu iltifatkâr davete icabet etti. Sultan Hamid tablolarından birini kendi koleksiyonu için seçip ertesi gün sanatçıya yüklüce bir meblağ yollatıp Şehzade Selim Efendi’nin portresini yapmasını istedi ve kendisine daha büyük bir duvar resmi için bir siparişte bulundu. Hamdi Bey geçenlerde Bursa’daki meşhur Türk eserlerini ziyaret etmek için çıktığı bir inceleme ve tenezzüh gezisinden döndü. Bu seyahatin neticesi, Konstantinopolis’in fatihinin büyükbabası I. Mehmed’in türbesini resmeden büyücek bir tablodur. On dördüncü yüzyıla tarihlendirilen bu anıt Bursa’daki son derecede ilginç bir camide yer almaktadır ve yapısı bakımından meşhurdur. Camiin iç ve dış duvarları sırlı tuğlalarla kaplı; sanduka da aynı malzemedden yapılmış. Sark sanatçıları fazla dünyevi buldukları sarı ve kırmızı renkleri kullanmadıklarından, ağırlıklı olarak mavi renkteki tuğlaların heybetli sadeliği fevkalade bir etki bırakıyor. Hamdi Bey bu yüce türbenin*

ise *Yeşil Türbe’de Dua* (1882) isimli tuvalerdir. Wrench ile Osman Hamdi’yi yaklaştıran diğer bir olgu ise ilkinin salonuyla ikincisinin atölyesi arasındaki benzerliktir, zira her iki mekân da duvarları ve rafları süsleyen benzer eşyalarla kaplıdır. Fakat bütün bunlara rağmen bu metinde bahsedilen iki tablo İstanbul’da yaşayan Wrench’e ait olsa Londra’ya gönderilmeleri pek mantıklı olmazdı. Wrench ile ilgili bkz. Mary Roberts, *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and Nineteenth-Century Visual Culture*, University of California Press, Oakland 2015, s. 157-159; “Artists, Amateurs, and the Pleated Time of Ottoman Modernity”, *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*, der. Dan Karholm - Keith Moxey, Routledge, New York 2018, s. 79-100.

*mükemmel temsilinden çok memnun kaldı. Sandukanın önünde Kur'an okumaya dalmış merhumun bir kızı oturmaktadır. Genç prensesin duruşu kadar hatları da çok çarpıcı: Yoğun, sakin, ama üzgün değil, zira ölüme hayflanmak Şarklıların kadercî dünya görüşüne ters düşmektedir. Halılar, hasır, hanımın elbisesi sanatçının pek iyi bilinen maharetli tarzında gerçekleştirilmiş. Hamdi Bey bu tabloyu Viyana'ya babasına yollayıp orada sergilemeyi düşünüyor.*"<sup>38</sup>

Bu defaki yazı, Osman Hamdi'nin sanat hayatında önemli bir yer tutmuş olan Bursa ve özellikle de Yeşil Türbe adıyla bilinen Çelebi Mehmed'in (I. Mehmed, saltanatı: 1413-1421) bu kentteki türbesini resmetmesine yabancı basındaki ilk atıf olması bakımından ilginçtir. Bu tarihten itibaren 1890'lara kadar muhtelif versiyonlarını yaptığı bu tablolarla değişmeyen unsurlar, Çelebi Mehmed'in örtülerle kaplı sandukası, arkasında yer alan mavi çinili duvar ve mihrap, sandukanın baş tarafına serilmiş bir halı ve bunun üzerinde diz çökmüş bir kişiden oluşuyordu. Değişen tek şey, bu kişinin kimliği ve cinsiyeti, kıyafeti ve dua etmekle Kur'an okumak arasında değişebilen faaliyetiydi. Bu yazıdan anladığımız, serinin ilki olarak görmemiz gereken ve bugün kayıp olan bu tabloda sandukanın başında duran kişinin Kur'an okumakta olan bir kadın, hatta herhangi bir kadın değil, Çelebi Mehmed'in kendi kızı olduğudur.

Yazıdan öğrendiğimiz aynı derecede önemli bir nokta, Osman Hamdi Bey'in bu resminin Bursa'ya yeni yapmış olduğu bir seyahatin neticesi olduğudur. Kısa bir müddet önce Osman Hamdi'nin İznik ve Bursa gezi notlarını yayınlarken, Nisan 1880'de avukat Edwin Pears (1835-1919) ile birlikte böyle bir seyahate çıktığını, hatta 1 Mayıs 1880 günü İznik'e vardıklarını tespit edebilmişim. Defterde yer alan ve özellikle Yeşil Cami ile Yeşil Türbe'den alınmış olan tezyinat ayrıntılarından oluşan çizimlerin o seyahate ait oldukları ve 1880 yazında gerçekleştirildiği böylece kesinleşmiş oldu.<sup>39</sup>

38 "Ein türkischer Hofmaler", *Neue Freie Presse*, 22 Ağustos 1880.

39 Eldem, *Osman Hamdi Bey: İzlenimler*, s. 307-337.

Fakat muhakkaktır ki *Neue Freie Presse*'deki yazıda yer alan en ilginç ve şaşırtıcı bilgi, Osman Hamdi'nin Sultan Abdülhamid tarafından "saray ressamı" payesiyle onurlandırılmış olmasıydı. Şimdiye kadar hiçbir yerde rastlanmayan bu bilgi, Osman Hamdi'nin kariyeri hakkındaki bilgimizi sarsacak ve değiştirecek niteliktedir. Pekiyi, bu güvenilir bir haber miydi? Kendisine böyle bir paye ve görev verildiği haberinin aslı var mıydı?

Osmanlı basınında yer alan birkaç küçük haberdan bu sorunun cevabı çıkmaktadır. Hükümetin bir tür resmî organı niteliğindeki *La Turquie* gazetesi 14 Ağustos 1880 günkü sayısında şöyle bir habere yer vermişti:

*"Bir müddettir kendini yağlıboya çalışmalarına tamamen adanmış olan Hamdi Bey'in geçenlerde padişah tarafından Yıldız Sarayı'na çağrıldığını öğrenmiş bulunuyoruz.*

*Padişah hazretleri, Hamdi Bey'in yeni bitirmiş olup hamamdan sonra saçlarını taratan genç bir kadını temsil eden resmini görme arzusunu ifade etmiştir. Gerçek bir kabiliyet eseri olduğunu ve yabancı diplomatlardan birine verileceğini duyduğumuz bu tablo padişah tarafından çok beğenilmiştir. Padişah hazretleri bu tabloyu başka birkaç tuvalle birlikte muhafaza etme arzusunu göstermiş ve ayrıca Hamdi Bey'i hem kendisinin hem şehzadelerin portrelerini yapmakla görevlendirmiştir.*"<sup>40</sup>

Üç gün sonra hem *La Turquie*'de<sup>41</sup> hem *Vakit*'te yer alan kısacık bir haber meseleye yeni bir boyut kazanıyordu: "*Viyana sefiri übbehetlü devletli Edhem Paşa hazretlerinin mahdum-ı valaları meşahir-i ressamandan saâdetlü Hamdi Bey ressamlık hizmetiyle Mâbeyn-i Hümayûn-ı Mülukâne'ye memur buyurulduğu maalmemnuniye istima edilmiştir.*"<sup>42</sup>

40 *La Turquie*, 14 Ağustos 1880.

41 "Nous apprenons avec plaisir que S. M. le Sultan appréciant le talent de Hamdi bey, fils d'Ethem pacha, ambassadeur de Turquie à Vienne, lui a conféré le titre de peintre du Palais impérial", *La Turquie*, 17 Ağustos 1880.

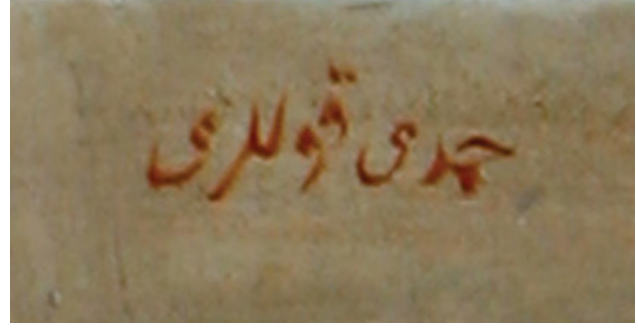
42 *Vakit*, 11 Ramazan 1297/17 Ağustos 1880.



7 Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız / Hamam Derununda İki Kadın*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 39 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 13/572.

*Neue Freie Presse*'deki yazı belli ki İstanbul başınında çıkan bu haberlerden beslenmişti. Peki, bu görev ne kadar resmî ve ciddi? Türkçe haberde "ressamlık hizmetiyle" Mâbeyn'e memur atandığı denmekteydi; Fransızcasında da "saray-ı hümayûn ressamı" manasına gelen bir ifade kullanılmıştı. Bu ifade, yıllar sonra Fausto Zonaro (1854-1929) için kullanılacak olan ve doğrudan doğruya padişahın ressamı manasına gelen "ressam-ı hazret-i şehriyârî" unvanından farklıydı.<sup>43</sup> "Mâbeyn-i Hümayûn ressamı" ifadesi, Abdülaziz döneminde sarayda çalışmış olan Stanisław Chlebowski (1835-1884) için kullanılmıştı.<sup>44</sup> Bu durumda Osman Hamdi Bey'in Ağustos 1880'de yeni bir memuriyetin, yeni bir kariyerin başlangıcına geldiğini düşünmek doğru olur mu?

*La Turquie*'nin haberinden Abdülhamid'in beğenisini kazanan tabloyu tam olarak tespit etmek mümkündür: Bugün Milli Saraylar Resim Koleksiyonunda 13/572 envanter numarasıyla kayıtlı olan *Saçlarını Taratan Kız*. (Resim 7) Tarihsiz olan bu tabloyu bu sayede 1880 yılına tarihlendirmek mümkün olmaktadır. Tablonun en dikkat çekici özelliği, ressam tarafından "Hamdi kulları" olarak imzalanmış olmasıdır. Saray veya devlet için çalışan ressamların ve özellikle asker ressamların kullandığı bu ifade, Osman Hamdi'nin yeni memuriyetiyle mükemmelen bağdaşıyordu.<sup>45</sup> Gerçi gazeteye bakılacak olursa eğer bu resim yabancı bir diplomatın siparişi olup ani bir kararla Abdülhamid tarafından alınmış idiye nasıl olur da ressamın her zamanki alafranga imzasını değil de bu "saraylı" imzasını taşıyordu? Yoksa bu emrivaki üzerine Hamdi tablosunda yer alan olağan imzasının yerine duruma uygun yeni bir imza mı atmıştı? Her halükârda bu tabloda yer alan bu imza gazetede yer alan haberi teyit ettiği gibi Osman Hamdi'nin saray hizmetine girmiş olduğunu da belgelemektedir.<sup>46</sup>



8 *Saçlarını Taratan Kız* (1880) tablosunda yer alan "Hamdi kulları" imzası.

Peki, Hamdi'nin saraydaki bu görevinin gereği olarak yaptığı ve teslim ettiği başka resimler var mıdır? *Neue Freie Presse*, Abdülhamid'in oğlu Şehzade Selim Efendi'nin portresini, *La Turquie* ise hem kendi hem oğullarının portrelerini sipariş ettiğini iddia ediyordu. Abdülhamid'in kendi portresini yaptırmak istemiş olması pek muhtemel gelmiyorsa da Osman Hamdi şehzadelerin portrelerini yapmış olabilir mi? Bu sorulara kısmen cevap verebilecek bildiğimiz tek belge, yaklaşık 1890 yılında saray ve kasırlarda bulunan resimlerin bir envanter defteridir.<sup>47</sup> Bu deftere göre Osman Hamdi'nin sarayda tam yedi tablosu bulunuyordu. Bunlardan biri, *Hamam Derununda İki Kadın* adıyla kayıtlı olan biraz önceki hamam sahnesidir. Diğeri, *Sahilde Kayıklar* adını taşımakta ve Sayda kasabasını tasvir eden 11/1468 envanter numaralı tabloya tekabül etmektedir.<sup>48</sup> (Resim 8) *Bir Çeşme Yanında Bir Adam*'ın 13/305 envanter numaralı olup Eugène Fromentin'e atfedilen tablonun bir kopyası olduğu düşünülebilir.<sup>49</sup> (Resim 9) *Muharebe Resmî* isimli tablonun ise Bağdat'tan döner dönmez gerçekleştirdiği, Osmanlı kuvvetleriyle yerel kabileler arasında kendi şahit olduğu bir çatışmayı temsil eden ve Sultan Abdülaziz tarafından alınan tuval

43 İlginçtir ki bu unvan saray fotoğrafçıları Abdullah Biraderler için de kullanılmıştır.

44 Örnek olarak bkz. BOA, İ. DH. 612/42650, 24 Safer 1287/26 Mayıs 1870.

45 Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 266.

46 Osman Hamdi Bey'in imzalarıyla ilgili bkz. Eldem, "İmza", *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 288-291.

47 Zehra Güven Öztürk, *Ottoman Imperial Painting Collection through a Document Dating from 1890*, Yüksek Lisans Tezi, Koç Üniversitesi, 2008.

48 Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 369. Bu yayında her ne kadar tabloda resmedilen sahil kasabasının Basra veya Sayda olabileceğini söylemişsem de, bazı dönem fotoğraflarına dayanarak yaptığım ayrıntılı incelemenin neticesinde bu mekânın Sayda olduğu kesinlik kazanmıştır.

49 Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 339-340.



9 Osman Hamdi Bey, *Sahil Manzarası / Sahilde Kayıklar / Sayda Manzarası*, (1891), tuval üzerine yağlıboya, 68,5 x 118,5 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 11/1468.

olması mümkünse de bu eser bugün kayıptır.<sup>50</sup> Keza bugün nerede olduğu bilinmeyen *Zeybeklerin Dama Oynayanları* tablosunun da 1881'de katılmış olduğu ABC/Elifba Kulübü Sergisi'ndeki resmi olduğu anlaşılmaktadır.<sup>51</sup> Geriye kalan iki tablonun ise aynı ismi taşıyan -*Kavun ve Sair Meyve*- iki natürmort olduğu anlaşılıyorsa da nerede olabilecekleri konusunda herhangi bir bilgi mevcut değildir.<sup>52</sup>

Açıkçası Osman Hamdi Bey'in saray koleksiyonuna bir şekilde girmiş toplam yedi tablosunu Şeker Ahmed'in, Zekâi Bey'in veya Zonar'ın onlarca tuvaliyle mukayese edince saray ressamlığını pek de ciddiye almamış olduğu, muhtemelen 1881'de başlayan Müze-i Hümayûn ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin başındaki yeni işinin bu görevinin önüne geçtiği akla gelmektedir. Ne var ki saraya ressam tayin edilmesi ve dolayısıyla Abdülhamid'in hizmetine girmiş olması, Osman Hamdi'nin liberal bir aydın olarak kazanmış olduğu itibar ve şöhreti karartma tehlikesini beraberinde getirmektedir.

50 Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 20-21.

51 Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 202-203.

52 Öztürk, "Ottoman Imperial Painting Collection", s. 176.

Unutmamak gerekir ki Osman Hamdi, 1908 İhtilali'nden sonra ve özellikle 1910'daki ölümünden sonra, Abdülhamid'in istibdadı altında inleyen, mütemadi baskılara göğüs geren, seyahat özgürlüğü kısıtlanan, peşine takılan hafiyeleri savuşturmak zorunda kalan mazlum bir aydın olarak tasvir edilmiştir. Osman Hamdi'nin kendisi de 1908'den sonra muhtelif şekillerde yeni rejime bağlılığını ve Abdülhamid istibdadına olan nefretini ifade etmişti: Salomon Reinach'a yazdığı mektuplar, Gebze'de düzenlediği hürriyet kutlamaları, Hürriyet Kahramanı Enver Bey'in portresini yapması bunların sadece birkaç örneğidir.<sup>53</sup>

Bu çelişkili durumu en olumsuz şekilde ortaya koymuş olan Theodore Bent, arkeolojik kazılara getirilen zorluklar nedeniyle Osman Hamdi Bey'den açıkça nefret ettiğinden ihtiyatlı bir şekilde okunması gereken bir tanıktır. Gene de Hamdi'nin Abdülhamid'le olan ilişkisi konusunda söyledikleri, abartılı bir şekilde de olsa, burada ele aldığımız konu açısından ilginçtir:

53 Bu konuda bkz. Eldem, "II. Abdülhamid", *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 21-23; "Jön Türk", s. 314-317.

"Türkiye'nin tek ressamı olarak istisnai konumu sayesinde Hamdi büyük bir nüfuz kazandı. Sultan Abdülhamid kendine yeni inşa ettirdiği Yıldız Köşkü adlı sarayının odalarını süslemesi için onu sık sık çağırıyor. Gerçi Beyefendi hazretleri bundan son derecede rahatsız, zira duvar tezyinatçısı mesleğinden nefret ettiği gibi padişahın yemek odasının duvarlarına kondurması gereken meyve ve çiçek demetlerine de tahammül edemiyor. Bir keresinde bu iş için altı ay kadar Yıldız'da kalıp diğer bütün işlerini kenara itmek zorunda kaldı, fakat Türkiye'de padişahın emri kanun hükmünde ve Hamdi de hükümdarın üzerindeki etkisini muhafaza etmeye meraklı olduğundan, sırtıp tahammül etmek zorunda kaldı ve işi sadıkanane bir şekilde tamamladı. Buna rağmen, Hamdi özel ortamlarda hükümdarına olan kızgınlığını açığa çıkarıyor ve saraydan her sipariş geldiğinde hiddetten yüzü şekilden şekle giriyor. Dişlerini gıcırdatarak 'Hayvan yine bir resim sipariş etti' diye şikâyet ediyor. Bu sıra dışı ve aydın sanatçının gayet katı bir Müslüman ve eski Türk âdetlerinin kararlı bir bekçisi olan Abdülhamid'i her bakımdan nahoş bulmasına şaşırılmamak gerekir."<sup>54</sup>

Bent'in anlatımının abartılı ve epey kötü niyetli olduğu kesin olmakla beraber, belirli bir gerçeğe de işaret ettiği muhakkaktır. Osman Hamdi herhalde altı ay Yıldız Sarayı'na kapanmıyordu, ama arada sırada padişahın siparişlerine cevap vermek zorunda kalıyordu. Bent'in bahsettiği "meyve ve çiçek demetleri" belki de envanter defterinde kayıtlı olan ama bugün nerede oldukları bilinmeyen natürmortlara tekabül ediyordu. Osman Hamdi'nin 1888'de arkeolog dostu Carl Humann'a (1839-1896) yazdığı mektubundan bir alıntı ise Abdülhamid'in siparişlerinin hâlâ devam ettiğini ve bu durumun Hamdi tarafından nasıl sunulduğunu göstermesi bakımından ilginçtir: "Gene sıkıcı bir keyif! Padişah hazretleri benden bir tablo, büyük bir manzara sipariş etti. Bugün bitirdim ve en geç cumartesi günü kendisine teslim etmeyi düşünüyorum."<sup>55</sup> Bu "büyük manzara" bir sene önce ziyaret

ettiği Sayda'nın sahilini temsil eden 68,5 x 118,5 cm ebadındaki 11/1468 envanter numaralı tablo muydu? Her halükârda Osman Hamdi Bey'in bu ifadesinden çelişkili hislerini anlamak mümkün: Bir taraftan gururunu okşayan bir sipariş, diğer taraftan asıl işlerine mani olan bir tür angarya...

Sanıyorum ki bu çelişki Osman Hamdi'nin sarayla ve özellikle Abdülhamid'le olan ilişkilerini büyük ölçüde özetlemektedir. Elitist olmakla beraber mizacı ve siyasi duruşu açısından liberal olan Hamdi'nin, özellikle 1881'den sonra kendine edindiği misyonu gerçekleştirmek için sistemin onay ve desteğine ihtiyacı vardı. Bunun için de açıkça bir muhalefete veya çatışmaya girmektense tabiri caizse, "bu deveyi gütmek" daha mantıklı ve gerçekçi bir strateji olarak gözükmüş olmalıdır. Zaten müzenin başında bulunduğu otuz yıllık süreye bakılırsa Osman Hamdi'nin kendini siyasetten mümkün mertebe geri çektiği; müzesi, yalısı, sayfiye evi ve atölyesinden oluşan bir dünyanın içinde kendini tecrit ederek kabuğuna çekildiği göze çarpmaktadır. Kısaca tanımlamak gerekirse Osman Hamdi, müzedeki yerini sağlama almayı sağlayacak kadar işbirlikçi, herkesin ikbal peşinde koşup Yıldız'a yaranmaya çalışıp paye kopardığı bir ortamda ise paşa olamayacak kadar da bağımsız bir konumdaydı.

Ne var ki 1880 yılını sonraki otuz yılın ışığında değerlendirmek tabii ki son derecede yanlış olur. Ağustos 1880'de saray ressamı olmuş olan Hamdi için bu belki de istikbalini belirleyecek bir adımdı. Yıllarca ikincil memuriyetlerde vakit geçirdikten sonra özlemine çektiği ve gerçekten sevdiği bir uğraşa dayanarak daha esnek, daha özerk ve maddi olarak muhtemelen daha tatminkâr bir ortamda faaliyet gösterebilecekti. Unutmamak gerekir ki o tarihte Abdülhamid'in şahsi iktidar peşinde bir hükümdar olduğu belli idiyse de istibdada ve acımasız bir siyasete meylinin tam olarak anlaşılmasına daha birkaç sene vardı. Kısacası Osman Hamdi Bey on senelik gidip gelmelerden ve tereddütlerden sonra kendine yeni bir yol çizmiş gözüküyordu.

Bu yolun merkezinde duran, resim sanatıydı. Osman Hamdi, Paris yıllarından beri resim sayesinde belli başarılar kazanmıştı. Paris Salonu'na üç kere resimlerini kabul ettirmeyi başarmış,

54 James Theodore Bent, "Hamdi Bey", *Contemporary Review*, 54, Kasım 1888, s. 727.

55 Alman Arkeoloji Enstitüsü Arşivi, Berlin, Carl Humann mektupları, A-Ke, Osman Hamdi'den Carl Humann'a, 14 Şubat 1888.

1867 Dünya Sergisi'nde ise Osmanlı seksiyonuna üç tabloyla katılmıştı. İstanbul'a döndüğünde ise bu faaliyetleri en azından kamusal alanda hız kaybetmişti. Abdülaziz'in 1871 civarında bir tablosunu aldığını biliyoruz, ama aynı sene İstanbul'da ilk defa bir resim sergisi tasarlandığında bu girişimin mimarı olan isimlerin arasında Osman Hamdi yer almıyordu. Bu proje üç kişiye atfediliyordu: Müze-i Hümayûn ressamı Limoncu Efendi, Bâb-ı Seraskerî litografya ve fotoğraf atölyesinin başındaki Âli Efendi ve ileride Şeker Ahmed Paşa adıyla şöhret kazanacak olan Ahmed Efendi (1841-1907). Bu sonuncu kişiyle ilgili söylenenler özellikle dikkat çekiciydi: "*Ahmed Efendi dahi Fransa meşâhîr-i ressamlarından (Bulanje) ve (Jerom) nam zatların şakirdi olup Osmanlılardan eseri Fransa'da resim sergisine birinci defa kabul olunan bir ressamdır.*" Sanıldığına aksine, Gérôme'un olmasa da Boulanger'nin öğrencisi olmuşken, 1869 ve 1870'te tablolarını Paris Salonu'nda sergileyen Şeker Ahmed'den seneler önce üç kere (1865, 1866 ve 1868) aynı salonda resimlerini sergilemişken Osman Hamdi'nin adının bile geçmemesi, Ahmed'in ise Fransa'da resim sergileyen ilk Osmanlı olarak zikredilmesi, üstelik ressamlığını methetmek için tablolarının "vükelâdan devletlü Edhem Paşa hazretlerinin konağında", yani Hamdi'nin babasının koleksiyonunda bulunduğu vurgulanması son derecede şaşırtıcıdır.<sup>56</sup> 1871'de geliştirilen bu fikir ancak iki sene sonra, 1873'te nihayet gerçekleştirilip Sanayi Mektebi'nde ilk sergi düzenlendiğinde tabloların arasında Osman Hamdi'nin fırçasından tek bir eser yer almamaktaydı.<sup>57</sup> Ancak 1875'te ikinci sergi gerçekleştiğinde üç tablosuyla -iki Bağdat manzarası ve bir kadın başı- bu yeni harekete katılmıştır.<sup>58</sup>

Osman Hamdi'nin bu ortamdan bu denli uzak kalmış olmasının nedenleri neydi? İsteksizlik?

56 *Hakayikü'l-Vekayi*, 30 Rebiyülevvel 1288/19 Haziran 1871. Haberin İngilizcesi için bkz. "Proposed Art Exhibition in Stamboul", *Levant Herald*, 17 Haziran 1871.

57 "Exposition de tableaux et dessins à l'École des Arts et Métiers", *La Turquie*, 29 Nisan 1873.

58 "L'exposition des beaux-arts à Stamboul", *La Turquie*, 4 Ağustos 1875.

Vakitsizlik? Beceriksizlik? Dışlanmışlık? Nedeni ne olursa olsun dikkat çekici olan, bu kopukluğun 1880'de sona ermesi ve tam aksine Osman Hamdi'nin birdenbire yoğun bir şekilde ressamlığıyla ön plana çıkmaya başlamasıdır. *Neue Freie Presse*'de, Aralık 1879 ve Mayıs 1880'de çıkmış olan yazılarda ressamın üç tablosu ve atölyesi tanıtılmıştı; ağustosta ise Osmanlı basınından *Saçlarını Taratan Kız* olduğunu bildiğimiz tablo zikredilmiş, Çelebi Sultan Mehmed Türbesi'ni konu alan resmi ise gayet ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmişti. İlk iki yazının gazetesinin Beyoğlu'nda bir okuyucusundan kaynaklandığı barizse de İstanbul'da var olan bir hareketlenmeyi yansıttığı şüphelidir. Bu konuda kesin konuşmak her zaman riskliyse de gördüğüm kadarıyla bu ilk iki yazının konusu olan tablolar Osmanlı basınına yansımamıştı. Tabloların kamuya açık bir yerde sergilenerek değil de ressamın atölyesinde görülmüş oldukları düşünülürse bunda şaşılacak bir şey yoktur. Ne var ki ağustos ayındaki durum farklıydı. Osman Hamdi Bey'in saraya ressam tayin edilmesi ve padişah tarafından bir tablosunun satın alınması bir yana, gayet ayrıntılı bir şekilde bahsedilen ve Yeşil Türbe'yi konu alan resmi Osmanlı basınında daha da etraflı bir şekilde ele alınmıştı. Vesile ise bu tablonun İstanbul'da sergilenmiş olmasıydı. Meşhur fotoğrafçı Abdullah Biraderler'in stüdyosunda sergilenen tabloya *Osmanlı'nın yazarlarından Abdullah Kâmil* büyük ilgi göstermiş, gazetesinin hem Türkçe hem Fransızca nüshasında çok ayrıntılı bir tasvir ve yoruma konu etmişti. Bu yazı, Osmanlı basınında resim ve sanat eleştirisi niteliğindeki yazıların azlığı göz önünde bulundurulursa aynen nakledilmeyi hak edecek derecede istisnaiydi:

"Memleketimizi şerefliendiren sanat-ı ressamîyesine kendi zatı hakkındaki ihtiramat-ı dostanemize müsavî bir ehemmiyet verdiğimiz malum olduğundan dostumuz Hamdi Beyefendi cennetmekân Çelebi Sultan Mehmed Han hazretlerinin türbe-i şerifesinin resmi olmak üzere ahiren tasvir eyledikleri bir tabloyu gidip görmeye ve ol babdaki efkâr ve mütalaat-ı acizanemizi arz etmeye bizi davet eyledi.

İşbu levha evvela Tarabya'da vaki Fransa Sefaret-hanesi salonuna konulup orada kıymetsencan tarafından ziyade mazhar-ı takdir olmuştu. Badehu fûruht

olunmak için Avrupa'ya gönderilmezden evvel Beyoğlu'nda Abdullah Frerler resimhanesine gönderildi ki orada bu levha birkaç gün daha temâşâ olunabilirdi.

Biz şu müddet-i kasireden istifadeye müsaraaat eyledik. Abdullahlar tarafından ol hanede tabii hükmünü alan bir suret-i dostanede istikbal olunarak bir küçük salona sevk olunduk ki dostumuzun levhası orada bir meşhur refiki ile beraber mevzu idi. Dostumuzun levhası karşısında bulunan levha üzerine 'Ayvazofski' nam-ı meşhurunu okuyunca titredik.<sup>59</sup>

Fakat derhal müsterih olduk. Rus ressamın o parlak ve gayet makbul birçok ahval-i maharetkârı ile memlu olan levha-i bahriyesini bir kalb-i selime merbut nazar ile müşâhede ve tetkik eyledikten sonra kemaliyle itminan hâsil eyledik ki icra ve itası tesir nokta-i nazarınca maharet-i azimeye malik olan bu sanatkâr 'Gudin' nam Fransız bahriye ressamıyla kıyas edilebilir.<sup>60</sup> Bu kıyas bayağı muhukktır. Fakat Gudin'den ziyade Ayvazofski için mucib-i şeref bir kıyas olur.

Gudin ve Ayvazofski'nin anlayışları gibi olan sanat bizim ve Hamdi Bey'in anlamakta olduğumuz gibi sanat değildir. Onlarda şüphesiz pek çok maharet ve hatta pek çok fen vardır. Lâkin o tabii hiss-i sahîh ve o sadelik onlarda yoktur. Kâinat-ı masnua ve mutasavvirenin rikkate getirmedığı ressam kendi hüner ve marifet-i kâmileyle beraber istinsah etmek istediği asar-ı tabiiye ile erbab-ı temâşâyâ rikkat-i kalp veremez.

Bu bir mevhibedir ki Hamdi Bey buna mâliktir.

Timurlenk'in hercümercinden sonra Osmanlı Devleti'ni yeniden ikame eden o büyük adamın türbesi önünde duyduğu hissiyat-ı dindarane müşâri-nileyhin levhasını temâşâ eden erbab-ı dikkate dahi intikal eyler. Bu levhanın sûret-i ciddiyesi ve orada görülen halin ciyadet ve melahati ve levhanın sûret-i teşkilinde müşâhede olunan alicenabane sadeliği ve bütün tafsilatından hiçbirine bir hiss-i mütekaddemi ve bir fikr-i mahsus gözetmeksizin sıhhat-i kâmile ile sahihliği bu levhayı saf ve bütün tafsilatı dâhilinde hissi ve vicdani bir sûrette teşkil ve ikmal eylemiştir.

59 Ivan Ayvazovski (1817-1900), özellikle deniz manzaralarıyla ünlenmiş Ermeni asıllı Rus ressam.

60 Théodor Gudin (1802-1880), meşhur Fransız deniz ve denizcilik ressamı.

Bunu teşkil eyleyen ahval-i ciddiyenin heyet-i umumiyesi ruhta ol tesir-i amik ve şedidi hasıl eyler ki ressam-ı müşâri-nileyh bizzat ol mahall-i mübareki ve kendi eserini teşkil eyleyen ahval ü eşyayı temâşâ ve tetkik eylediği zaman duyduğu gibi onları her ziyaret edenler dahi duyarlar.

Gerçekten bir sanatkâr ve bir Osmanlı ressam böyle bir eserin önünde bütün elyaf-ı kalbi rikkate gelerek nasıl müteessir olmaz ki orada her görülen şey göze ve yüreğe ve zihne bir mana ilka etmektedir. On kadar asar-ı icazkârane meyanında bunun sadece asar-ı sanaiyeden ve sanayi-i milliyemizin kıymetdar bergüzarlarından ibaret olmayıp belki ve hatta bilhassa Çelebi Sultan Mehmed gibi bir vatan babasının mukaddes ve muhterem bergüzarıdır.

Ol vatanperver ressamın his eylediği rikkat gerçekten Osmanlı olan her vatanperverin yüreğine nasıl intikal etmez ki orada görülen şaşaa-i kadime ol kadim şallar kalıçeler ol çini menkuşat ol pirinç mamulat ve kütüb-i şerife üzerindeki gayet mahirane ciltler velhasıl Çelebi Sultan Mehmed hazretlerinin cümle-i asar-ı nefise ve ahiresinden olan bunca asar-ı icazkâr-i sanayie yalnız ol Osmanlı nazarında erbab-ı temaşâyı çıldırtacak asar-ı sanayie-i nefiseden ibaret olmayıp belki bizim aslımızın ve eslafımıza müyesser olan şevket ve azametın padişahane şahitleridir ki onlar ecdadımızı bize ihtar ve bizim dahi onlar gibi azametli adamlar olmamızı tavsiye ederler.

İşte Hamdi Bey'in güzel levhasını temâşâ ederken Yeşil Cami-i Şerif'in dahi banisi olan ve sair bunca asar vücuda getirip onları ziyinet-i mükemmele ile dahi hayret ve şükranımızı isticlap eyleyen Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerini biz bu sûretle der hatır eyledik.<sup>61</sup>

Bu uzun yorumdan sonra Abdullah Kâmil, uzunca tarihî mülahazalara girişerek Çelebi Sultan Mehmed'in gerek hanedanın gerek Osmanlı Devleti'nin tarihinde ne kadar önemli bir rol oynamış olduğuna

61 Abdullah Kâmil, "Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifleri, Hamdi Bey'in Levhası", *Osmanlı*, 13 Ramazan 1297/19 Ağustos 1880. Yazının Fransızcası aynı gazetenin aynı tarihli Fransızca nüshasında (*L'Osmanlı*) "Le turbé de Sultan Mohammed Tchélébi. Tableau par Hamdy Bey" başlığıyla yer almıştır. Aynı metin ertesi gün *La Turquie* gazetesinde de yer almıştır (Abdullah Kiamil, "Le turbé de Sultan Mohammed Tchélébi. Tableau par Hamdy Bey", *La Turquie*, 20 Ağustos 1880).

işaret etmek ihtiyacı duymuştu. Burada aktarmayı gerekli görmediğimiz bu tarihî kısımda esas itibarıyla Çelebi Sultan Mehmed'in devleti fetret ve felaketen kurtarmış olduğu, bunu ise sadece kardeşlerini alt ederek değil, kendi meziyet ve özellikleri sayesinde, özellikle de diğerlerinin aksine şehvet ve entrikalara yenik düşmeyerek gerçekleştirdiği vurgulanmaktaydı. Böylece Çelebi Mehmed, torunu Sultan II. Mehmed'in fetih ve başarılarını mümkün kılan yolu açmış, bir bakıma Osmanlı İmparatorluğu'nun yeniden dirilişinin ön şartlarını yerine getirmişti. Yazının son paragrafında ise yazar serginin gerçeğine dönmüş ve bu tarihî mirası tablosuna yansıtarak vatanperverlik vazifesini ifa eden Osman Hamdi Bey'i methederek konuyu bağlamıştı:

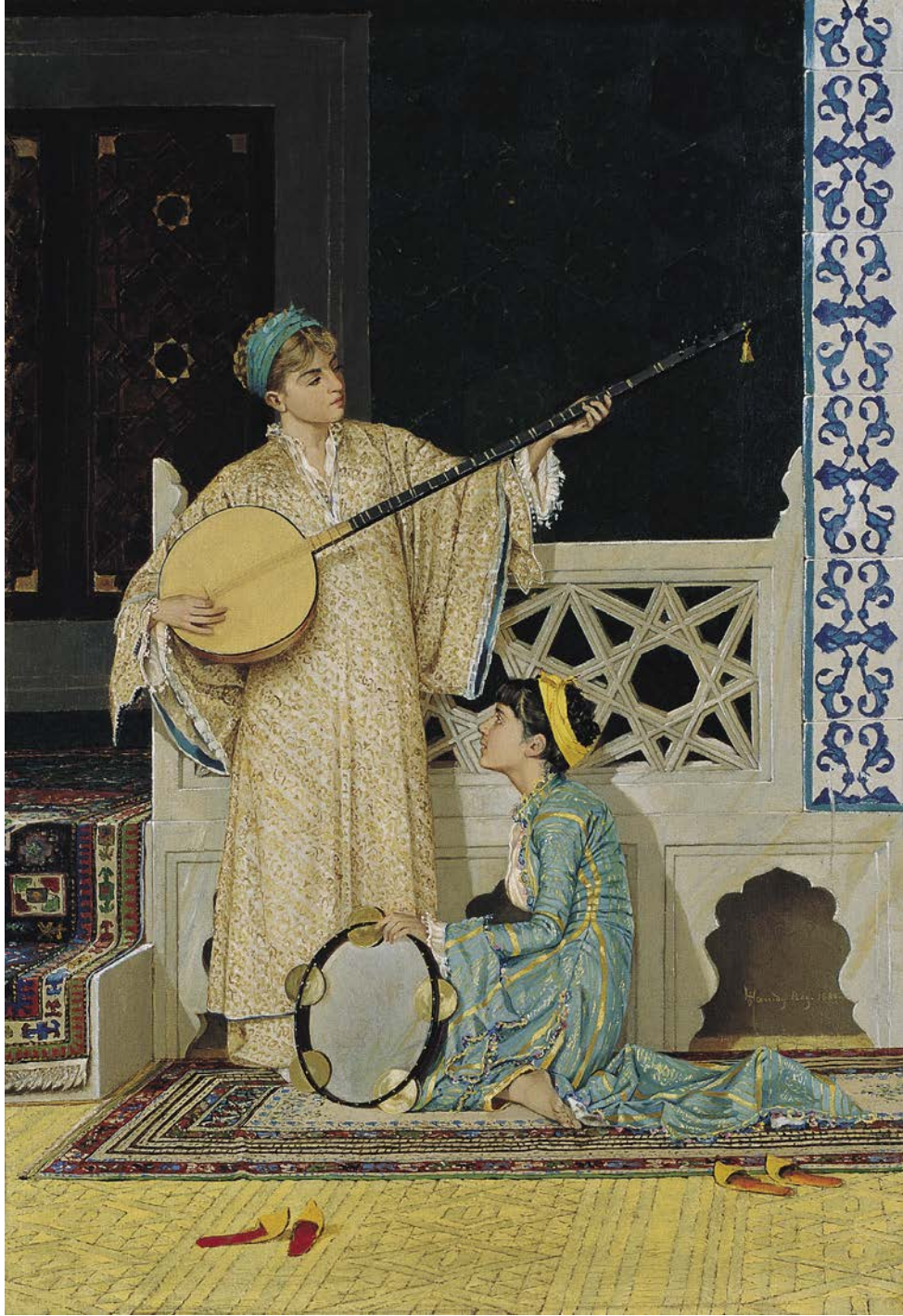
*“Hamdi Bey gibi bir ressam böyle bir zat-ı âli-kadrin tazim-i uluvv-ı kadrini kendisine zemin-i maharet ittihaz eyleyerek metbu-ı azamı bulunan Çelebi Sultan Mehmed Hazretleri gibi o dahi ortaya yalnız bir eser-i nefis-i sanayi arz etmiş olmayıp belki sanatkârlık liyakatine başka bir şey daha ilavesiyle kendini bir kat daha büyütüştür. O ise gerçekten bir vatanperverlik faziletidir.”*<sup>62</sup>

Abdullah Kâmil'in yorumu birkaç açıdan önemli ve manidardı. Osman Hamdi'ye atfettiği meziyet ve maharet sanat ile vatanseverlik karışımı bir yerde durmaktaydı. Fakat açık bir şekilde bu ikinci boyut diğerinin önüne geçiyordu. Örnek vermek gerekirse Osman Hamdi'nin sanatını Abdülaziz döneminden beri İstanbul'da iyi tanınan ve şöhret kazanmış bir ressam olan Ayvazovski ile mukayese etmeye kalkıştığında bu karşılaştırmayı aslında sanat ve beceri üzerinden değil, duygu ve anlam üzerinden gerçekleştirmişti. Ayvazovski veya ondan da mahir olan Fransız ressam Gudin teknik açıdan mükemmel eserler yaratacak kabiliyettediler, fakat onların eksiği bu eserlere mana yükleyecek olan duygular- dı. Oysa Osman Hamdi, Çelebi Sultan Mehmed'in şahsiyetinde toplanan ulviyet ve azameti dillendirebildiği gibi, bu dönemin eseri ve dolayısıyla Osmanlıların mirası olan o çinilerin, halıların, şalların nefasetini de mükemmelen yansıtabiliyordu.

62 Abdullah Kâmil, “Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri”.

Bu yorumu ne kadar ciddiye almak gerekir? Bence bu konudaki en büyük sorun, tablonun Abdullah Kâmil tarafından yorumlanmasıyla *Neue Freie Presse*'deki tanıtımı arasındaki önemli farktır. Avusturya gazetesiyse Abdullah Kâmil'in yorumları benzer şekilde tabloda yer alan mekânın, eşyanın, ayrıntıların resmedilişindeki mahareti övüyordu; ne var ki bunların ilkinde oryantalist bir vurgu hissedilirken, diğerinde bunun yerini tarih ve vatanperverlikle yoğrulmuş bir anlatım almaktaydı. Fakat iki yorum arasındaki asıl önemli fark, tablonun en önemli unsurlarından birini oluşturan sanduka başında Kur'an okuyan kadın figürüyle ilgiliydi. *Neue Freie Presse* yazısında adeta en önemli odak noktası haline gelen bu figür, üstelik Çelebi Sultan Mehmed'in kızı olarak tarif edildiği halde nasıl oluyor da Abdullah Kâmil'in yorumunda yok olabiliyordu?

Bunun pratik izahı pek zor değildir. Kadınların camilerin ana mekânından ve kabir başından rahatsızlıkla dışlandıkları Osmanlı-İslâm geleneğinde bir kadının -ölünün kızı dahi olsa- türbede Kur'an okurken gösterilmesi Abdullah Kâmil'in özellikle vurgulamaya çalıştığı “millî” hislerle telif edilmesi pek kolay değildi. Bir kez daha Osman Hamdi, kendine has üslubuyla oryantalist serbestisinden yararlanarak aslında pek gerçekçi ve olası olmayan bir sahne yaratmıştı. Buradaki garipliği Batılı izleyicinin anlaması zordu; fakat Abdullah Kâmil muhakkak ki farkındaydı. Çözüm olarak da bu durumu yok sayarak, gördüğünden çok görmek istediğini anlatma yoluna gitmişti. Onun gözünde önemli olan, yeni yeni ortaya çıkan, belli bir tarih ve vatanseverlik anlayışına hizmet ettiği düşünülebilen bu Osmanlı ressamını tanıtmak, sanatının niteliğini ve anlamını okuyucularına aktarmaktı. Aslında Osman Hamdi'nin vatanperver olmadığını, atalarının mirasının Bursadaki izlerini sadece dekoratif birer unsur olarak algıladığını iddia etmek tabii ki abartılı ve yanlış olur. Fakat takip eden yıllarda türlü varyasyonlarını gerçekleştirmiş olduğu Yeşil Türbe'nin içi temalı tablolarını sadece bu açıdan ele almak, Osman Hamdi'nin çok daha esnek, pragmatik ve aslında işleyişi bakımından oryantalist sayılabilecek sanat stratejisinin inceliklerini anlamamak manasına gelecektir.



10 Osman Hamdi Bey, *İki Müzisyen Kız*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 39 cm, Suna ve İnan Kırac Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu.

Her halükârda 1880 yazına rastlayan bu yoğun ilginin arkası da gelecekti. Eylül 1880'de ABC/Elifba Kulübü tarafından ilk defa düzenlenen resim sergisinde Osman Hamdi *İki Müzisyen Kız* (Resim 10) adıyla bilinen meşhur tuvalini sergilemiş, bir

kez daha Abdullah Kâmil *Osmanlı* gazetesinde bu esere övgüler yağdırmıştı. İşin ilginç tarafı, Osman Hamdi bu tablosunda da aynı oyunu oynamış, olmayacak bir sahne yaratmıştı. İki kadının görüntü-lendiği mekân, Bursadaki Yeşil Camii'nin içindeki

11 Osman Hamdi Bey'in 1880'lerde çekilmiş bir fotoğrafı.  
Sébah & Joaillier, IRCICA.



iki müezzin mahfilinin biriydi. Abdullah Kâmil bu ayrıntıyı fark etmeyerek iki genç kadının duruşunu “gayet tabii ve gayet latif”, görünen alet ve eşyanın görünüşünü “aslına mutabık”, Osman Hamdi'nin sanatını da “gayet mahirane” bulmuştu.<sup>63</sup> ABC/Elifba Kulübü'nün 1880 sergisine tek bir resimle katılan Hamdi, ertesi senenin nisan ayında gerçekleşen ikincisine altı tabloyla katılmıştı. Bunların biri Yeşil Türbe temasını işleyen, ama bu defa sanduka başında bir erkeği resmeden bir tuvaldi. 1882'de gerçekleşen üçüncü sergiye ise herhangi bir eser vermemişti.<sup>64</sup>

Büyük ölçüde tahmine dayanarak da olsa, Osman Hamdi Bey'in 1871-1881 yılları arasındaki faaliyetleriyle ilgili bu tespitlerden “karanlık” olarak tanımladığım bu döneme bir dereceye kadar ışık tutma imkânı sağladığımı ümit ediyorum. Bağdat'tan döner dönmez devlet memuriyetine başlamışsa da dokuz sene kadar sürecek olan bu faaliyetinin belki de en belirgin özelliği, epeyce istikrarsız olmuş olmasıdır. Viyana Sergisi'ndeki komiserliği veya Bulgaristan olaylarını incelemekle görevli komisyon üyeliği gibi anlık sivrilmeler gösterse de Hamdi'nin kariyerinin bu dönemi herhangi bir olağanüstülük göstermediği gibi başarısız olarak nitelenebilecek derecede alelade kalmıştır. (Resim 11)

Bu anlamda 1880 yılını bir dönüm noktası olarak görmek akla yakın gelmektedir. Bu tarihte Osman Hamdi birdenbire görünür olmuş, bir taraftan sarayın dikkatini çekerken diğer taraftan da henüz emekleme aşamasında olan sanat eleştirmenliğinin merkezinde yer alıvermişti. Bu yıllara ait kendi hatıratı, günlüğü, yazışmaları bulunmadığından kesin bir yargıya varmak her ne kadar zor ve riskliyse de, Osman Hamdi'nin bu dönüşümde rol oynamış olduğunu ve daha da önemlisi dönüşümün neticesinde taktik veya stratejik bazı kararlar aldığını düşünmek gerekir. 1879 yılının başında belediye reisliğini bırakıp inzivaya çekilerek kendini resme vermesi şüphesiz bu süreci tetikleyen önemli bir

63 Abdullah Kâmil, “Tarabya'da Sanayi-i Nefise Sergisi”, *Osmanlı*, 11 Şevval 1297/16 Eylül 1880; “L'exposition des beaux-arts à Thérapia”, *L'Osmanlı*, 16 Eylül 1880.

64 Eldem, “Elifba Kulübü Sergileri”, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 200-205.

karar olmuştur. Fakat herhalde asıl belirleyici gelişmeler, 1880 yazında neredeyse eşzamanlı olarak Yeşil Türbe kompozisyonunun sergilenip basına yansmasıyla eserlerinin Abdülhamid tarafından beğenilerek saray ressamlığına atanmasıydı. Bu iki olay bağlantılı mıydı? Osman Hamdi'yi padişahın aklına getiren kimdi? Bunlara net bir cevap vermek mümkün değilse de muhakkak olan şudur ki Osman Hamdi'nin kaderi bu aşamaya geldikten sonra büyük ölçüde değişmiştir. Bundan seneler evvel, Hamdi Bey'in 4 Eylül 1881 günü Müze-i Hümayûn'un başına getirilmesi kararının kimin etkisiyle veya tavsiyesiyle gerçekleştiği sorusuna cevap ararken, Vincent Caillard'ın (1856-1930) tanıklığına dayanarak bu işin asıl müsebbibinin Osman Hamdi'yi Paris yıllarından tanıyan Teşrifat-ı Umumiye Nazırı Mahmud Münir Paşa (1844-1895) olduğunu ortaya koymuştum.<sup>65</sup> Bugün bu görüşü değiştirmek için herhangi bir neden yoksa da buradaki bulgulara dayanarak biraz daha ayrıntılı bir kurgu teklif etmek mümkün olmaktadır. Münir Paşa'nın saraya bu teklifi yapmasını ve sarayın da bunu uygun bulmasını mümkün kılan başlıca olgu büyük bir ihtimalle Osman Hamdi Bey'in bir senedir ressam olarak kazandığı ün ve özellikle de padişahın gözünde kazandığı itibardı. Kısacası, 1880-1881 yıllarında bir araya gelen birkaç etken, Osman Hamdi Bey'in muğlak ve durağan bir hal almış olan kariyerini birdenbire bambaşka bir mecraya getirmişti: Saray ressamlığı, sergilerde boy gösterme, basında çıkan olumlu yorumlar, Dethier'nin ölümü, Münir Paşa'nın desteği...

Ne var ki Eylül 1881'de kendisine teklif edilen Müze-i Hümayûn müdürlüğü ve bunu hemen takip eden Sanayi-i Nefise Mektebi kuruculuğu onu ciddi bir yol ayrımına getirmişti. Bundan sonra kendini özellikle müzenin ihtiyaçlarına adayıp resimden uzaklaşacak mıydı, yoksa tam aksine sanatçı kişiliğini ön plana alıp ağırlıklı olarak bu yolda mı devam edecekti? 1882 yılında düzenlenen ABC/Elifba Sergisi'ne katılmamasından, hatta bu tarihten sonra İstanbul'da bu türden hiçbir faaliyette yer almamasından, aksine 1882'de Müze-i Hümayûn kataloğu,

1883'te Nemrut Dağı, 1884'te Asar-ı Atika Nizamnamesi, 1887'de Sayda lahitleri ve nihayet 1891'de yeni müze binasıyla taçlanan müzecilik ve arkeoloji girişimlerinin yoğunluğundan seçiminin ne olduğunu anlamak zor değildir. Artık Osman Hamdi Bey esas itibarıyla Müze-i Hümayûn'u Avrupadaki kurumların seviyesine getirmeye çalışan bir müzeci ve giderek daha oryantalist kurgulara dayanan ve sadece Batı'da sergilenen tablolar gerçekleştiren bir sanatçı olarak yeni bir kimliğe bürünmüştü.

65 Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 44-45.



Melkon Diratzouyan, *Sultan Abdülaziz*, 1885, kâğıt üzerine karışık teknik, 84 x 60 cm, Env. No. 64/613.

# Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı

Gülşen Sevinç Kaya\*

## ÖZET

Osmanlı Devleti'nin 32. padişahı ve 111. İslâm halifesi olan, 1861-1876 yılları arasında hüküm sürmüş Sultan Abdülaziz ve döneminin, resim sanatı açısından çok özel ve ayrıcalıklı bir yeri bulunmaktadır. Sultan Abdülaziz'in Mısır ve Avrupa gezisi, sanat beğenisinin şekillenmesinde, sanata olan ilgi ve desteğinin artmasında etkili olmuştur. Bu dönemde, resim eğitimi ve sergi düzenleme alanlarında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid Bey gibi yetenekli Türk gençleri, Avrupa'ya resim eğitimine gönderilmiştir. Fransız Ressam Pierre Désiré Guillemet, Sultan Abdülaziz'in desteği ile Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resim okulunu açmıştır. Avrupada resim eğitimi gören Şeker Ahmed Paşa, Osmanlı'daki gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenlemiştir. Dönemin anlayışının gereği olarak, sarayda Şeker Ahmed Paşa ve Stanislaw Chlebowski gibi Türk ve Batılı ressamlar görev yapmıştır. Ressam kişiliği bilinen Sultan'ın resim sanatına olan ilgisi ve bu alanda duyduğu gereksinimlerin sonucu olarak saraydan resim siparişi almayı bekleyen ressamların sayısında artış olmuştur. Sultan Abdülaziz'in beğenisini kazanan Rus Ressam İvan Konstantinoviç Aivazovski, saray için pek çok resim yapmıştır. Osmanlı Devleti'nde, koleksiyon oluşturma amacıyla tablo satın alan ilk padişah, Sultan Abdülaziz'dir. Paris'teki Goupil Sanat Galerisi'nden Sultan için satın alınan tablolar, saray koleksiyonunun ilk örnekleridir. Bu makale, Sultan Abdülaziz'in yurt dışı ziyaretlerinin sebeplerini ve sonrasında ortaya çıkan etkileri açıklamanın yanında, artan sanat bilincinin imparatorluk söyleminin inşasında nasıl önem kazandığının da altını çizmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Sultan Abdülaziz, Mısır ve Avrupa Gezisi, Goupil Sanat Galerisi, Tablo Koleksiyonu, Resim Eğitimi, Şeker Ahmed Paşa, Stanislaw Chlebowski, Pierre Désiré Guillemet, İvan Konstantinoviç Aivazovski

## ABSTRACT

Sultan Abdülaziz, the 32<sup>nd</sup> sultan and the 111<sup>th</sup> Islamic caliph of the Ottoman Empire, reigned between 1861 and 1876, a period that is special and privileged in terms of painting. Sultan's official visits to Egypt and Europe were instrumental in the refinement of his artistic taste and a resultant increase in his interest and support for art in the Ottoman Empire. Significant developments in painting education and exhibition organizations were witnessed in this period. Talented Turkish students like Şeker Ahmed Pasha and Süleyman Seyyid Bey were sent to Europe for painting education. The French artist Pierre Désiré Guillemet founded Ottoman Empire's first art school with the support of Sultan Abdülaziz. Şeker Ahmed Pasha, who studied painting in Europe, organized the first proper art exhibition in the Ottoman Empire. Due to the nature of the period, both Ottoman and European artists, such as Şeker Ahmed Paşa and Stanislaw Chlebowski worked at the Ottoman court. Being a painter himself, sultan's interest in the art of painting and his demands for paintings increased the number of the artists waiting to be commissioned by the Palace. The Russian painter Ivan Konstantinovich Aivazovski, who won Sultan Abdülaziz's appreciation, made many paintings for the palace. Sultan Abdülaziz was the first ruler of the Ottoman Empire who bought paintings for palace collection. The paintings purchased for sultan from the Goupil Art Gallery in Paris were the first examples of the imperial painting collection. This paper clarifies the reasons and the subsequent effects of Sultan Abdülaziz's overseas visits, also highlights how the increase in art awareness gained importance in the imperial discourse.

**Keywords:** Sultan Abdülaziz, Egypt and Europe Visits, Goupil Art Gallery, Painting Collection, Art Education, Şeker Ahmed Paşa, Stanislaw Chlebowski, Pierre Désiré Guillemet, Ivan Konstantinovich Aivazovski

## Sultan-Sanatçı İlişkisinde Yeni Bir Dönem

Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876), resim sanatına olan ilgi ve desteğin arttığı somut olarak izlenmektedir. Bu dönemde sanatçıların eğitimi için gerekli destek verilmiş, saray ressamlığı kurumu oluşturulmuş, saray için eser toplanmaya başlanmıştır. Türkiye'nin Batılı anlamda ilk tablo koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı'nda oluşturulmuştur. Bu bağlamda resim, son dönem Osmanlı sarayının kültür ve sanat hayatının ayrılmaz parçası olarak yer almıştır.

Bilindiği gibi, Sultan Abdülaziz'in babası Sultan II. Mahmud döneminde<sup>1</sup> (1808-1839), resim sanatına karşı çekingenlik azalmıştır. II. Mahmud<sup>2</sup> yerli ve yabancı resamlara kendisinin ve çocuklarının portrelerini yaptırmıştır.<sup>3</sup> Resim sanatına önem verilen bir saray ortamında büyüyen Abdülaziz Efendi, babasının ölümünden sonra ağabeyi Sultan Abdülmecid'in veliahdı olmuştur. Abdülaziz Efendi, Sultan Abdülmecid döneminde de eğitimine devam etmiş, Akşehirli Hasan Fehmi Efendi'den Arapça, Arap edebiyatı ve şer'i ilimler konusunda dersler almıştır. Asker ressamlarımızın yetişmesinde büyük katkıları olan Pierre Guès ve Joseph Schranz'dan<sup>4</sup> resim dersleri almıştır.

- 1 Osmanlı İmparatorluğu'nda köklü bir padişah portreciliği geleneği bulunmaktadır. Portreler, padişahları ve yaptıkları yenilikleri kalıcı kılmaktadır. Sultan III. Selim, diploması gereği dağıtılmak üzere portresini bastıran ilk Osmanlı sultanıdır. Bu bağlamdaki asıl gelişme, III. Selim'den sonra tahta çıkan Sultan II. Mahmud'un portrelerini devlet dairelerine astırmasıyla yaşanmıştır.
- 2 Sultan II. Mahmud, Tevfik Efendi (Fehik Tevfik Paşa) ve İbrahim Efendi'yi (Fehik İbrahim Paşa) Avrupa'ya resim eğitimine göndermiştir.
- 3 H. Y. Şehsuvaroğlu, *Sultan Aziz Hayatı-Hal'i-Ölümü*, İstanbul 2011, s. 15.
- 4 Sultan II. Mahmud zamanında tersane ve tophane işlerinde çalışmak üzere İstanbul'a yerleşen Fransız kökenli bir ailenin çocuğu olarak Türkiye'de doğan ve Roma'da öğrenim gören Pierre Guès, Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'de 1846 yılından itibaren kırk yıl yağlıboya ve desen dersleri vermiştir. Malta'ya yerleşen İspanyol bir baba ile İngiliz-İspanyol bir annenin çocuğu olan Joseph Schranz, 1832'de İstanbul'a gelmiştir. Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne ve Harbiye İdâdisi'nde resim dersleri vermiştir. Schranz ve Guès, Türkiye'deki okul sergilerini ilk kez düzenlemişlerdir. Sultan Abdülmecid, 1849'da Harbiye'de düzenlenen bu resim sergisini ziyaret etmiştir. Ayrıca okulda yapılan sınavlara girmiştir. Sergiye katılan resimlerden

Alaturka musikiyi, orta oyununu, pehlivan güreşlerini, horoz ve koç dövüşlerini sevdiği, Veliahd Dairesi'nde<sup>5</sup> ve Kurbağalıdere Köşkünde cins hayvanlar yetiştirdiği bilinmektedir.<sup>6</sup>

Sultan Abdülaziz, ağabeyinin ölümünden sonra otuz ikinci Osmanlı padişahı olarak tahta çıkmıştır. Güçlü bir hattat, başarılı bir besteci ve olgun bir desençi<sup>7</sup> olan Sultan Abdülaziz, resme olan ilgi ve yeteneği ile sultan-sanatçı ilişkisinde yeni bir dönem başlatmıştır. Abdülaziz, sanat koruyucusu kimliği yanında, ressam kimliği ile de adını duyurmuştur.<sup>8</sup> *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesı*'nin 1 Mart 1330 (1914) tarih ve 14 numaralı sayısındaki M. Sami'nin [Mehmet Sami Yetik] "Selatinde İncizab-ı Tersim" başlıklı yazısında resme olan ilgisinin büyüklüğünden bahsedilmiştir.<sup>9</sup> Selim İleri, *Biten (İki) Yüzyıl* adlı yayınında,

bazıları padişaha sunulmuştur.

- 5 İnşa edildiği Sultan Abdülmecid döneminde tahta çıkmaya aday veliahdların ikametine ayrılan Veliahd Dairesi, Tanzimat'la birlikte, şehzadelerin dışı kapalı sürdürdükleri hayatın sona ermesinin ve serbest yaşama geçişlerinin mimari simgesidir. Veliahd Dairesi, üç kat üzerine kurulu olup 11.000 m<sup>2</sup> kapalı alana sahiptir. Yapının adının Aziz Efendi Dairesi / Efendiler Dairesi / Veliahd Sarayı / Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Veliahd Dairesi, 1937-2012 yılları arasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne ev sahipliği yapmıştır. 22 Mart 2014 tarihinde Milli Saraylar Resim Müzesi olarak açılmıştır.
- 6 Şehsuvaroğlu, a.g.e., s. 15-16.
- 7 Nüzhet İslimyeli, "Sultan Abdülaziz", *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, Ankara Sanat Yayınları, Ankara 1967, s. 6.
- 8 Sultan Abdülaziz'in kurşun kalemle köy resimleri, gemi resimleri ve düşmanı kovalayan savaşçılar, dörtlünlü koşan atlar gibi savaş kompozisyonları çizdiği bilinmektedir. Sultan Abdülaziz'in oğlu olan Osmanlı İmparatorluğu'nun son veliahdı ve son halifesi Abdülmecid Efendi de ressam kimliği ile tanınmıştır. Abdülmecid Efendi, babası Sultan Abdülaziz'in resme olan ilgi ve yeteneğinin bir tanığıdır. Bu yüzden, Sultan Abdülaziz'in desenleri dışında yağlıboya tabloları olsaydı *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesı*'nde mutlaka yayınlanırdı. Oysa bu gazetede Sultan Abdülaziz'in desenlerinden bahsedilmesine rağmen yağlıboya tabloları olduğu belirtilmemiştir. Ayrıca, Mustafa Cezar da *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* adlı kitabında Sultan Abdülaziz'in yağlıboya tablolar yapmadığını, sadece eskiz mahiyetinde çalışmalar yaptığını belirtmiştir.
- 9 "Resme, ressamlığa meftun, ruhu aşk-ı sanatla müteheyyiç [heyecanlı] yaşayan bu padişah fırçanın ifade-i belâğini, kalemin neşide-i şiir ve tasvirinden pek yüksek tutar ve onu en cahil ve duygusuz ruhlara cazibe-i sükûn ve sanatı ile ilham-ı hissiyat eden bir lisan-ı sihrül-beyan [sihirli lisan] tanırdı."



Milli Saraylar Resim Müzesi



Pierre Gués, *Tophane Çeşmesi*, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 58 cm, Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu.



İvan Konstantinoviç Ayvazovski,  
(G. Caffiero - I. Samarine, *Denizler, Şehirler ve Düşler İvan Aivazovskiy'nin Resimleri*, Alexandria Pres Londra ve Kültür Yayınları İş Türk Ltd. Şti., İstanbul 2000, s. 12).

Sultan Abdülaziz'in sanat beğenisindeki farklı tutumlarını değerlendirmiştir.<sup>10</sup> Edmondo de Amicis, *İstanbul (1874)* adlı kitabında Abdülaziz'in resme duyduğu ilginin büyüklüğünü şöyle açıklamıştır:<sup>11</sup>

10 "Padişah, asıl sanat beğenisini belirleyen özelliklerde tam bir ruh karmaşası gösterir; bu bakımdan ondaki alaturka hayat tarzını seçiş de bilinçli bir tutum sayılamaz... Üstelik Ayvazovski'nin birdenbire göz kamaştırdığı dönem de yine onun padişahlığı sırasındadır... Saraydaki pandomim gösterileri; savaş bozgunlarından o kadar yıkık ve yaralı düşmüş bir ülkede yeniçeri başarılarını dile getirmek amacındadır. Oysa hayattan bu tarz başarılar her bakımdan uzaklaşmıştır... Karakalem çalışmalarında savaş sahneleri, birbirine ateş açmış gemiler betimlerken, Vatan yahut Silistre'nin asıl amacını, anlamını kavrayamaz."

11 E. De Amicis, *İstanbul 1874*, çev. Beynun Akyavaş, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1993, s. 188.



Sultan Abdülaziz, *Osmanlı Donanması*,  
Czakowska Albümü, kâğıt üstüne mürekkep,  
Ulusal Müze, Env. No. MNK III-r.a.-6689, Krakov.



Stanislaw Chlebowski, Sultan Abdülaziz,  
*Savaş Sahnesi/ Sultan III. Mehmed'in Eğri Savaşı*,  
sultanın taslak albümünden, 26 x 37.2 cm, kâğıt üzerine  
karakalem ve mürekkep, Ulusal Müze, sağ altta kalemle  
"StCh" imzası bulunmakta,  
Env. No. MNK III-r.a.-10296, Krakov.



Sultan Abdülaziz, *Savaş Sahnesi/ Osmanlı Ordusunun Bir Kaleye Hücumu* (taslak), sultanın taslak albümünden, kâğıt üzerine mürekkep, 16.5 x 24,7 cm, Env. No. MNK III-r.a.-10356, Krakov.



İvan Konstantinoviç Ayvazovski, *Yelkenliler*, 1874,  
tuval üzerine yağlıboya, 97 x 146 cm, Env. No. 11/679.



Beylerbeyi Sarayı tavan resimleri

Sultan Abdülaziz ve beraberindeki heyet üyelerinin Viyana'da Ambras Galerisi'ni ziyaretleri, *L'illustration*, 17 Ağustos 1867, No.1277.



“Abdülaziz’in belli bir şekilde bir araya gelmiş bazı meyve ve çiçeklerden yapılmış bir natürmort freskini bir kapının üstüne yaptırmak istemek gibi pek küçük kaprisleri de varmış; ressama istediği şeyi bin bir itinayla izah eder ve düşüneceği başka bir şey yokmuş gibi uzun uzun durur, fırça darbele-rini sayarmış.”

Sultan Abdülaziz’in Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski’yi (1835-1884) saraydaki atölyesinde sık sık ziyaret ettiği, onunla sanat üzerine tartıştığı, yeni kompozisyon düşüncelerini ifade eden taslak çizimler yaptığı bilinmektedir. Sultan Abdülaziz, resmin konusunu çizgiye dönüştürürken düşmanı kovalayan savaşçılar, dörtünela koşan atlar gibi hareketli sahneleri belirli kalıplarla uygulamıştır. Bu desenlerde, kararlı ve kesin çizgiler görülmektedir. Chlebowski, Sultan Abdülaziz’in bu çizgi kurgularını figür, renk ve ışıkla tuvalerde canlandırmıştır. Polonya’daki Krakov Ulusal Müzesi’nde korunan ve Sultan Abdülaziz’in desenlerini içeren MNK III.r.a. 10296-10366 numaralı albümde Chlebowski’nin imzalı karakalem bir resmi (Abdülaziz’in bazı eklemeler yaptığı) ile Sultan Abdülaziz’in atmış yedi adet çizimi ve üç

sayfa yazısı<sup>12</sup> bulunmaktadır.<sup>13</sup>

Sultan Abdülaziz, Rus Ressam İvan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900) ile de saraya sipariş ettiği tablolar için fikir alışverişinde bulunmuş, bazı kompozisyonları onunla birlikte oluşturmuştur. Sultan II. Abdülhamid, Ebüzziya Tevfik Bey ile yaptığı bir görüşme sırasında Ayvazovski’nin bir tablosunu göstererek, Sultan Abdülaziz’in çizdiği eskizden yapıldığını söylemiştir. Kompozisyonda sisin adeta elle tutulacak gibi hissedildiğini<sup>14</sup> belirtmiştir.<sup>15</sup>

12 Gülsen Sevinç Kaya - Ümit Kılınç, “Hanedanıdan Baba-Oğul İki Ressam Sultan Abdülaziz ve Son Halife Abdülmecid”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, Aralık 2013, s. 14-18.

13 Albümdeki 296 numaralı ve *Savaş Sahnesi* adlı karakalem resimde Chlebowski’nin imzası bulunmaktadır. Abdülaziz, resme kompozisyonun yararına çini mürekkebiyle bazı eklemeler yapmıştır. Bu resim, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu’ndaki *Sultan III. Mehmed’in Eğri Savaşı* adlı yağlıboya tablonun karakalem taslağıdır. Yağlıboya tablonun sağ üst köşesinde “Sultan Mehmed Han Hazretlerinin Eğri muharebesi işbu muharebe-i azîmede Nemçelülerden doksan top ve otuz altı bayrak zabt edilmiştir” yazılıdır.

14 Sevinç Kaya, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, İstanbul 2010, s. 39.

15 Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu’nda Ayvazovski’nin sisli denizde yelkenlileri betimlediği, ikisi de 1874 tarihli olan eserlerinden biri Resim Müzesi’ndeki *Yelkenliler*, diğeri Dolmabahçe Sarayı’nda sergilenen *Siste Yelkenli*’dir.

### Mısır ve Avrupa Gezileri

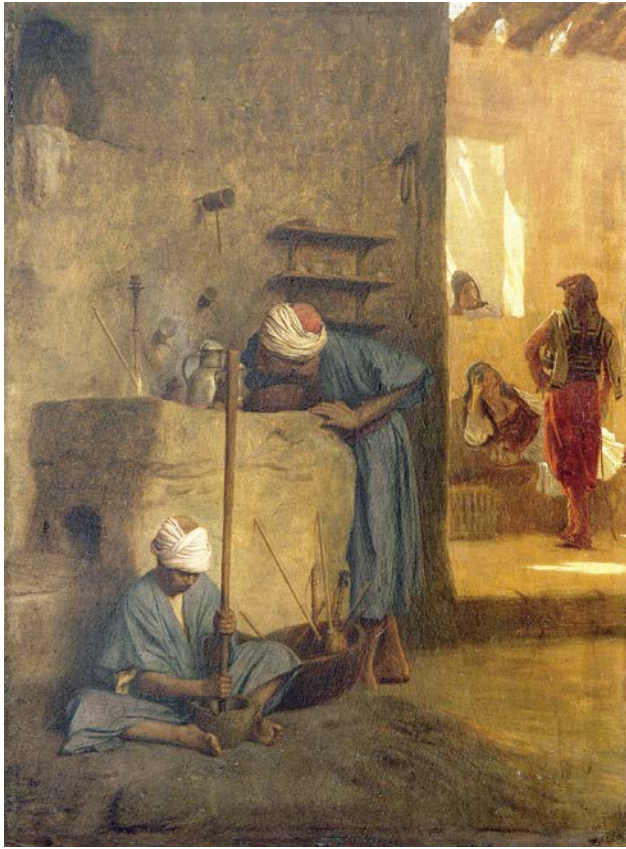
Sultan Abdülaziz dönemi, resim sanatına olan ilgi ve desteğin artması ile ünlüdür. Kuşkusuz bu konuda 1863 Mısır ve 1867 Avrupa gezileri etkili olmuştur. Sultan Abdülaziz, Mısır ve Avrupa gezileri ile Türk tarihinde bir ilki başlatmış, böylece ilk defa bir Osmanlı sultanı diplomatik amaçla yurt dışına çıkmıştır. Sultan Abdülaziz, memleketin diğer kısımlarında mevcut olmayan birçok şeyi 1863 yılında ziyaret ettiği Mısır'da görmüştür. Bir Osmanlı vilayeti olan Mısır'da Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın valiliğinden itibaren reformlar yapılmaya başlanmıştır. Sultan Abdülaziz'in, Mısır gezisinde İskenderiye'deki El-Tahrir Meydanı'na dikilmiş olan Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın heykelini, Avrupa gezisinde de Batılı hükümdarlara ve önemli kişilere ait heykelleri gördüğü ve bu

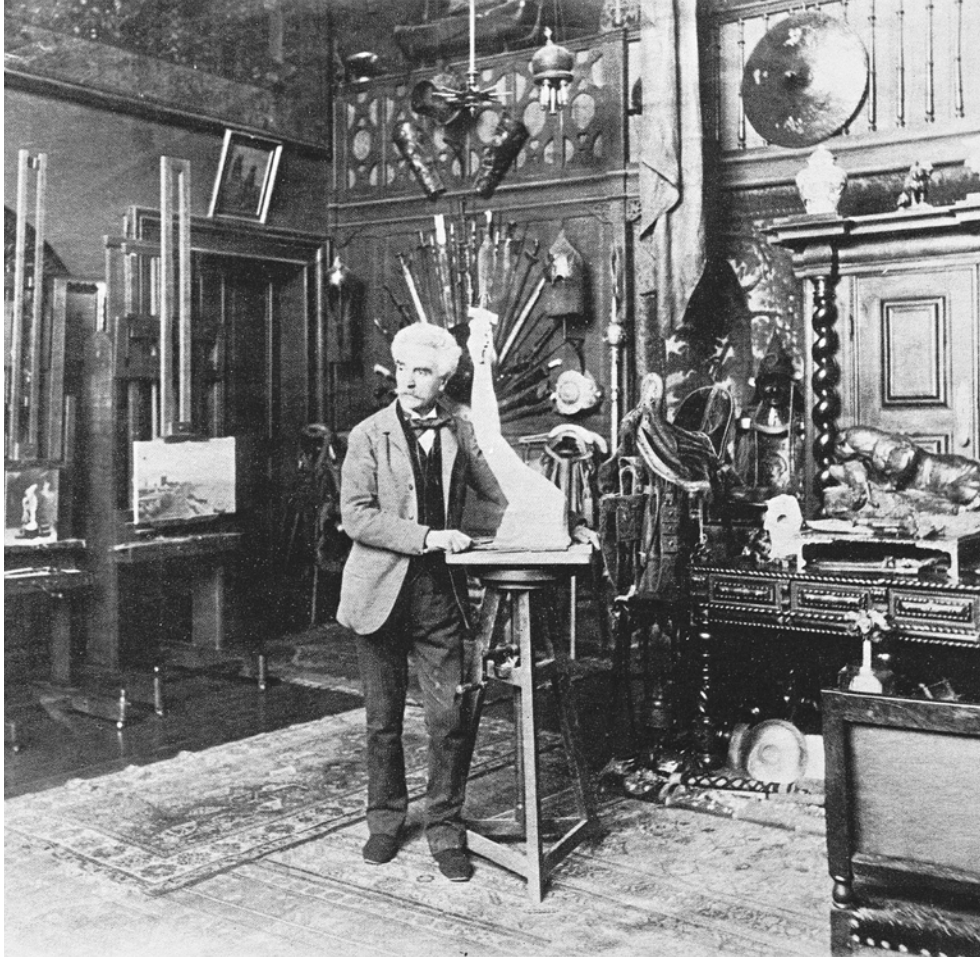


Eugène Fromentin, *Nil Kıyısı*, 1870, tuval üzerine yağlıboya, 95,5 x 85,5 cm, Env. No. 11/988.



Gustave-Clarence Rudolphe Boulanger, *Sudan Geçen Bedeviler*, tuval üzerine yağlıboya, 51,5 x 68 cm, Env. No. 12/2575.





5

**1** Jean-Léon Gérôme, *Mısır'da Kahve*, ahşap üzerine yağlıboya, 35,5 x 27 cm, Env. No. 11/380.

**2** Jean-Léon Gérôme'un eserlerinden oluşan albümde *Mısır'da Kahve* adlı tablo, Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K.Y.F.16.

**3-4** Jean-Léon Gérôme'un eserlerinden oluşan albüm, Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K.Y.F.16.

**5** Jean-Léon Gérôme atölyesinde, Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*, Sotheby, Londra 1986: 15.

heykellerden esinlenerek atlı heykelini<sup>16</sup> yaptırdığı düşünülmektedir.<sup>17</sup>

Sultan Abdülaziz'in Mısır gezisi için yola çıkan kabilede Ressam Mason yer almıştır.<sup>18</sup> Mösyö Mason'un Beylerbeyi Sarayı'nın tavan ve duvar resimlerini yapan sanatçılar arasında ismi geçmektedir. Beylerbeyi Sarayı'nın inşa edildiği dönemde tavanlarında yer alan vahşi hayvan resimlerinin, donanmaya önem veren Sultan Abdülaziz'in emriyle Mâbeyn-i Hümayûn Ressamı Mösyö Mason tarafından gemi resimlerine dönüştürüldüğü bilinmektedir.<sup>19</sup>

16 1868 tarihinde, Mısır Hıdivi İsmail Paşa'nın, eski Mısır Valisi olan babası İbrahim Paşa'nın heykelini yaptırmak istemesi, Osmanlı basınının gündemini oluşturmuştur.

17 Semra Germaner - Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 99.

18 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul 1989, s. 82.

19 Cengiz Göncü, *Beylerbeyi Sarayı*, İstanbul 2013, s. 37.

1867 Paris Sergisi'ni Sultan Abdülaziz'den başka Rus Çarı, Avusturya İmparatoru, Belçika, Portekiz, İsveç, Prusya kralları ve Galler Prensi ziyaret etmiştir. Sultan Abdülaziz, Paris'te 1867 Uluslararası Paris Sergisi'nin yanı sıra Louvre Müzesi, Invalides, Versailles, Güzel Sanatlar Okulu, St. Cyr Askeri Okulu'nu ziyaret etmiş; ayrıca Londra ve Viyana'daki müzeleri de gezmiştir. Avrupa gezisi, Sultan Abdülaziz ile geziye katılan oğlu Yusuf İzzeddin Efendi, Şehzade Mehmed Murad ve Şehzade Abdülhamid'in güzel sanatlara olan ilgisini arttırmıştır. Nitekim 8 Ekim 1868 tarihli *Levant Herald* adlı gazetede haberde bu ilginin arttığı görülmektedir. Gazetede bir yazıda, yeni Çırağan Sarayı'nda, Osmanlı padişahlarını, Osmanlı tarihindeki önemli olayları ve savaşları temsil eden resimlerin yer alacağı, Millî Müze'nin çekirdeğini oluşturacak bir galerinin açılacağı<sup>20</sup> belirtilmiştir.

20 Germaner - İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, s. 101.



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

### Oryantalist Ressamlar ve Süveyş Kanalı'nın Açılışı

Sultan Abdülaziz'in Mısır'a yaptığı geziden kısa bir süre önce İsmail Paşa, Mısır Valisi olmuş ve uzun yıllar bu makamda kalmıştır. Bilindiği gibi, Avrupa'da eğitim gören Mısır Valisi ve Mısır'ın ilk Hıdivi İsmail Paşa, saraylar, köşkler, okullar, kütüphaneler, müzeler yaptırmış; Batı'nın kültür ve sanatını Mısır'a taşımıştır. Süveyş Kanalı'nın açılış töreni için opera binası inşa ettirmiştir.<sup>21</sup> İsmail Paşa'nın, Avrupa başkentlerini dolaşarak Süveyş Kanalı'nın açılış töreni için hanedan ve hükümet mensuplarını Mısır'a davet etmesinin Sultan Abdülaziz'i kızdırdığı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun açılışa pek itibar etmediği<sup>22</sup> bilinmektedir. 1869'da Akdeniz'i Kızıldeniz ile birleştiren Süveyş Kanalı'nın açılış törenine Avusturya-Macaristan İmparatoru Franz Joseph, Fransa İmparatoriçesi Eugénie, Prusya Veliht Prensi gibi Avrupalı soylular davetli olarak katılmıştır.

21 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, c. I, Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s. 147.

22 Mustafa L. Bilge, "Süveyş", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 38, İstanbul 2010, s. 186.

İtalyan Ressam Stefano Ussi'nin (1822/32-1901) Doğu'ya olan ilgisinin Süveyş Kanalı'nın açılış töreni için Mısır'a gidişi ile başladığı görülmektedir. 1869'da Süveyş Kanalı'nın açılış için düzenlenen törenlere katılmak üzere gittiği Mısır'da Nubar Paşa'nın siparişi üzerine *Dua Eden Bedevi* adlı tabloyu yapmıştır. Bu tabloyu görüp beğenen Hıdiv İsmail Paşa'nın sipariş ettiği, bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan *Sürre Alayı*'nin yansıtıldığı tablo<sup>23</sup>, 1873'te Viyana'da sergilenmiştir. Ussi, Mısır'da bulunduğu sırada Kahire ve çevresinin çeşitli görünümünü yansıtan yağlıboya eskizler yapmıştır.<sup>24</sup>

Rus Ressam İvan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900), Süveyş Kanalı'nın açılışına Rus delegasyonunun bir üyesi olarak katılmıştır.<sup>25</sup>

23 *Sürre Alayı*, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki ikinci en büyük boyutlu tablodur. Kompozisyonda, Kahire'den Kâbe'ye armağanlar götüren deve kervanı, hacılar ve kervanı korumakla görevli olan Osmanlı ordusunun bir taburu betimlenmiştir. *Sürre Alayı* adlı tablonun, satın alınarak ya da resmi sipariş eden Mısır Hıdivi'nin Sultan Abdülaziz'e bir armağanı olarak saray koleksiyonuna kazandırıldığı düşünülmektedir.

24 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, s. 151.

25 Gianni Caffiero - Ivan Samarine, *Denizler, Şehirler ve Düşler, İvan Aivazovsky'nin Resimleri*, Alexandria Pres Londra ve Kültür Yayınları İş Türk Ltd. Şti, İstanbul 2000, s. 61.



İvan Konstantinoviç Ayvazovski, *Mısır'dan Bir Görünüm*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 90,5 cm, Env. No. 11/1161.

1869'da Süveyş Kanalı'nın açılışı için yaptığı Mısır gezisinin ona, çölün egzotik ışığıyla parıldayan manzara serilerini yaptırdığı bilinmektedir.<sup>26</sup>

Fransız Ressam Narcisse Berchère (1819-1891), 1860'ta Süveyş Kanalı'nın yapımcısı Ferdinand de Lesseps tarafından kanalın yapım evrelerini görüntülemek için desinatör-ressam olarak görevlendirilmiştir. Daha önce de Mısır'ı iki kez ziyaret eden sanatçı, üçüncü kez görevli olarak gittiği gezisinde altı ay kalmıştır. Bu görevi sırasında edindiği izlenimlerini *Le désert de Suez; cinq mois dans l'isthme*, 1863 adlı kitabında yansıtmıştır. Sanatçı, Kuzey Afrika'yı ve Mısır'ı en doğru yansıtan ressamlardan biri olarak kabul

edilmektedir.<sup>27</sup> Süveyş Kanalı'nın açılışına Narcisse Berchère'den başka, Eugène Fromentin (1820-1876), Jean-Leon Gérôme (1824-1904) gibi ünlü Fransız oryantalistlerinden oluşan bir grup da katılmıştır. Gérôme, Fromentin ile birlikte Süveyş Kanalı'nın açılışına katılmış, Nil'de yaptıkları buharlı gemi gezisi sırasında İskenderiye, Kuzey Mısır, Kahire, Süveyş ve İsmailiye'yi ziyaret etmişlerdir. Kahire'de Hıdiv İsmail Paşa tarafından kabul edilen Gérôme, gezi sonrası yaptığı resimlerden oluşan albümü hıdive hediye etmiştir. Taner Timur'un *Sürüden Ayrılanlar* kitabında sanatçının Doğu'ya ilgisinin büyüklüğü belirtilmiştir:<sup>28</sup>

27 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, s. 97.

28 Taner Timur, *Sürüden Ayrılanlar*, İmge Kitabevi, Ankara 2000, s. 58.

26 Caffiero - Samarine, a.g.e., s. 248.



Victor Pierre Huguette, *Çölde Bedeviler*, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 150 cm, Env. No. 11/382.

*“Nil Nehri üzerinde saatlerce süren gezintilerini ve eski Kahire’deki evinde geçirdiği günleri hasretle anan Gérôme’un Doğu sevgisinde Pierre Loti’yi hatırlatan bir taraf vardır...”*

Batılı ressamlar, Doğu’yu yakından görmek ve tanımak amacıyla çeşitli görevlerle Doğu’ya gelmişler, başta Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul olmak üzere Ortadoğu ve Kuzey Afrika topraklarında incelemelerde bulunarak bu büyüdü dünyayı resimlerine taşımışlardır. Süveyş Kanalı’nın açılış törenine katılmaları da gerek sanatçılar gerekse eserleri açısından önemli bir gezi olmuştur.

Sultan Abdülaziz döneminde saraya satın alınan tablolar arasında oryantalist konulu tabloların da önemli bir yer aldığı izlenmektedir. Oryantalist ressamlar realizm, romantizm ve izlenimcilik gibi farklı üsluplarda eserler vermişlerdir.

Oryantalist resimlerde çöl, vaha ve kent görüntülerinin yer aldığı manzaralar, Harem sahneleri, yiğitliği yansıtan savaş ve av sahneleri gibi Doğu’ya özgü konulara yer verilmiştir. Doğu’yu Avrupalı gözüyle betimleyen bu resimlerde, esin alınan yörelere özgü kültürel özelliklerin ön plana çıkarıldığı gerçek görüntüler ile hayali kompozisyonlar iç içe geçmektedir. Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu’nda da Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Gustave Boulanger (1824-1888), Eugène Fromentin (1820-1876), Georges Washington (1827-1901), Victor Huguette (1835-1902), Narcisse Berchère (1819-1891), Adolphe Schreyer (1828-1899), Stefano Ussi (1822/32-1901), İvan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900) gibi ünlü oryantalist ressamların eserleri bulunmaktadır.



Narcisse Berchère, *Mola Vermiş Deve Kervanı*, 1868, ahşap üzerine yağlıboya, 31,5 x 45,3 cm, Env. No. 11/1276.

### Resim Eğitimi

Sultan Abdülaziz'in Mısır ve Avrupa gezileri sırasında ziyaret ettiği saray ve müzelerde edindiği izlenimler, sonraki yıllarda Türk plastik sanatları açısından cesur adımların atılmasında etkili olmuştur. Bilindiği gibi, Batılı anlamda Türk resminin ilk kuşağını asker ressamı oluşturmuştur. Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne gibi askerî okullarda resim derslerinin ders programlarında yer alması, asker ressamı sınıfının doğmasıyla sonuçlanmıştır. Bu okullarda yetişen yetenekli asker ressamlarımızdan bazıları Paris, Londra, Berlin ve Viyana gibi Avrupa şehirlerinde resim eğitimine gönderilmişlerdir. Asker ressamlarımız Ferik İbrahim Paşa (1815-1891), Ferik Tevfik Paşa (1815-1889) ve Hüsnü Yusuf (1817-1861), Batılı anlamdaki Türk resminin ilk temsilcileridir. Batılı anlamda Türk

resminin ilk kuşağını yaklaşık 1850-1860 yılları arasında etkin olan asker ressamı oluşturmuştur. 1870-1880'li yıllarında etkin olan ikinci kuşak ise, Osman Nuri Paşa (1839-1906), Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid Bey (1842-1913), Osman Hamdi Bey (1842-1910) gibi asker ve sivil ressamı tarafından temsil edilmektedir. Sultan Abdülaziz, Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) ve Süleyman Seyyid Bey (1842-1913) gibi pek çok Türk ressamının yetişmesinde ve resim sanatımıza kazandırılmasında önemli rol oynamıştır. Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa), Harbiye Mektebi'nden en üst derece ile diploma almış, 1863/1864 yılları arasında Sultan Abdülaziz'in emriyle devlet adına Paris'e resim öğrenimine gönderilmiştir. Süleyman Seyyid Bey, Askeri İdadî'de ve Harbiye'de öğrenci iken yaptığı resimler ile öğretmenleri Schranz

ve Gués'in dikkatlerini çekmiştir. Resme olan ilgi ve yeteneği sebebiyle Sultan Abdülaziz tarafından Paris'e resim eğitime gönderilmiştir. Mekteb-i Osmânî'de aldığı eğitimi Güzel Sanatlar Akademisi'nde Alexandre Cabanel'in atölyesine devam ederek pekiştirmiştir. Sadrazam İbrahim Edhem Paşa'nın oğlu olan Osman Hamdi Bey (1842-1910), hukuk öğrenimi için gittiği Paris'te Gustave Boulanger'nin ve Jean-Léon Gérôme'un atölyelerine devam etmiştir.

Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid gibi Türk ressamlarının eğitim gördüğü Harbiye'de resim dersleri çizim ağırlıklıydı. 19. yüzyılda eğitim için Paris'e giden Türk ressamı, müzeleri ve sanat galerilerini gezmişlerdir. Türk ressamı, çıplak insan figürünün etüdüne temellenen atölye eğitimi ve yağlıboya tekniklerini Paris'teki atölyelerde ilk kez görmüşlerdir. Paris'te Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ve Halil Paşa kompozisyon, renk, ışık, valör, ton bilgileri almışlardır. Ayrıca ince saydam boya sürmek, medyum kullanmak, tuval üstüne kalın boya koymak gibi resim tekniklerini öğrenmişlerdir. Bu bağlamda, Avrupa'da eğitim gören Türk ressamı, yurda dönüşlerinde resim sanatımızda önemli adımların atılmasında rol oynamışlardır. Avrupa'da eğitim gören asker ressamlarımızdan Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid Bey'in orman manzaraları, çiçekli ve meyveli natürmortları en çok işledikleri konular olarak izlenmektedir. Osman Hamdi Bey, Paris'te eğitim gören sivil ressamlarımızdandır. Figüratif resmin gelişiminde önemli bir yeri olan Osman Hamdi Bey, aile bireylerinin portrelerini ve bazı manzaraları natüralist bir yaklaşımla betimlemiştir. Yetiştirdiği toplumun tarihsel zenginliğini ve geleceklerini yansıttığı oryantalist konulu tablolarının, yabancı ressamların yaptığı oryantalist eserlerden farklı olduğu dikkate değer bir olgudur. Yine Avrupa'da eğitim gören bir diğer ressam Halil Paşa'nın öğrencilik döneminde Paris'te yaptığı manzaralarında, 19. yüzyılda Fransa'da etkin olan ve izlenimci resme öncülük eden Barbizon Okulu'nun etkisi hissedilmektedir.

Sultan Abdülaziz döneminde açılan Galatasaray Sultânîsi ve Dârüşşafaka Lisesi'nde resim derslerine önem verilmiştir. 1869'da rüşdiye ve idâdilerde resim dersleri zorunlu hale getirilmiştir. Sultan Abdülaziz'in portresini yapmak için 1865'te İstanbul'a gelen Fransız Ressam Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), İstanbul'un sanat ortamında kurduğu okul, yetiştirdiği öğrenciler ve katıldığı sergiler ile önemli bir yer almıştır. Guillemet, Pera'da 1874'te Sultan Abdülaziz'in desteği ile Türkiye'nin ilk resim okulu olan Desen ve Resim Akademisi'ni açmıştır. Bu okulda eşikle birlikte Batı tarzı resim ve desen dersleri vermiştir.<sup>29</sup> Guillemet'nin Atölyesi ve Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği 1873 ve 1875 tarihli sergiler ile resim sanatına olan ilgi ve desteğin arttığı somut olarak izlenmektedir. Atlı heykelini yaptırmış olmasıyla da plastik sanatlara olan ilgisini ortaya koyan Sultan Abdülaziz'in dönemi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883 yılında açılmasına dek süren bir hazırlık süreci olmuştur.

## Sergiler

Sultan Abdülaziz dönemi, sergilerin düzenlendiği ve uluslararası sergilere katılımın olduğu bir dönem olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu, Sultan Abdülaziz döneminden önce 1851 Londra Sergisi ve 1855 Paris Evrensel Sergisi'ne katılmıştır. İlk uluslararası sergi, 1851 Londra Sergisi'dir. Sultan Abdülaziz döneminde de 1862 Londra II. Uluslararası Sergisi, 1863 İstanbul Uluslararası Sergisi (Sergi-i Umûmî-i Osmânî), 1867 Paris Uluslararası Sergisi, Evrensel 1873 Viyana Sergisi'ne iştirak edilmiştir. 1863 İstanbul Uluslararası Sergisi (Sergi-i Umûmî-i Osmânî), Avrupadaki sergiler örnek

29 Gayrimüslimlerin ve Levantenlerin kaydolduğu okulun ilk öğrencileri arasında Serkis Diranyan, Bedan, Nişanyan, Civanyan, Alsalsı Schultz, Belçikalı Coppens, Rum Zolos yer almışlardır. Birinci yılın sonunda okula üç Türk öğrenci de katılmıştır. Okulda öğrencilere natürmort ve peyzaj çalışmaları yaptırılmıştır. Pazar günleri dışında her gün açık olan atölyede, salı ve cumartesi günleri yalnızca kız öğrencilere ders verilmiştir. İstanbul'da özel derslerin verildiği başka atölyeler de bulunmaktadır. Sanatçının öğrencileri, Şeker Ahmed Paşa'nın 1877'de Petit-Champs Belediye Tiyatrosu'nda açtığı sergisinde yaptıklarını sergilemişlerdir.

alınarak ülkede üretilen malların kalite, çeşit ve fiyatlarını görmek, üreticilerin sorunlarını saptamak ve çözüm aramak amacıyla düzenlenmiştir. Sergi, Sultan Abdülaziz tarafından açılmıştır. Sergide istihdam edilen memur ve çeşitli kişiler, rütbe ve nişanlarla ödüllendirilmiştir.<sup>30</sup>

Sultan Abdülaziz döneminde sarayın fotoğrafçılara desteği ile fotoğrafçıların ulusal ve uluslararası sergilere katılımı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı fotoğrafçılığında Abdullah Frères [Abdullah Biraderler] olarak bilinen Kevork, Hovsep ve Viçen adlı üç kardeş öncü olarak rol oynamıştır. Sultan Abdülaziz, sanatçıları “Ser Fotoğrafi-i Hazret-i Şehriyârî” unvanı ile ödüllendirmiştir. 27 Şubat 1863’te, Sultanahmet’te açılan Osmanlı İmparatorluğu’nun Sergi-i Umûmî-i Osmânî adlı ilk ulusal sergisinde, Sultan Abdülaziz, kendi halkının tanıtımını Abdullah Frères’in fotoğrafları ile yapmıştır. Abdullah Biraderler’in yurt dışındaki ilk büyük başarısı 1867’de Paris Sergisi’nde olmuştur. Diğer öncü isimlerden Pascal Sébah ise, 1863 Sergi-i Umûmî-i Osmânî, 1867 Paris Sergisi ve 1873 Viyana Sergisi’ne katılımları ile başarı kazanmışlardır.

Osmanlı İmparatorluğu, Sultan Abdülaziz’in şeref konuğu olarak davet edildiği 1867 Paris Sergisi’ne tarım, sanayi, el sanatları ve güzel sanatlar olmak üzere dört kategoride katılmıştır. Sergi komiserliğini Salaheddin Bey yapmıştır. Osmanlılar ilk defa 1867 Paris Sergisi’nde mimari çizim, proje, yağlıboya resim, fotoğraf ve yontuya özel bir bölüm ayırmışlardır.<sup>31</sup> Osmanlı İmparatorluğu ilk defa bu sergide bilimsel çalışmalara, tarihî koleksiyonlara ve arkeolojiye yer vermiş, pek çok madalya ve mansiyon kazanmıştır.

30 Sergiye, mazbata odası memurlarından Arif Bey, *Peyk-i Zafer* adını taşıyan kalyonun resmi ile ve yine mazbata odası memurlarından Refik Bey sürahi içinde çiçeklerden oluşan *Natürmort* ile katılmıştır.

31 Osman Hamdi Bey, Ahmed Ali Efendi (Şeker Ahmed Paşa), Amadeo Preziosi, Charles Emile Labbé, Mösyö Bal, Matmazel Virginia Serviçen, Madam Walker, Rıza Efendi, Pierre Montani, Bedros Sırabyan ve Madam İphigénie Zipcy katılmışlardır. Sergide Hamdi Bey’in *Çingenelerin Molası*, *Pusuda Zeybek ve Zeybeğin Ölümü*, Ahmed Ali Efendi’nin (Şeker Ahmed Paşa) Sultan Abdülaziz’in karakalem portresi [bazı kaynaklarda yağlıboya olarak geçmektedir] sergilenen eserler arasındadır.

Sultan Abdülaziz, 1867 Paris Sergisi’ndeki Güzel Sanatlar Galerisi’ne ilgi göstermiştir. Bu bölümde yer alan ve Sultan Abdülaziz’in beğenisini kazanan eserler, ileride Goupil Galerisi’nden satın alınan eserlerle oluşturulacak Tablo Koleksiyonu’nun ressamaları ve tablolarının konuları ile benzerdirler. Osmanlı İmparatorluğu daha sonra Evrensel 1873 Viyana Sergisi’ne katılmıştır. Sergi komiserliğini Osman Hamdi Bey yapmıştır. Osmanlı İmparatorluğu, sergide Osman Hamdi Bey’in tablolarıyla altın madalya kazanmıştır.<sup>32</sup>

Türkiye’de gerçek anlamda bir resim sergisi ilk olarak Sultanahmet Sanayi Mektebi resim öğretmeni Ahmed Ali Efendi (Şeker Ahmed Paşa) tarafından düzenlenmiştir. Sergi, Şeker Ahmed Paşa ile birlikte toplam on ressamın katılımıyla 27 Nisan 1873 tarihinde Sultanahmet Sanayi Mektebi’nde açılmıştır.<sup>33</sup> Sergiyi sadrazam, hariciye nazırı, çeşitli üst düzey devlet erkânı gezmiştir. Sultan Abdülaziz’in oğlu Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi’nin de sergiye ilgi gösterdiği bilinmektedir. Bu sergide sanat okulu, tıbbiye ve Galatasaray Sultânîsi öğrencilerinin eserlerine de yer verilmiştir. Sergisinin başarısı sebebiyle Şeker Ahmed Paşa, Sultan Abdülaziz tarafından yaverliğe atanmıştır. Sergiye gösterilen yoğun ilginin sonucu olarak İstanbul’da Maarif Nezareti İdaresi’nde Güzel Sanatlar Okulu açılacağı dönemin gazetelerinde yayınlanmıştır. Serginin, Şeker Ahmed Paşa’nın yaverliğe atanmasına, güzel sanatlar okulunun kurulma düşüncesinin oluşmasına,<sup>34</sup> Pierre Désiré Guillemet’in Perâda Desen ve Resim Akademisi adlı özel okulu açmasına ve özel resim derslerinin verilmeye başlamasına yol açtığı görülmektedir.<sup>35</sup>

32 Germaner, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları”, *Tarih ve Toplum*, c. 16, S. 95, İletişim Yayınları, İstanbul, Kasım 1991, s. 289-294.

33 Şeker Ahmed Paşa, Mösyö ve Madam Guillemet, Mösyö Hayette, Said Efendi, Mesud Bey, Mösyö Polombo, Mösyö Morretti, Mösyö Télémaque ve Hüsnü Bey’in oğlu Ali Bey olmak üzere on sanatçı katılmıştır.

34 Ulusal ve uluslararası sergiler, Sultan Abdülaziz’in Mısır ve Avrupa gezisi, müzelerin kurulması, gazetelerde müzecilik, resim, heykel konularında resim ve yazıların yayınlanması Sanâyi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasında hazırlayıcı rol oynamıştır.

35 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, s. 84.

Şeker Ahmed Paşa, ilk sergisinin oluşturduğu sanat ortamında ülkenin gazetelerinde güzel sanatlar alanında tartışmalar sürerken, ikinci sergisini 1 Temmuz 1875 tarihinde Çemberlitaş'ta Darülfünun binasında açmıştır. Sergiye beşi Türk olmak üzere otuz sanatçı iştirak etmiştir.<sup>36</sup> Sultan Abdülaziz bu sergiye ilgi göstermiş, birçok tabloyu saraya getirip incelemiştir. Sultan Abdülaziz, sergilere katılan sanatçıları ödüllendirmek suretiyle desteklemiştir. Düzenlenen sergilerden saraya satın alınan tablolar, saltanat armalı çerçeveler ile saraya asılmıştır. Sultan II. Abdülhamid döneminde de bu geleneğin devam ettiği görülmektedir.

### Saray ve Ressamlar

Padişah hizmetindeki yaverlik görevlerini ressamlık hizmeti ile bağdaştıran askerleri tanımlayan yaver ressamlık konumu, Osmanlı sultanlarının sanata ve sanatçıya verdiği önemi göstermektedir. Yaver ressamlığı, Sultan Abdülmecid döneminde başlamış, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde de devam etmiştir. İlk yaver ressam, Sultan Abdülmecid döneminde saraya alınan Osman Nuri Paşa'dır. Sultan Abdülaziz döneminde ise Osman Nuri Paşa'dan (1839-1906) başka, Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Yusuf Ziya Paşa (1840-1908) ve Halil Paşa (1852-1939) yaver ressamlar olarak görev yapmışlardır. Osman Nuri, Mekteb-i Harbiye'nin dördüncü sınıfında öğrenci iken 1856/1857 yılında saraya yaver-ressam olarak alınmıştır. Okulun piyade sınıfından mezun olan Osman Nuri, görevini Sultan Abdülmecid'den sonra Sultan Abdülaziz döneminde de sürdürmüştür. Diğer yaver ressamlarımızdan Şeker Ahmed Paşa, 27 Nisan 1873'te Sultanahmed Mekteb-i Sanâyî'de düzenlediği sergisinin başarısı sebebiyle Sultan Abdülaziz tarafından 1873/1874'te yaverliğe atanmıştır. Bir diğer yaver ressam Halil Paşa,

Mühendishâne'den mezun olduğu 1873'te resimlerini beğenen Sultan Abdülaziz tarafından saraya alınmıştır. Arşiv belgeleri<sup>37</sup> Sultan Abdülaziz döneminde Dolmabahçe Sarayı'nın Mâbeyn-i Hümâyûn bölümünde oluşturulan Resim Odası'nda yerli ve yabancı ressamların görev aldıklarını belgelemektedir. Ressam Osman Nuri Bey (Osman Nuri Paşa) tarafından Resim Odası'na düzenli malzeme alımları yapılmıştır. Resim malzemeleri daha çok İstanbul'daki çeşitli mağazalardan satın alınmış, gerektiğinde yurt dışından da temin edilmiştir.<sup>38</sup>

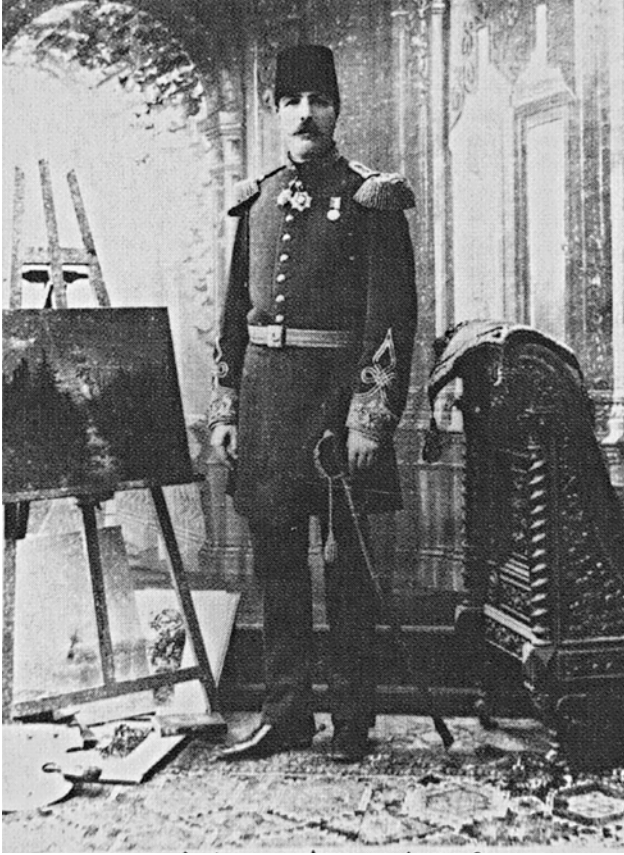
Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmed Paşa, Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa'nın Sultan II. Abdülhamid döneminde yaptıkları eserleri yer almaktadır. Sanatçıların Sultan Abdülaziz dönemindeki eserlerini, günümüze ulaşan bazı eserlerden ve bu dönemde katıldıkları sergilerden öğrenebiliyoruz. 1867 Paris Sergisi'nde sergilenen eserler arasında Osman Hamdi Bey'in *Çingenelerin Molası*, *Pusuda Zeybek* ve *Zeybeğin Ölümü* ile Ahmed Ali Efendi'nin (Şeker Ahmed Paşa) yaptığı Sultan Abdülaziz'in karakalem portresi (bazı kaynaklarda yağlıboya olarak geçmektedir) yer almıştır. 1869 yılında Paris'ten eğitimden dönen Osman Hamdi Bey, Bağdat'ta Vilayet-i Umur-u Ecnebiye müdürlüğü görevinde bulunmuş ve kentin çeşitli görünümünü yansıtan tablolar yapmıştır. 1871'de sarayda Teşrifat-ı Hariciye müdür muavini olmuştur. Sergi komiserliğini yaptığı Evrensel 1873 Viyana Sergisi'nde sergilediği kendi eserleriyle Osmanlı İmparatorluğu'na altın madalya kazandırmıştır.

Şeker Ahmed Paşa'nın 1873'te düzenlediği, on sanatçının katıldığı ilk sergisinde kendisinin eserleri de sergilenmiştir. 1875'te düzenlediği ve otuz sanatçının katıldığı ikinci sergisinde beş Türk ressamı: Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa), Ahmed Bedri, Halil (Paşa), Hamdi Bey (Osman Hamdi Bey) ve Nuri Bey (Osman Nuri Paşa) yer almıştır.

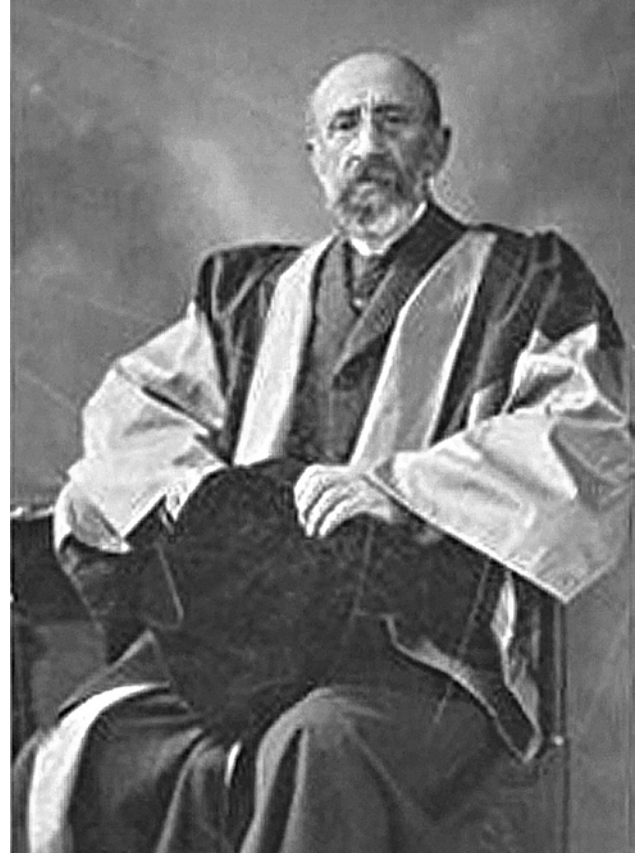
36 Sergiye Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa), Ahmed Bedri, Halil (Paşa), Hamdi Bey (Osman Hamdi Bey), Nuri Bey (Osman Nuri Paşa), Mösyö Abraham, Mösyö Acquarone, Mösyö Andreadis, Mösyö Aurely, Mösyö Bimonelli, Mösyö Hayette, Mösyö Köçeoğlu, Mösyö Montani, Mösyö Sakayan, Matmazel Serpasion, Mösyö Télémaque gibi sanatçılar katılmışlardır.

37 Cengiz Göncü, "Osmanlı Sarayında Resim Sanatının Himayesinin Simgesi Olarak Resim Odası ve Görev Alan Sanatçılar", *MS Millî Saraylar*, S. 9, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2012, s. 263.

38 2 Mayıs 1874 tarihli pusulada; saray için resim malzemelerinin alımında İbrahim Efendi, Halil Beyefendi, Ahmed Beyefendi ve Nuri Beyefendi'nin adı geçmektedir.



Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne  
Resim Muallimi Osman Nuri Paşa,  
Env. No. 100/5359.



Osman Hamdi Bey'e Oxford Üniversitesi tarafından 7 Ekim  
1909 tarihinde fahri doktorluk verilmiştir. Hillet & Saundres,  
Env. No. 100/4903.

Şeker Ahmed Paşa'nın sergilediği eserler arasında hocası Boulanger'nin *Irmak Geçidi* adlı tablosunun bir kopyası olması ilgi çekicidir. Şeker Ahmed Paşa, Paris'teki eğitimi sırasında 1869 ve 1870 Paris Salonu sergilerine de katılmıştır.<sup>39</sup> Sanatçı, Paris'teki eğitiminden sonra 1870'li yıllarda yaptığı tablolarını ünlü Batılı ressamın eserlerinden kopya ettiği gibi, Küçüksu, Alemdağ gibi İstanbul'un farklı görünümünün manzaralarını da yapmıştır. Pek çok yapıt ürettiği bilinen sanatçının, günümüze eserlerinin bir kısmı<sup>40</sup> ulaşmıştır.<sup>41</sup>

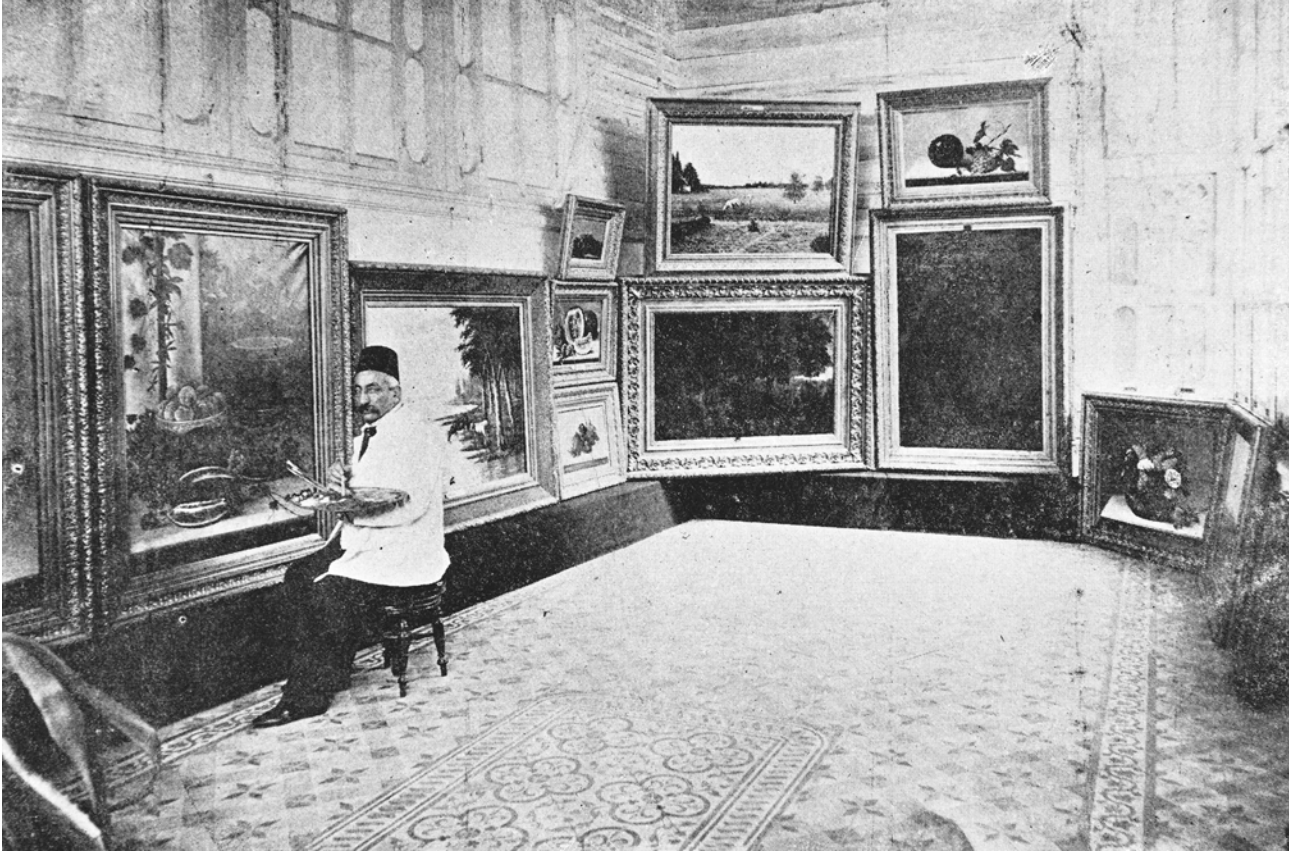
39 Şeker Ahmed Paşa, 1869 Paris Salonu'na *Kayın Ağaçları Etüdü* tablosuyla katılmıştır.

40 Ahmed Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", *Şeker Ahmed Paşa*, Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2008, s. 30-42.

41 Şeker Ahmed Paşa'nın ölümünden üç yıl sonra, 1910 yılında Çırağan Sarayı yanmıştır. Yangında sanatçının birçok tablosunun yok olduğu bilinmektedir.

Sultan Abdülaziz'in 1867 Avrupa gezisi sırasında Süleyman Seyyid Bey'in (1842-1913) Versay Sarayı'ndan esinlenerek yaptığı bir tabloya övgüler yağdırdığı bilinmektedir. Süleyman Seyyid Bey, Harbiye'de resim öğretmenliği yaparken iki sene uğraşarak yaptığı Prut Savaşı'nı konu alan bir tabloyu Sultan Abdülaziz'e sunmuştur. Padişah sanatçıya bir nişan ile birlikte 500 lira göndermiştir. Sanatçının, tablonun saraya asılmayıp, Serasker Hüseyin Avni Paşa'nın Baltalimanı'ndaki yalısına gönderilmesine çok üzüldüğü bilinmektedir.<sup>42</sup>

42 Taha Toros, "Süleyman Seyyid Bey", *Antik-Dekor*, S. 96, Eylül-Ekim 2001, s. 84.



Şeker Ahmed Paşa, Mercan'daki konağında resim çalışırken, (*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 3: 20).

Sultan Abdülaziz, Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski'yi (1835-1884) Türk tarihiyle ilgili savaş tabloları yapması için 1864/1865 yılında İstanbul'a davet etmiş ve Dolmabahçe Sarayı'nın bir dairesini atölye olarak ona tahsis etmiştir. Başarılı çalışmalarından dolayı Üçüncü Derece Mecidiye Nişanı ile ödüllendirmiştir. Saray ressamı Chlebowski'ye ayda 5000 kuruş maaşın yanı sıra, yaptığı her eser için ayrıca bir bedel ödenmiştir. Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in siparişi üzerine tarihsel konulu büyük tablolar yapmıştır. Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda saray ressamı Stanislaw Chlebowski'ye ait olduğu düşünülen on altı adet tablo bulunmaktadır. Bu eserlerden biri günlük yaşam konulu, diğerleri Türk tarihiyle ilgili çok figürlü kompozisyonlardır.<sup>43</sup> Bu tablo-

ların, üslup özelliklerine göre aynı sanatçının elinden çıktığı düşünülmektedir. Sarayda çok çalıştırılmaktan şikâyet eden sanatçı, Sultan Abdülaziz'in istediği kompozisyonları çok hızlı çalışarak belirli bir şemada yapmıştır. Kompozisyonlarda düşmanı kovalayan ya da kalelere saldıran savaşçılar, yanan kaleler, göğe yükselen dumanlar, dörtlüğe koşan atlar, havaya kalan kılıç ve mızraklar, patlayan silahlar, yere düşen savaşçılar, yerde yatan savaşçılar ve atlar ile savaşın şiddeti yansıtılır. Bu tablolar, sanat açısından değil, daha çok Sultan Abdülaziz'in çizdiği ya da istediği kompozisyonlardan hareketle yapılmış olmaları ve konuları bakımından değerlidir. Chlebowski, bu savaş konulu tablolarıyla (Şehit) Hasan Rıza gibi Türk

43 Koleksiyondaki "Eyüp Mihrişah Valide Sultan Sebili", "Temeşvar'da Serdar Mehmed Paşa'nın Savaşı", "Mora Savaşı", "Mohaç Meydan Savaşı", "Sultan III. Mehmed'in Eğri Savaşı", "Sultan I. Mahmud Devri'nde Belgrad Kalesi'ne Hücum", "Sultan IV. Murad'ın Bağdat Seferi", "Budin Kalesi Önünde

Kanuni Sultan Süleyman", "Türk-Yunan Savaşı (Mora)", "Kanuni Sultan Süleyman", "II. Viyana Kuşatması", "Semendre Kalesi'nin Kuşatılması", "Osmanlı Ordusunun Bir Kaleye Hücumu", "Türk-Yunan Savaşı", "Sultan IV. Murad'ın Bağdat Seferi" ve "Osmanlı Ordusunun Balkanlarda Bir Kenti Kuşatması" adlı tablolar.



Stanislaw Chlebowski, *Sultan III. Mehmed'in Eğri Savaşı*, tuval üzerine yağlıboya, 75,3 x 124,2 cm, Env. No. 11/1494.

"Sultân Mehmed Hân hazretlerinin Eğri muhârebesi işbu muhârebe-i azîmede Nemçelülerden doksan top ve otuz altı bayrak zabt edilmiştir."

ressamlarının eserlerine kaynaklık etmiştir. Arşiv belgeleri ve envanter kayıtları da Chlebowski'nin saray için ağırlıklı olarak klasik dönemdeki Avusturya (Nemçe) ile yapılan savaşlar ve Türk-Yunan (Mora) savaşları gibi çok figürlü kompozisyonlar yaptığını belgelemektedir. Sanatçı, I. Selim (Yavuz), II. Selim (Sarı), Sultan Abdülaziz ve Saliha Sultan'ın resimleri yapmış, ayrıca Kâğıthane ve Göksu çevresiyle bazı çiftlikleri manzaralarına konu almıştır.<sup>44</sup>

Fransız Ressam Hippolite Berteaux'un (1843-1928) sarayda kendisine ayrılan bir yerde çalıştığı ve Sultan II. Mahmud ile Sultan Abdülmecid'i at üzerinde gösteren portreler yaptığı bilinmektedir.<sup>45</sup>

Fransız Ressam Jean-Léon Gérôme'un (1824-1904) çok sayıdaki öğrencileri arasında Şeker Ahmed Paşa, Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa<sup>46</sup> gibi

ünlü Türk ressamı bulunmaktadır. Gérôme, Sultan Abdülaziz'in saray ressamı Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski'nin de hocasıdır. Gérôme ile Yaver Şeker Ahmed Paşa'nın ilişkisi, İstanbul'da saraya kadar uzanan etkiler göstermiştir. Sarayın siparişleri ve Gérôme'un önerileri üzerine kayınpederinin sahip olduğu Goupil Sanat Galerisi'nden alınan eserler ile saraydaki birikim, bir koleksiyona dönüşür.

Sultan Abdülaziz döneminde saray için tablolar yapan Fransız Ressam Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), İstanbul'un sanat ortamında kurduğu okul, yetiştirdiği öğrenciler, katıldığı sergiler ve portreleri ile önemli bir yer almıştır. Sanatçı, Sultan Abdülaziz'in birçok portresini, oğlu Yusuf İzzeddin Efendi'nin ve saray kadınlarının resimlerini yaparak padişahın takdirini kazanmıştır.

44 Sevinç Kaya - Kılınç, a.g.m., s. 16-17.

45 Güller Karahüseyin, "Beylerbeyi Sarayı ve Ünlü Konukları", *Millî Saraylar*, TBMM Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 1992, s. 131-132.

46 Harbiye Mektebi'nin kurucularından Tophane Müşiri Ferik

Selim Paşa'nın oğlu Halil Paşa, 1880 yılında Sultan II. Abdülhamid tarafından resim öğrenimi için gönderildiği Paris'te Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na devam etmiştir.



Stanislaw Chlebowski, *Sultan Abdülaziz*, 1867,  
tuval üzerine yağlıboya, 245 x 165 cm,  
Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu,  
Env. No. 17/104.



Pierre Dsir Guillemet, *Sultan Abdülaziz*, 1866,  
tuval üzerine yağlıboya, 342 x 250 cm,  
Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu,  
Env. No. 17/109.



Topkapı Sarayı İşleme ve Resim Dairesi'nin Kşad Merasimi,  
18 Temmuz 1940,  
Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi,  
Env. No. K 11.



Topkapı Sarayı İşleme ve Resim Dairesi'nin Kşad Merasimi,  
18 Temmuz 1940,  
Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi,  
Env. No. K 11.



Pierre Désiré Guillemet, *Saraylı Kadın*, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 77,5 cm, Env. No. 13/571.

Rus Ressam İvan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900) ve İtalyan Ressam Alberto Pasini (1826-1899), sarayın siparişi üzerine tablolar yapmışlardır. Fransız Elçisi Nicolas-Prosper Bourée'nin davetiyle 1867'de İstanbul'a gelen Alberto Pasini'den, Girit Savaşı'nı konu alan bir tablo yapması istenmiştir. Yaptığı tablonun beğenilmesi sebebiyle aynı konuda üç tablo siparişi daha almıştır. 1874'te İstanbul'a gelen ve Mimar Sarkis Balyan'ın misafiri olan Ayvazovski, Rus Elçisi İgnatief tarafından Sultan Abdülaziz'e takdim edilmiştir. Sultan Abdülaziz, sanatçıyı ve Sarkis Balyan'ı İkinci Rütbeden Osmanlı Nişanı ile ödüllendirmiştir. Ayvazovski, Sultan Abdülaziz'in bir portresini yapmıştır. Ayrıca saray için otuzu aşan resim siparişi almıştır. Sultan, sanatçı ile fikir alışverişinde bulunmuş, bazı kompozisyonları birlikte oluşturmuşlardır. Sipariş edilen tabloların taslaklarını yapan sanatçı, bir kısmını da Feodosiya'da tamamlamıştır.<sup>47</sup> Pek çok kez İstanbul'u ziyaret edip Sultan

47 Sevinç Kaya, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, İstanbul 2010, s. 17-18.



İvan Konstantinoviç Ayvazovski, *Çırağan Sarayı Önünde Osmanlı Donanması*, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 93,2 x 131,2 cm, Env. No. 11/1109.

Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerine tanık olan sanatçının, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda doğa ve kent görünümlerini yansıttığı otuz bir yapıtı bulunmaktadır. Koleksiyondaki eserleri ağırlıklı olarak Sultan Abdülaziz dönemine aittir.

### Tablo Koleksiyonu'nun Oluşumu

Yaptığımız araştırmalar Koleksiyon'un temelini Sultan Abdülaziz döneminde Paris'teki Goupil Galerisi'nden alınan eserlerin oluşturduğunu göstermektedir. Goupil & Co., 19. yüzyılda, merkezi Fransa'nın

başkenti Paris olan önemli sanat galerisi ve yayın şirketlerinden biridir. Daha sonra Londra, Brüksel, Lahey, Berlin, Viyana, New York ve Avustralya'da şubeleri açılmıştır. Saraya alınan tabloların seçiminde, Adolphe Goupil ve damadı Gérôme'un önerileri haricinde, resim bilgisi bilinen Sultan Abdülaziz ve yaveri Ahmed Ali Bey'in [Şeker Ahmed Paşa] beğenileri de belirleyici olmuştur. Gérôme, otuz yılı aşkın bir süre Osmanlı sarayında görev yapan, Yaver-Resam Ahmed Ali'nin Paris'teki hocasıdır. Belgelerin altında Goupil dışında Gérôme adının da bulunuşu, yazışmalara Gérôme'un da dâhil olduğunu göstermektedir. Saraya tablo alımı ile ilgili telgraflar, Goupil Galerisi'nin Paris'teki merkezinden Sultan Abdülaziz'in yaveri Ahmed Ali Bey adına çekilmiştir. Faturalar ise sultan adına gönderilmiştir. Faturalardan yalnız bir tanesi sarayın Sanat Direktörü Ahmed Ali Bey'e gönderilmiştir. Faturalardan, satın alınan tabloların ressamalarını, adlarını, fiyatlarını ve hangi tarihte alındıklarını öğrenebilmekteyiz.<sup>48</sup>



İvan Konstantinoviç Ayvazovski, *Ay Işığında Eyüp*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 94 x 74,5 cm, Env. No. 11/1082.

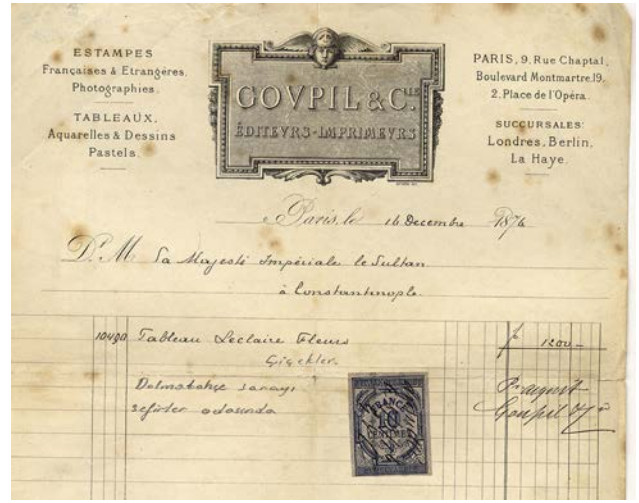
48 Alfred Eloi Auteroche (Fransız, 1831-1906), Adolphe William Bouguereau (Fransız, 1825-1905), Gustave Boulanger (Fransız, 1824-1888), Auguste Bonheur (Fransız, 1824-1884), Charles Chaplin (Fransız, 1825-1891), Fernand Cormon (Fransız, 1845-1924), Pierre-Auguste Cot (Fransız, 1837-1883), Charles Daubigny (Fransız, 1817-1878), Alfred de Dreux (Fransız, 1810-1860), Jean Léon-Gérôme (Fransız, 1824-1904), Victor Leclaire (Fransız, 1830-1885), Emile Van Marcke De Lummen (Fransız, 1827-1890), Carl Joseph Kuwasseg (Avusturyalı, 1802-1877), Giuseppe de Nittis (İtalyan, 1846-1884), Adolf Schreyer (Alman, 1828-1899), Anatolio Scifoni (İtalyan, 1841-1884), Alfred Wahlberg (İsveçli, 1834-1906) gibi dönemin ünlü ressamlarının eserlerine ait bu faturalar, saraya alınan tabloların bir kısmını göstermektedir. Ayrıca Jean Antoine Théodore de Gudin (Fransız, 1802-1880), Eugène Fromentin (Fransız, 1820-1876), Henri Joseph Harpignies



Goupil Sanat Galerisi.



Goupil Sanat Galerisi'nden tablo alımı ile ilgili telgraflar, MSA Evrak-1 1393.



Goupil Sanat Galerisi'nden tablo alımı ile ilgili faturalar, MSA Evrak-1 1393.

1876 tarihli evraklardan, Paris'ten alınan tabloların nakliyesi için Compagne de Messageries Maritimes'e Ahmed Ali Bey tarafından ödeme yapıldığı anlaşılmaktadır. Ödemeler, Credit Lyonnais ile yapılmıştır.

Saraya alınan eserlerde, ağırlığı Gérôme'un sanat çevresi ile kayınpederi Goupil'in resim

piyasasında önem verdiği isimler oluşturmuştur.<sup>49</sup> Goupil'den tabloları satın alınan bu sanatçıların pek çoğu Paris Salonu'nda eserlerini sergilemişlerdir. Fransız romantizmine ya da klasik-akademik

(Fransız, 1819-1916), Victor Huguet (Fransız, 1835-1902), Georges Washington (Fransız, 1827-1901), Adolphe Yvon (Fransız, 1817-1893), Nicolas Moreau (Fransız, 19. yüzyıl), Edmond de Schampheeler (Belçikalı, 1824-1899) gibi ressamların eserlerinin de alındığı bilinmektedir. Koleksiyondaki Wilhelm von Gegerfelt (İsveçli, 1844-1920) imzalı iki tablonun, Joseph Coomans (Belçikalı, 1816-1889), Amédée Rosier (Fransız, 1831-1898) ve Claude François Auguste de Mesgrigny (Fransız, 1836-1884) imzalı tabloların arka yüzünde Goupil'in damgası vardır.

<sup>49</sup> Charles Daubigny (Fransız, 1817-1878), Constant Troyon (Fransız, 1810-1865), Henri Joseph Harpignies (Fransız, 1819-1916), César De Cock (Belçikalı, 1823-1904), Edmond de Schampheeler (Belçikalı, 1824-1899) gibi Barbizon Okulu ressamları ile Emile Charles Lambinet (Fransız, 1815-1877), Alfred Wahlberg (İsveçli, 1834-1906), Auguste Bonheur (Fransız, 1824-1884) ve Giuseppe de Nittis (İtalyan, 1846-1884) gibi Barbizon Okulu ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisi bulunan ressamların sarayda bulunması tesadüfen olmamıştır. On dokuzuncu yüzyılda Fransa'da etkin olan Barbizon Okulu ressamlarının eserlerinin Goupil'in resim piyasasında da önemli bir yeri bulunmaktadır.



Alfred de Dreux, *Köpekler ve Çocuk*,  
tuval üzerine yağlıboya, 75 x 62,5 cm, Env. No. 11/490.

bir üsluba bağlıdır. Pek çoğu Fransa'nın en yüksek onur nişanı olan Legion d'Honneur almışlardır. Bir kısmı ise Fransada sanat ortamının belirleyicisi olan akademilerin üyeleridirler.<sup>50</sup> Goupil Galerisi'nden oryantalist konulu tabloların yanı sıra antik dönemi yansıtan eserler, portreler, figürlü kompozisyonlar, çeşitli doğa ve kent görünümleri ile natürmortlar satın alınmıştır. Goupil Sanat Galerisi'nden saraya pek çok tablo satın alınmış, bu birikim zamanla geniş bir koleksiyona dönüşmüştür. Sultan Abdülaziz döneminde temelleri atılan Koleksiyon, Sultan II. Abdülhamid döneminde gelişimini sürdürmüştür.<sup>51</sup>

50 Sevinç Kaya, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*, İstanbul 2010, s. 29-34.

51 Cumhuriyet döneminde saray koleksiyonundaki pek çok eser, Cumhurbaşkanlığı, Topkapı Sarayı, Askeri Müze, Deniz Müzesi ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi gibi çeşitli müze ve kurumlara devredilmiştir. Bu yüzden Sultan Abdülaziz dönemine ait ve sarayın resim beğenisini yansıtan eserlerin bir kısmı farklı kurumlarda bulunmaktadır.

\* Katkılarından dolayı Pelin Aykut Saçaklı, Akile Çelik, Ümit Kılınç, Feyza Öklü ve Fatma Çoşkunere teşekkür ederim.

## Kaynakça

- Ackernman, Gerald M., *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*, Sothebys, Londra 1986.
- Adolphe, Thalasso, *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları ve İlk İstanbul Salonları*, Kültür A.Ş. Sanat Dizisi, İstanbul 2008.
- Anonim, *Savaş ve Barış, 15-19. Yüzyıl Osmanlı-Lehistan İlişkileri*, Kültür Bakanlığı, İstanbul 1999.
- Bilge, Mustafa L., "Süveyş", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 38, İstanbul 2010.
- Boyar, Pertev, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları*, Jandarma Basımevi, Ankara 1948.
- Caffiero, Gianni - Ivan Samarine, *Denizler, Şehirler ve Düşler, İvan Aivazovsky'nin Resimleri*, Alexandria Pres Londra ve Kültür Yayınları İş Türk Ltd. Şti., İstanbul 2000.
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, c. I, Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.
- Çetin, Atilla, "Bir Teknoloji ve Sanat Dalı Olarak Osmanlı'da Fotoğrafçılık", *Tarih ve Medeniyet*, S. 42, Eylül 1997.
- Çötelioğlu, Aysel, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2012.
- De Amicis, E., *İstanbul 1874*, çev. Beynun Akyavaş, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1993.
- Edhem, Halil, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Karaca Yayınları, İstanbul 1970.
- Eldem, Edhem, "Bir Ressam Doğuyor: Osman Hamdi Bey'in Sanat Hayatının İlk Aşamaları", *Batı'ya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2009.
- \_\_\_\_\_, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2010.
- Germaner, Semra - Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları*, İstanbul 1989.
- \_\_\_\_\_, *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.
- Germaner, Semra, "Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılışı ve Yer Aldığı Ortamlar", *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu 14-15 Mart 1996 Bildiriler*, İstanbul 1996.
- \_\_\_\_\_, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum*, c. XVI, S. 95, İletişim Yayınları, İstanbul Kasım 1991.
- \_\_\_\_\_, "Batı'ya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni", *Batı'ya Yolculuk, Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2009.

- Göncü, Cengiz, "Osmanlı Sarayında Resim Sanatının Himayesinin Simgesi Olarak Resim Odası ve Görev Alan Sanatçılar", *MS Millî Saraylar*, S. 9, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2012.
- \_\_\_\_\_, *Beyleybeyi Sarayı*, İstanbul 2013.
- Gören, Ahmet Kamil, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, TBMM Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2012.
- \_\_\_\_\_, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", *Şeker Ahmed Paşa*, Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2008.
- \_\_\_\_\_, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak: Zaman Dizinsel Bir Deneme", *Şeker Ahmed Paşa*, Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2008.
- İleri, Selim, *Biten (İki) Yüzyıl*, Kaf Yayıncılık, İstanbul 1999.
- İslimyeli, Nüzhet, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, Ankara 1965.
- \_\_\_\_\_, *Türk Ressamları Ansiklopedisi*, Ankara Sanat Yayınları, 1969.
- Karahüseyin, Güller, "Beyleybeyi Sarayı ve Ünlü Konukları", *Millî Saraylar*, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1992.
- Öner, Sema, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul 1991.
- \_\_\_\_\_, "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar", *EJOS*, IV (2001), ed. M. Kiel N. Landman & H. Theunissen, Proceeding of the 11<sup>th</sup> International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Netherlands, August 23-28, 1999, No. 55.
- Özendes, Engin, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, 1. bs., İstanbul 1995.
- Renda, Günsel, "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi; Tesavir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2000.
- Sevinç Kaya, Gülsen, *Sultan Abdülaziz ve Plastik Sanatlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı İstanbul 1998.
- \_\_\_\_\_, "Denizlerin Ressamı Ayvazovski'nin Hayatından Sayfalar", *Toplumsal Tarih*, S. 86, Şubat 2001.
- \_\_\_\_\_, "Dolmabahçe Sarayı için Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler", *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2006.
- \_\_\_\_\_, "Dolmabahçe Sarayı için Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler", *Osmanlı Saray Koleksiyonundan*, Abu Dhabi Authority for Culture & Heritage, Abu Dhabi 2006.
- \_\_\_\_\_, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'nun Oluşumu ve Paris'te Goupil Adlı Bir Galerisi", *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu Bildiriler*, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2006.
- \_\_\_\_\_, "Başyâver Şeker Ahmed Paşa ve Sarayın Yabancı Konukları", *Şeker Ahmed Paşa*, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2008.
- \_\_\_\_\_, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, TBMM Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2010.
- \_\_\_\_\_, "Padişahın Ressam Kulları", *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, TBMM Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2012.
- \_\_\_\_\_, "Millî Saraylar Resim Müzesi", *MS Millî Saraylar*, S. 14, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2015.
- Sevinç Kaya, Gülsen - Ümit Kılınç, "Hanedan'dan Baba-Oğul İki Ressam Sultan Abdülaziz ve Son Halife Abdülmecid", *Türk Edebiyatı Dergisi*, Aralık 2013.
- Sinanlar, Seza, *Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Şehsuvaroğlu, H. Y., *Sultan Aziz Hayatı-Ha'î-Ölümü*, İstanbul 2011.
- Timur, Taner, *Sürüden Ayrılanlar*, İmge Kitabevi, Ankara 2000.
- Toros, Taha, "Süleyman Seyyid Bey", *Antik Dekor*, S. 66, Eylül-Ekim 2001.
- Treter, Mieczysław, "Rysunki Sultana Abdul-Azisa (The Drawings of Sultan Abdülaziz)", *Lamus*, 1908/1909, S. 4, ["Sultan Abdülaziz'in Desenleri", *Yeni Ufuklar*, çev. Azra Erhat, S. 122, 1962].
- Üstünipek, Mehmet, "Saraylı Bir Ressam: Şeker Ahmet Paşa", *MS Millî Saraylar*, S. 3, Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2006.
- Yetik, Sami, *Ressamlarımız*, İstanbul 1940.
- Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, haz. Yaprak Zihnioğlu, Güncelleştirilmiş Basım, Kitap Yayınevi, İstanbul 2007.

Antoine-Ignace Melling, Eski Küçüksu Kasrı, detay, (Necla Arslan, 1992).



# Üsküdar'ın Kayıp Sarayları

Kemal Kahraman\*

## ÖZET

Üsküdar, eski İstanbul'un en önemli yerleşim merkezlerinden birisidir. İstanbul'dan 100 yıl kadar önce Türkler Üsküdar'ı yurt edinmiş ve buraya yerleşmiştir. İstanbul'un hemen karşısında yer alan Üsküdar, ulaşımı kolay ve nispeten daha ferah bir havaya sahip olması nedeniyle çok eski tarihlerden beri hanedanların ve varlıklı kesimlerin genellikle yaz aylarında tercih ettikleri bir bölge olmuştur. Asya Yakası'nda, Boğaz boyunca oldukça geniş bir alana yayılan Üsküdar'ın birçok yerinde eski saray kalıntıları, binaları veya kayıtları mevcuttur. Bu makalenin amacı, günümüze ulaşan veya ulaşmayan izleriyle, kalıntılarıyla, bütün bu saray, köşk, kasır gibi yapıların genel bir resmini çıkarmaktır.

**Anahtar kelimeler:** Üsküdar Sarayı, Dersaâdet, Evliyâ Çelebi, Şerefâbâd, Rüstem Paşa, Kavak, Balyan, Melling, Mâbeyn, Küçüksu, Beylerbeyi

## ABSTRACT

Üsküdar is one of the most important settlements in Istanbul. Turks made homeland and settled here about 100 years before Istanbul. This region, located just across Istanbul was preferred by dynasties and upper classes mostly in summer seasons for having easy transport and fresh air compared to Istanbul side. Therefore, there are many palace buildings, ruins or at least records about them in Üsküdar which spread throughout Bosphorus on the Asian side. The purpose of this paper is to reveal a general information about these palaces, mansions and pavilions and their extant and nonextant ruins and traces.

**Keywords:** Üsküdar Sarayı, Dersaâdet, Evliyâ Çelebi, Şerefâbâd, Rüstem Paşa, Kavak, Balyan, Melling, Mâbeyn, Küçüksu, Beylerbeyi

## Giriş

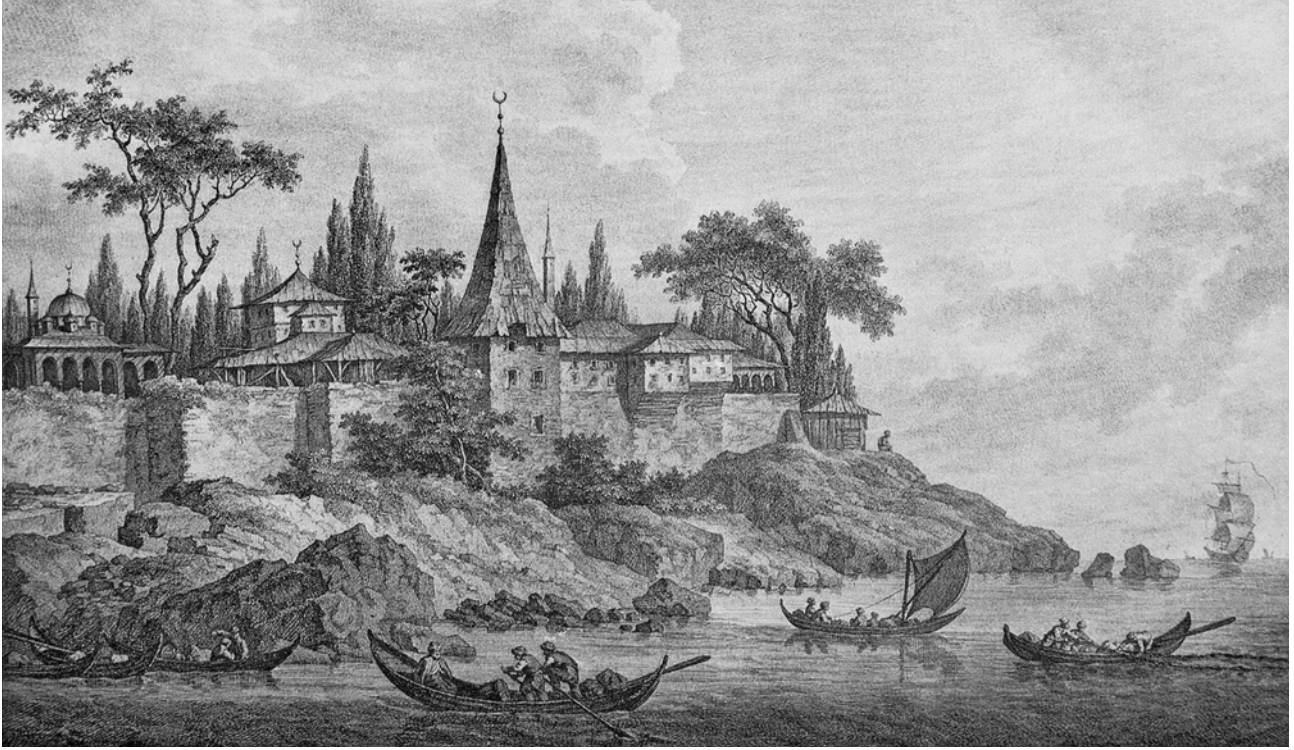
Eski İstanbul'da sur içi anlamına gelen Nefs-i İstanbul dışında ayrı yerleşim sayılan üç belde (Bilâd-ı selâse) bulunuyordu: Eyüp, Galata ve Üsküdar. Üsküdar, İstanbul'un dışında, karşı yakada, mütevazı bir bölge, ayrı bir kasabaydı. Osmanlı devrinde bir livaydı ve mutasarrıfı vardı. Bununla beraber saray yapıları bakımından çok da gerilerde sayılmaz. Constantinopol'ü, Payitahtı, Dersaâdet'i, İstanbul'u seyretmenin elbette bir ayrıcalığı vardır.

Bu nedenle Üsküdar sınırları içinde tarihten günümüze önemli saray yapıları, bahçeleri, kasırlar, hanedan konutları söz konusu olmuştur. Bunların

birçoğu Nefs-i İstanbul tarafındaki sarayların birer uzantısı, tamamlayıcısı mahiyetinde mevsimlik yapılar ve bahçelerdir. Bunda Üsküdar'ın coğrafi, iklim ve bitki örtüsü imkânlarının payı büyük olmuştur. Bu durum, karşı yakada ayrı bir şehir görünümünde olan Üsküdar'ın nüfus yapısını da etkilemiştir.

Üsküdar, Osmanlı tarihi boyunca karşı yakada bulunan büyük saraylara yakınlığı ve o dönemde deniz ulaşımının revaçta olması münasebetiyle saray erkânı, yüksek rütbeli bürokratlar, ilmiye ve tasavvuf kesiminin özellikle tercih ettiği seçkin bir yerleşim muhiti olmuştur.

\* Dr., Millî Saraylar.



Üsküdar Sarayı (Kavak Sarayı), J. B. Hilaire, kazıma, H. Guttenberg (Voyage Pittoresque de la Grèce, C. Gouffier, 1882).

Hanedan mensupları, saray erkânı ve çalışanlarının oturduğu Üsküdar, saraylı bir yerleşim bölgesidir. Padişahlık makamında çalışan meslek erbabı, memleketin en maharetli, aynı zamanda en kültürlü ustaları olarak “saraylı” lakabını hak edecek özellikler taşımaktadır. Bununla ilgili birçok arşiv belgesi mevcuttur.<sup>1</sup> Bunlardan birisinde, sarayda Matbah-ı Âmir Emini olan Süleyman Ağa'nın, Üsküdar'da ikamet ederek burada kütüphane ve mektep açtığı görülmektedir.<sup>2</sup>

Üsküdar, Aziz Mahmûd Hüdâyi Hazretleri'nin manevi etkisinin yanında, saray kültürüne dayanan özel ve yüksek bir atmosfere sahiptir. Bu aristokrat, halktan kopuk, kibirli bir ortam değildir. Tam aksine kültürümüze özgü tevazu, nezaket, sehâvet ve vakarın bir arada yaşatıldığı bir dünyadır. Zamanla kendine özgü duruşu, davranışı, sanatı, hatta tilaveti olan bir birikim oluşmuştur.<sup>3</sup>

1 AE. SAMD.III 109-10691 H.18.05.1142/M.1730; DH. SAİD d. 110-63 H.29.12.1285/M.1868.

2 C.Ev. 587 - 29601 H.22.12.1156/M.1743.

3 Tilavet, Kur'an okuma tarzıdır. Osmanlı coğrafyasında Hicaz,

## Üsküdar'ın Sınırları

Üsküdar'ın zamane dervişlerinden rahmetli Ne-zih Uzel'e göre bu “mübarek” ilçenin gerçek sınırları Karacaahmet'ten başlayarak Boğaz'da “Çengelkö-yü”nde karakolun önündeki lahana heykelli çeşmeye kadar uzanıyor.<sup>4</sup> Daha sonrası Boğaz sayılıyor. Tanımı kolaylaştırmak için belki iki tarafındaki iki büyük askerî kurum yapıları sınır olarak kabul edilebilir. Aşağıda Kadıköy tarafında Selimiye Kışlası, yukarıda Boğaz tarafında Kuleli Askeri Lisesi. Bugünkü Üsküdar ilçesinin sınırları esasen daha ötelere gidiyor. Küçüksu Kasrı'nı da içine alarak Gökusu Deresi'ne kadar uzanıyor.

Tarihi ilk çağlara kadar uzanan Üsküdar'ın adıyla ilgili muhtelif rivayetler vardır. *Mir'ât-ı İstanbul*'da bunun “menzilhane” anlamında Farsça bir

Mısır, İstanbul gibi tilavetlerin yanında bir de Üsküdar tilaveti söz konusudur. Ahmed Yüksel Özemre'nin kitapları bize eski devirlerin Üsküdar kültürü üzerine önemli ipuçları verir: Üsküdar, *Ah Üsküdar*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2005.

4 Celil Güngör, “Nezih Uzel'le Bir Konuşma”, *Üsküdar Bülteni*, S. 18, Ağustos 2001, s. 41.

kelime olduğu ifade ediliyor. Eskiden İran, Anadolu ve Arabistan'a giden kervanlar buradan geçtiğinden, burası önemli bir ticaret merkeziymiş. Deniz ticareti gelişince önemi kalmamış.<sup>5</sup>

Bir başka rivayete göre, Antik Çağ'da Agamemnon'un oğlu Khriş burada ilk yerleşimi kurduğundan veya Kırım'a sefere giderken burada ölüp defnedildiğinden adı "Khrişopolis" olmuş.

Bu isim aynı zamanda "altın şehir" anlamına geliyor. Pers hâkimiyeti devrinde Pers Kralı Darius, İskit seferinde topladığı hazineleri buradaki sarayda saklamış. Hazine, bölgeye adını vermiş. Güneş batarken evlerin camlarında parlayan sarı renkten dolayı "altın şehir" dendiği de söyleniyor. Üsküdar kelimesinin Farsça "ulak" anlamına gelen "esküdarı" kelimesinden geldiği, antik devirde skutarion (kalkan) imal edilip satıldığından "Skutari" adını aldığı da rivayetler arasında.<sup>6</sup>

Roma devrinde ise büyük bir Roma garnizonuna ev sahipliği yaptığı, adının bu anlamda "Scutariion" kelimesinden geldiği ileri sürülüyor. Bir başka Roma garnizonunun bulunduğu Arnavutluk'taki İşkodra'nın adının aynı kökenden geldiği biliniyor. Buna dayanarak bugün Üsküdar ve İşkodra şehirleri kardeş şehir durumundadır. Doğu Roma ve Bizans döneminde Skutari adı kullanılıyor. Türkler buraya geldiğinde Skutari adını Türkçeleştirerek Üsküdar diyorlar. Birçok Anadolu şehrinde olduğu gibi.

Böylesine eski bir tarihe sahip olan, nice rivayetlere konu olan ilçenin Müslümanlarla tanışması Emevilere kadar gidiyor. Harun Reşit buralarda çadır kurmuş. Efsanevi bir akıncı olan Seyyid Battal Gazi'nin bu çadırın kurulduğu bahçede oturduğu yere "Dar" denmiş. Evliyâ Çelebi'ye göre işte bu "dar", zamanla "eski - dar" olmuş. Galat-ı meşhur olarak "Üsküdar"a dönmüş.<sup>7</sup>

5 Kolağası Mehmed Raif, *Mir'ât-ı İstanbul*, İstanbul 1314, s. 83.

6 Sarkis Sarraf Hovhannesyan (1740-1805), *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi*, çev. Elmon Hançer, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1996, s. 65; P. Çugios İncicyan (1758-1833), *18. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan, Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1976, s. 111.

7 Evliyâ Çelebi, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, haz. Seyit Ali Kahraman - Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, I. Kitap, c. I, s. 229.

Türkler tarafından İstanbul'dan yaklaşık yüz yıl önce ele geçirilmiş olması bizim için ayrı bir anlam taşıyor. Yani Müslüman İstanbul'un tarihine yüz yıl daha eklenmesi gerekecek. Bunu niçin söylüyorum? Üsküdar'ın tarihî eserlerinin saymakla bitmeyeceğini vurgulamak için.

Saraylar, camiler, medreseler, çeşmeler, kabirler, hanlar, hamamlar, imarethaneler. İstanbul'un en büyük mezarlığı, dünyanın sayılı mezarlıklarından Karacaahmet burada yer alıyor. Son dönem Osmanlı sarayları ve binalarının birçoğunun inşaatında imzası bulunan Balyan ailesinin kabri de Bağlarbaşı mezarlığında yer alıyor. Bu yazıda amacımız, tarihten günümüze uzanan sarayları ana hatlarıyla incelemek olacak.

## Eski Saraylar

Evliyâ Çelebi eski Üsküdar'da irili ufaklı 42 saray yapısından bahsediyor. Bu, incelemeye değer bir durumdur. Çelebi, döneminin ünlü şahıslarına ait binaları saray başlığı altında toplamış olmalıdır. Geleneksel mimarideki köşk, kasır, konak, yalı gibi yapılar dönemlerine göre saray kapsamına alınabiliyor. Bu durumda öncelikle saray kavramını netleştirmeye ihtiyacımız vardır.

Çünkü doğrudan saltanat makamı tarafından kullanılan saraylar olabildiği gibi, yine "sultan" adı verilen padişah kızları için yapılmış saraylar da söz konusu olabiliyor. Bunların dışında, belli dönemlerin sadrazamları ve paşaları, bir "teferrüç" ve dinlenme alanı olan, aynı zamanda Dersaâdet'i seyreden bu bölgeye saray gibi konaklar, köşkler ve yalılar yaptırmışlardır. Bunların da çeşitli kaynaklarda saray olarak adlandırıldığı görüyoruz.

Söz konusu saraylardan günümüze pek eser kalmadığından yer yer karışıklık ve örtüşmeye benzer durumlarla karşılaşılıyor. Bir sarayın gerçekten farklı bir yapı mı yoksa çeşitli devir veya kaynaklarda verilen farklı adları mı olduğunu anlamak için daha detaylı çalışmalara ihtiyaç vardır. Aynı eser farklı kaynaklarda köşk, kasır, yalı veya saray olarak adlandırılabilir. Kopukluğun bir nedeni de saray ve kasırların ahşap esaslı inşa edilmesidir. Yaşanan yangınlar bu eserlerden iz bırakmamıştır.



Charles Séchan

Biz burada, ulaşılabildiğimiz kaynaklarda geçen tüm saray isimlerini sıralamak istiyoruz.

Fakat önce kaynaklarla ilgili kısa bir bilgi verelim. Üsküdar sarayları üzerine ulaşılan kaynaklar arasında Evliyâ Çelebi önemlidir. Çelebi, Üsküdar'da sultanlara ait belli başlı 15 saraydan bahsediyor. Vezir, âlim, âyan gibi ileri gelenlerle beraber bu sayı 42'ye çıkıyor. Yazımızda bunlar hakkında elde bulunan bilgiler kısaca verilecektir. Fakat tashih için daha somut delillere veya belgelere ihtiyaç olduğu bir gerçektir.<sup>8</sup>

Osmanlı'nın klasik kaynakları olan *Âşık Paşazâde Tarihi*, *Târih-i Gilmânî*, Nakkaş Osman'ın *Şemâilnâme*'deki çizimleri, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Menâkıb-ı Hünerverân*'ı, Mimar Sinan'ın eseri *Tuhfetü'l-mî'mârîn*, Saî Mustafa Çelebi'nin *Tezkiretül Bünyân*'ı, Silâhdar Mehmed Ağa'nın *Nusretnâme*'si. Son dönem için *Mirât-ı İstanbul'u* unutmamak lazım.

8 Süheyl Ünver, *İstanbul Risaleleri 1*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 1995, s. 35-43.

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde bulunan Keşif, Muhasebe İcmal, Ceyb-i Hümâyûn, Harc-ı Hassa<sup>9</sup>, Ahkâm-ı Maliye<sup>10</sup>, Mukataa, Bostancıbaşı vb. defterleri ile Hatt-ı Hümâyûn gibi birinci el kaynaklarda Üsküdar saraylarıyla ilgili bilgiler keşfedilmek için araştırmacıları bekliyor. Matbah-ı Âmire İrad ve Masraf defterleri de Üsküdar saraylarının günlük yaşam tarzıyla ilgili ipuçları vermektedir.<sup>11</sup>

Üç Osmanlı / Ermeni yazarın eserleri bize yardımcı olacak önemli bilgiler sunuyor: Sarkis Hovhannesyan'ın *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi*, Eremya Çelebi Kömürcüyan'ın *İstanbul Tarihi* ve onu tamamlayıcı mahiyette Ğugios İncicyan'ın *18. Asırda İstanbul'u* yer yer benzer bilgiler sunmakla beraber temel kaynaklarımız arasında yer alıyor.

Tabii, Du Loir, Melling, Pardoe, Flandin, Texier, Gouffier, Grelot, Flaubert gibi Batılı seyyahların anıları ve çizimleri de büyük önem taşıyor.<sup>12</sup> Bazı detayları, görsel malzemeyi sadece bu kitaplardaki çizimlerde bulabiliyoruz.

Günümüzde ise Üsküdar üzerine İbrahim Hakkı Konyalı'nın *Üsküdar Tarihi* adlı iki cilt eseri ile Mehmet Nermi Haskan'ın *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar* adlı eseri bize saraylarla ilgili oldukça detaylı bilgiler ve rivayetler sunuyor.<sup>13</sup> Haluk Şehsuvaroğlu'nun gazete yazılarından oluşan *Boğaziçi'ne Dair* eserinin de önemli katkılar sağladığını ifade etmeliyim.<sup>14</sup>

9 BOA TS.MA.d 2375 H.29.12.1144/M.1731.

10 BOA MAD.d 3236 H.23.08.1116/M.1704.

11 MAD.d 3979 H.18.05.1037/ M.1627.

12 Du Loir, *Les Voyages du Sieur du Loir*, Paris 1654, s. 69-72. Türkçe çevirisinde görseller tatmin edici düzeyde değildir: Du Loir, *Du Loir Seyahatnamesi, IV. Murad Döneminde Bir Fransız Seyyahın Maceraları*, çev. Mustafa Daş, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016; Joseph Grelot, *A Late Voyage to Constantinople*, London 1683; Antoine Ignace Melling, *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*, Paris 1819; M.G.F. Choiseul-Gouffier, *Voyage Pittoresque de la Grece*, Paris 1822; Gustave Flaubert, *Doğu Seyahati*, çev. Z. Canan Özatay, İletişim Yayınları, İstanbul 2018.

13 İbrahim Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayını, İstanbul 1977; Mehmet Nermi Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, Üsküdar Belediyesi Yayınları, İstanbul 2001.

14 Haluk Şehsuvaroğlu, *Boğaziçi'ne Dair*, Turing Yayınları, İstanbul 1986.

Büyük saray yapıları açısından baktığımızda Üsküdar'ın aşağı ucunda Üsküdar veya Kavak Sarayı, yukarı ucunda ise Küçükso Kasrı söz konusudur. Ortada ise bugün gerek bahçesi, gerek binalarıyla kapladığı alan bakımından en büyüğü olan Beylerbeyi Sarayı yer alıyor. Kavak Sarayı'nın bulunduğu Salacak ve Selimiye bölgesinde esasen üç saraydan söz ediliyor. Bunlardan birisi ve en eskisi, Sultan Fatih tarafından 1455-1460 arasında inşa ettirilen Ayazma Sarayı'dır. Atik Sultan Sarayı olarak da biliniyor. Bugünkü Ayazma Camii'nden Rum Mehmet Paşa Camii'ne kadar uzandığı tahmin ediliyor. Sahilde değil, kara tarafındadır.

Ayazma semtinde Bizans devrinde de imparatorluk sarayı olduğu biliniyor. O zaman semtin adı Damalis (İnek) Burnu'ydu.<sup>15</sup> Bizansı kuşatan Atinalı General Hares'in donanması buraya demirlemiş. Karısı Damalis burada ölmüş ve gömülmüş. Bu nedenle Şemsipaşa, Ayazma ve Salacak arasındaki bölgeye "Damalis" adı verilmiş. Rivayet, Üsküdar'ın adıyla ilgili Khrisopolis efsanesiyle benzerlikler taşısa da biz burada önemli anlatımlara yer vermek istiyoruz.

İkincisi, Kanuni Sultan Süleyman tarafından 1551'de Mimar Sinan'a inşa ettirilen Üsküdar Sarayı veya Kavak Sarayı'dır. Üçüncüsü, 1570'li yıllarda Sultan III. Murad tarafından yaptırılan Şerefâbâd Sahil Sarayı Hümâyûnu'dur. Diğer adıyla Şemsi Paşa Sarayı.

Günümüze ulaşan saraylara gelince en büyükleri Beylerbeyi Sarayı ve Küçükso Kasrı'dır. Bunların yanında Üsküdar'da Sultan Abdülaziz'in kız kardeşi adına yapılan iki saray halen varlığını sürdürmektedir: Koşuyolu'ndaki Adile Sultan Kasrı ve Kandilli sırtlarında Boğaz'a nazır muhteşem manzarasıyla Adile Sultan Sarayı. Nakkaştepe'deki (Halife) Abdülmecid Efendi Köşkü, Çengelköy sırtlarında Kuleli Askeri Lisesi'nin hemen üzerindeki yerinde yeniden inşa edilen Vahdettin Köşkü, Çamlıca'da Yusuf İzzettin Efendi Köşkü bir şekilde zamanımıza ulaşmıştır.

## Üsküdar Sarayı

Öncelikle, günümüze ulaşmasa da Üsküdar için büyük önemi olan eski saray bölgesini ele alalım. Bu bölge, Şemsipaşadan başlayarak Doğancılar, Salacak, Selimiye ve bahçeleriyle bugünkü Haydarpaşa'ya kadar uzanmaktadır. Klasik dönemde ağırlıklı olarak saltanat makamı tarafından kullanılan en önemli saray kompleksi bu bölgede yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür. Bunların genel olarak adı Üsküdar Sarayı ve/veya Kavak Sarayı'dır. Bu ikisinin, çeşitli dönemlerdeki adlandırmalarıyla aynı saray kompleksi içinde yer aldığı anlaşılıyor.

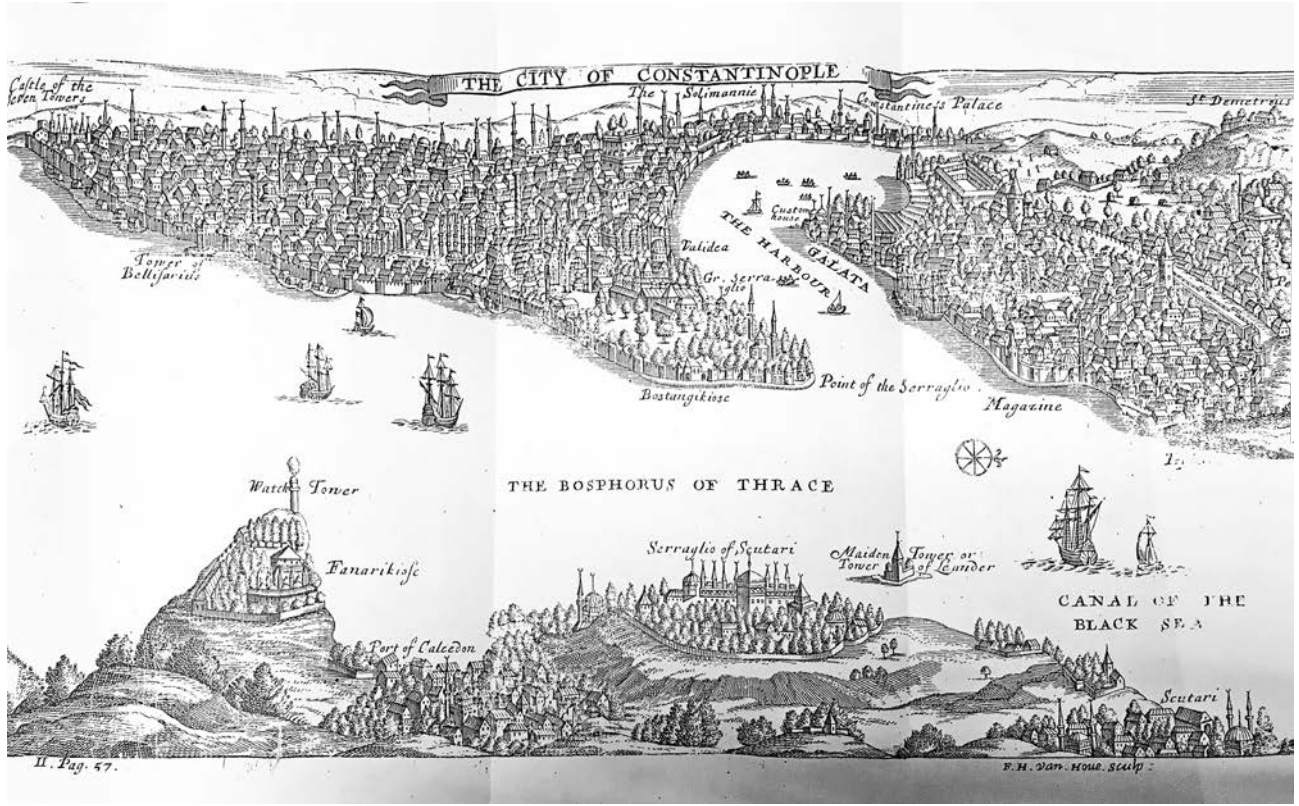
Geniş bir alandaki yapılar topluluğuna yüzyıllar boyunca eklemeler ve çıkarmalar yapılmıştır. Bu da padişahların tercihiine göre olmuştur. Doğrudan hanedan tarafından kullanılan yapıların çevresinde dönemin ileri gelen devlet adamları da görkemli saray, köşk ve kasırlar yaptırmışlardır. Öyle görünüyor ki, genelde Üsküdar, özelde bu bölge çok revaçta olduğu altın bir devir yaşamıştır.

Bölgedeki ilk saray Fatih devrinde yapılan Ayazma Sarayı olduğuna göre daha sonra bunun yerine ilaveler yapılarak veya harap olan binalar yıkılarak yenilerinin yapılmasıyla yapısal değişime uğradığını düşünebiliriz. Saray kampüsü içindeki Mehmet Paşa'ya ait köşk dolayısıyla bazı kaynaklarda Mehmet Paşa Sarayı olarak da adlandırıldığını görüyoruz.

Hakkında elimizde az da olsa bilgi bulunan en eski saray, Üsküdar (Kavak) Sarayı'dır. Günümüze ulaşan bir yapısı yoktur. Ancak gravürlerden, seyahatnamelerden ve arşiv belgelerinden bilgi elde edebiliyoruz. Konyalı, Kavak Sarayı'yla ilgili bizdeki ilk görüntülerin Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa zamanında Üsküdar'da yapılan suyolları, çeşmeleri, maksimleri ve su terazilerini gösteren büyük haritada bulunduğunu söylüyor.<sup>16</sup> İbrahim Paşa Suyolu adı verilen sistemin haritaları 1166 (1753) tarihlidir. 16. yüzyılda Nakkaş Osman'ın bölgeyle ilgili çizimleri vardır. Bunlar, gerçeğine en uygun, en eski görsel malzeme özelliğini taşıyor.

15 İncicyan, a.g.e., s. 298.

16 Konyalı, a.g.e., s. 214.



Görsel açıdan, Osmanlı topraklarını gezen Fransız gezgin Grelot'un eserinde Kavak Sarayı'nı gösteren iki gravür önemlidir. Bu kitapta, Çamlıca tarafından bakarak Boğaziçi ve Haliçi tasvir eden bir gravürde Üsküdar Sarayı (Sarraglio of Scutari) yer alıyor. Kız Kulesi'nin sol tarafında Selimiye Kışlası'nın olduğu yerde, surlar içinde, Boğaz'a nazır, yüksek, kubbeli bir yapı topluluğu görülüyor.<sup>17</sup>

Eldeki verilere baktığımızda, 18. yüzyıl sonlarına kadar var olan bir saray yapısı hakkında günümüze bu kadar az bilgi ulaşması şaşırtıcıdır. Eski devirlerde bugünkü Selimiye Kışlası'nın sahil tarafında bir Kavak İskelesi bulunduğu biliniyor. Bu iskelenin saraya adını verdiği tahmin ediliyor. Burası gümrük işlemlerinin yapıldığı yer olduğundan, Gümrük İskelesi olarak da geçiyor.

Bu noktada Konyalı ilginç bir detay veriyor: Osmanlı'da gümrük işlemlerinin yapıldığı iskelelere "Kavak" adı verilmesi bir gelenektir. Rumeli Kavağı, Anadolu Kavağı, Kavak İskelesi gibi. Gümrük

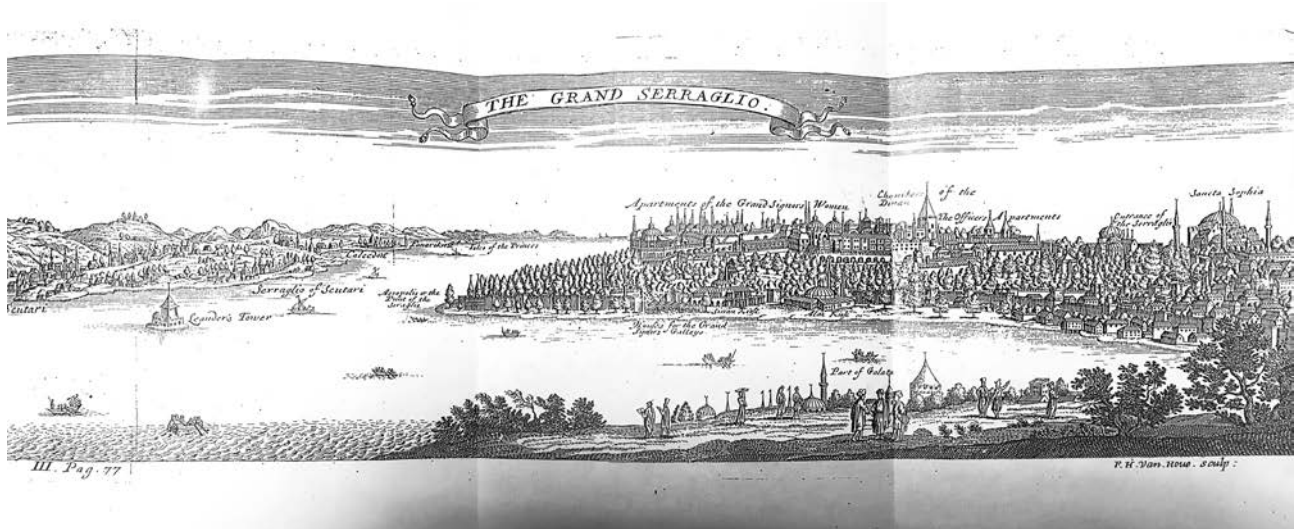
başmemurlarına da Kavak Ağası adı verilir. Konyalı'ya göre, bu durumda Süheyl Ünver'in Kavak adını, bölgede bu ağaçların çokluğuna bağlaması pek doğru görünmüyor.<sup>18</sup>

Öte yandan Kömürcüyan'ın Anadolu Kavak İskelesi'nin adını çevresindeki "muazzam kavak ağaçlarına" bağlaması, Ünver Hoca'yı destekler mahiyettedir.<sup>19</sup> Üsküdar Kavak İskelesi padişah tarafından da kullanıldığından Hünkâr İskelesi olarak da biliniyor. Burada kavak olarak geçen ağacın bildiğimiz çınar olma ihtimali de vardır. Çünkü Anadolu Kavak İskelesi'nde "muazzam" şeklinde tasvir edilen ağaçlar, Osmanlı ile özdeşleşmiş olan anıtsal çınar ağaçlarıdır.

18 Konyalı, a.g.e., c. 2, s. 214.

19 Eremya Çelebi Kömürcüyan, *İstanbul Tarihi: XVII. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan, Eren Yayınları, İstanbul 1988, s. 45. Kömürcüyan, "Sahildeki bu kavak ağaçlarının her birini üç adam ancak kucaklayabilir" diyor. Bu kadar kalın gövdeli ağaç bugün çınar dediğimiz ağacı düşündürüyor. Ayrıca çınar uzun ömürlü bir ağaçtır. Bu durumda, kavak adının çınar yerine kullanılması faktörü de giriyor. İstanbul'un karakteristik özellikleri arasında yer alan anıtsal çınar ağaçlarının bir mekâna adını vermesi anlamlı görünüyor.

17 Grelot, a.g.e., s. 57, şekil 2; s. 77, şekil 3.



İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmed, Beyazıt'ta bugünkü İstanbul Üniversitesi binalarının bulunduğu yere Eski Saray'ı yaptırmıştı. Bizans devrinde burada bir Tekfur Sarayı bulunuyordu. Fatih daha sonra Saray-ı Cedid adı verilen Topkapı Saray'ını inşa ettirmişti. Fatih aynı dönemde Üsküdar sırtlarına da Ayazma Saray'ını yaptırdı (1460). Mimar Sinan'a atfedilen *Tuhfetü'l-mimârîn* adlı eserde Üsküdar Saray'ının Kanuni Sultan Süleyman devrinde, 958'de (1551) inşa edildiği belirtiliyor.<sup>20</sup>

Kanuni, Topkapı Saray'ında ikamet etmekle beraber hemen karşı tarafa yazlık saray olarak Üsküdar Saray'ını inşa ettirme gereğini duymuştur. Bu dönem inşa edilen yapıların mimarı, Mimar Sinan'dır. Edirne ve Topkapı'dan sonra 3. hanedan sarayı olan kompleks, mimari olarak taş ve mermer esaslı olan Topkapı Saray'ından farklıdır. 90 dönüme yayılan, kâgir yapı ve Topkapı'ya göre daha yüksek binalar topluluğudur.

Binalar, bostancılar ve onlara komuta eden bal-tacı tarafından korunmaktadır. Duvarlar halı değil, porselen türünde çinilerle kaplıdır. Ortada güzel bir divan dairesi vardır. Baştan aşağı büyük aynalarla donatılmış olan dairede değerli taşlarla süslenmiş

bir şamdan bulunmaktadır. Genel olarak sarayın daireleri padişahın aile olarak taşınabileceği kadar büyük değildir.<sup>21</sup> Arşiv belgelerinde genellikle Kavak Sarayı, hatta Kavaklı Saray olarak geçmektedir.<sup>22</sup>

Üsküdar Saray'ına ait bu binaların ve sahildeki yalıların minyatür çizimlerini, Seyyid Lokman'ın *Şema'ili'l Osmâniyye* adlı eserinde görmek mümkündür. Eserde ünlü saray ressamı başminyatürcü Nakkaş Osman'a ait çizimler bulunmaktadır. İlk tarihi el yazması olarak nitelenen eser, III. Murad'ın (1574-1595) emriyle yazılmıştır (987/1579).<sup>23</sup>

Kitapta yer alan İstanbul minyatüründe bugünkü Selimiye Kışlası'nın yerinde saray ve yalılar yer almaktadır. İhsaniye henüz yoktur. Sarayın Üsküdar, yani kuzey tarafı Harem dairelerinin bulunduğu bölgedir. Harem halkı saraya girerken buradaki kapıyı kullanmaktadır. Bu işlevin bölgeye ve iskeleye adını verdiği tahmin edilmektedir.<sup>24</sup>

21 Du Loir, *Du Loir Seyahatnamesi*, s. 61, 93.

22 BOA C.BLD. 110/5466, 29/Z/1220; HAT 1492/43, 17/Ş/1222; C.BLD. 13/629, 27/CA/1226.

23 Seyyid Lokman, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şema'ili'l Osmâniyye*, Topkapı Küt., TSMK H 1563; İstanbul Ün. Merkez Küt. Yazmalar T 6087; Seyyid Lokman Çelebi, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şema'ili'l Osmâniyye*, TTT Vakfı Yayınları, İstanbul 1998. Bu kitaptaki minyatürler, saray ressamı başminyatürcü ve başnakkaş Osman'a aittir. Bkz. *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, Anadolu Yayıncılık, İstanbul 1984.

24 Kolağası Mehmed Raif, a.g.e., s. 85. O zaman "Üsküdar Bahçesi" olarak anılan, saray avlusundaki iç saray kısmıyla ilgili bazı bilgiler için bkz. TS.MA.d 6734 H.13.06.1008/M.1599.

20 Haskan, a.g.e., c. 3, s. 1444-1449; Mimar Sinan, *Tuhfetü'l-mimârîn*, Topkapı Küt. TSMA, nr. D. 1461/4, vr. 6b-27b; Eserin, Sinan'ın ölümünden sonra şair Asari tarafından tamamlandığı sanılıyor.

Tarihi çok eskilere dayanan bölgenin adıyla ilgili başka rivayetler de mevcuttur. Bunlardan birisi Bizans devrine aittir. Bizans İmparatoru Laskaris (1204-1222) buraya, karşı yakadaki İstanbul manzarasını ve güneşin batışını seyretmek için özel bir saray inşa ettirmiştir: Heraeum Sarayı. Olimpos tanrılarının kraliçesi Hera'ya adanmış tapınak anlamında. Heraeum zamanla Harem olmuş.

Bir diğeri Sürre Alayı geleneğiyle ilgili. Sürre Alayı, İstanbul tarafından Üsküdar'a buradan geçiyor. Yolculuk, Mekke ve Medine'deki Harem-i Şerif'e olduğundan ve bu toprağın Harem'le kesintisiz bağlantısı olmasından dolayı hürmeten buraya Harem adı verilmiştir.

Kavak Sarayı'na dönecek olursak, Kanuni devrinden sonra buraya köşk, hamam, mescid gibi ilaveler yapılmıştır. IV. Murad, Revan seferine gidiş ve dönüşünü burada yapmış, bunun anısına Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi sarayda denize nazır bir mevkiye Revan Köşkü'nü ilave ettirmiştir (1636). Bazı kaynaklarda Revan Kasrı veya Bağdat Kavak Kasrı olarak da geçiyor. Hovhannesyan eserinde bu köşkün harap halini gördüğünü, daha sonra yıktırıldığını ifade ediyor.<sup>25</sup>

Saray kompleksinde Sultan Süleyman, Sultan Murad Han, Sultan Ahmed ve Mehmed Paşa adına köşk ve kasırlar, Sivri Kasır, Haseki Sultan Dairesi, Bostancı Kışlası, zabitan konakları, çarşı ve dükânlar, hamam, değirmen, tabhane, hastane, çebe hane, tulumbacı kışlası, su deposu, çeşmeler, havuz, ahır, mescid gibi yapılarla Kavak İskelesi (Hünkâr İskelesi) bulunmaktaydı. Padişah sarayda iken sadrazamlar, Paşakapısı adı verilen Asafhane'de görev yapmışlardır. Paşakapısı adı günümüze kadar yaşamıştır.

İskelenin ötesinde ise bütün Osmanlı saraylarında bulunan geniş bir bahçe yer alıyordu ki adı Kavak Bahçesi idi. Bahçenin yayıldığı alanda bugün Haydarpaşa Numune Hastanesi, Abdülhamid devrinde yapılan ve halen Marmara Üniversitesi Tıp ve Hukuk Fakülteleri olan muhteşem bina ile aşağıda İngiliz mezarlığı yer almaktadır. Kısacası bölgede saray için gereken bütün birimler mevcuttu.

25 Hovhannesyan, a.g.e., s. 68.

Haydarpaşa düzlüğü, adını Sultan Süleyman'ın ünlü vezirinden alır ki başta belirttiğimiz gibi burada eskiden Bizans İmparatoru Konstantinus'un bir sarayı olduğu kayıtlıdır.<sup>26</sup>

Rivayete göre Sultan I. Ahmed (1603-1617) Divan-ı Hümâyûn'u Kavak Sarayı'nda toplamak istemiştir. Ancak, "Âdetlerimize göre Divan, Topkapı Sarayı'nda toplanır" denilerek bu isteği kabul görmemiştir. I. Ahmed, zamanın en büyük ekonomisi ve deniz gücü olan Felemenk (Hollanda) Elçisi'ni burada kabul etmiştir.

Saray geniş bir alana yayılmaktadır. Saray bahçeleri ve binaları ihtiyaca göre sürekli tamir ve bakıma tabi tutulurken,<sup>27</sup> buldukları arazi de padişahların kullanımına göre değişim göstermektedir. Mesela Sultan I. Mahmud devrinde Üsküdar ve Salacak İskelesi yakınında "Hatice Sultan evkafına ait saray arsası ve bahçesinin emlak-ı hümâyûna ilhak edildiğini" görüyoruz.<sup>28</sup>

Bundan kısa bir zaman sonra, Sultan III. Osman devrinde (1754-1757) ise Hasbahçe bölümünde bulunan Hatice Sultan Sarayı yıkılmış; arazi komutanlara, paşalara ve halka dağıtılmıştır. Padişahın bu ihsanı nedeniyle bölgenin adı İhsaniye olmuştur. Sultan III. Osman, harap olmuş Üsküdar Sarayı'nın bulunduğu araziye Büyük ve Küçük İhsaniye mahallelerini yaptırarak birer cami inşa ettirmiştir. Geriye Kavak Sarayı kalmıştır. Bir başka rivayet, araziye III. Mustafa'nın dağıttığı şeklindedir.

Daha sonraki dönemlerde yaşam tarzı değişerek Osmanlı hanedanı adeta Üsküdar'ı terk etmiştir. Özellikle Avrupa yakasında Beşiktaş bölgesi merkez olmak üzere yukarıya, İstanbul Boğazı kıyılarına doğru yayılmış; buralarda saray, köşk ve yalı binaları yaptırmışlardır. Adeta "Nefs-i İstanbul"u seyretmenin bir cazibesi kalmamıştır. Kavak Sarayı ise bölgedeki diğer saraylar gibi eski işlevini kaybederek kendi haline terk edilmiştir.

26 Hovhannesyan, a.g.e., s. 68.

27 BOA MAD.d 5549 H.29.12.1080 / M.1669; TS.MA.d 10130 H.29.07.1096 / M.1684; Y. PRK.ASK 40-96 H.29.12.1113 / M.1701.

28 BOA. TS.MA.d 4284 H.29.12.1156/M.1743.

İncicyan eserinde Üsküdar Sarayı'ndan bahsetmez. Muhtemelen onun zamanında artık yok olmuştur. Hovhannesyan gibi o da Revan Köşkü'nü harap halde görmüştür. Melling'in 1805'te yazdığı eserinde Kavak Sarayı bölgesi gösterildiği halde daha geniş anlamdaki Üsküdar Sarayı gösterilmemiştir. Bu da o tarihte yok olduğunu gösteriyor.<sup>29</sup>

Arazisi parça parça yerleşime veya kullanıma açılarak daralmıştır. Sultan III. Selim, 19. yüzyılın başında yeni kurduğu Nizam-ı Cedid ordusu için İstanbul'dan uzakta bir kışla inşa ettirmek isteyince atıl durumdaki son saray bölgesi uygun bulunmuştur. Harabe halindeki Kavak Sarayı yıkılarak yerine yeni kışla inşa edilmiş, malzemesi yeni binada kullanılmış, artan bir kısım mermer parçalar Topkapı Sarayı'na götürülmüştür. Selimiye Kışlası, Üsküdar'ın en önemli tarihî yapıları arasına girmiştir. Fakat eski saraylardan geriye pek bir şey kalmamıştır.

### Şiirlerde Kalan Saray

Anadolu Yakası'ndaki "âbad" saray dizisinin bir benzeri olan Şerefâbâd Sarayı'nın sınırlarını tespit etmek bugün mümkün değildir. Önceleri adı Şemsi Paşa Köşkü imiş. Sultan Mahmud'dan sonra Acem Köşkü olmuş. Melling'de Sultan Köşkü olarak geçiyor. Padişah Köşkü de denmiş. Fakat en güzel ismi III. Ahmed devrinden gelen Şerefâbâd Kasrı'dır.<sup>30</sup>

Burayı Üsküdar Sarayı'nın bir parçası olarak düşünebiliriz. Çeşitli devirlerde yapılan eklemeler ve çıkarmalarla kapsadığı alan sürekli değişim göstermiştir. Bugün kaynaklara göre el yordamıyla tahminde bulunabiliyoruz. Kanuni, II. Selim ve III. Murad'ın musahibi olan Şemsi Paşa tarafından yaptırıldığından Şemsi Paşa Sarayı olarak da bilinir.

Padişahın ilk "biniş yeri" bu saraydır.<sup>31</sup> Biniş yeri saray geleneğinde tören ve teşrifatıyla önemli bir yer tutar. İstanbul'un çeşitli yerlerinde biniş kasır ve köşkleri vardır. Mevsimi geldiğinde, "göç-ü hümâyûn vukuunda", Üsküdar Sarayı'na "biniş oldukta" bu Üsküdar halkı için büyük bir hareket ve

bereket anlamına gelirdi. Padişah ve ailesi yapılan hazırlıkların, bakım ve tamiratların sonunda saltanat kayıklarıyla tebdil-i mekân eyler, bu sürece dâhil olan saray erkânına ve civarda yaşayan ihtiyaç sahiplerine ihsan-ı şâhânelerde bulunurlardı. Bunlar da "Ceyb-i hümâyûna" kayıt olunurdu.<sup>32</sup>

Tepede Şemsipaşa (Şerefâbâd) adını taşıyan bir saray, hemen aşağıda sahilde ise bir cami vardır. Kuşkonmaz Camii olarak da tanınmıştır. Caminin kuşların konamadığı kubbesinin üzerine paşanın adına izafeten alışılmışın dışında hilal yerine güneş (şems) remzi konulmuştur.

Şerefâbâd Sarayı, 1775'te (I. Abdülhamid devri) önemli bir tamir geçirmiştir.<sup>33</sup> Daha sonra yeniden harap hale geldiğinden 1816'da Sultan II. Mahmud tarafından yenilenecek yakınına Adliye Camii (Şerefâbâd Camii) inşa edilmiştir. Caminin bugünkü Üsküdar Evlendirme Dairesi'nin önündeki heykelin bulunduğu yerde olduğu anlaşılıyor.<sup>34</sup> Bir yangında yok olmuş, yeniden yapılmamıştır. Caminin yapımına Enderuni Vasıf tarafından düşülen tarihte Şerefâbâd adı şöyle geçiyor:

*İt'ibar edüb Şeref-âbâda ol şah-ı cihan  
Kıldı bu nev ma'bed-i âli ile eşref-terin*

Sarayın adı, Nedim'in beyitlerinde şöyle geçiyor:

*Vasf-ı hüsn-ü behçeti bir veçhile sığmaz dile  
Gel Şerefâbâda gör şevketli hünkârım hele...*

*Şerefâbâd içündür aslı amma kim bu nimetten  
Bu şehr-i Üsküdar'a dahi külli husa peydadr.  
(1141)*

Sarayın kendisi olmasa da ondan kalan izler halen mevcuttur. Şerefâbâd'a su getirmek için yapılan bir "maksim" halen ayaktadır. Doğancılar'dan İmrâhor'a giden yolun solunda yer alır. Maksim, su taksim yeridir. Kubbelidir, bir sıra kalın mermer, iki sıra tuğla ile yapılmıştır. Kitabesinde yapım tarihi 1144'tür, yani M. 1731. Maksim, Şerefâbâd Kasrı için yapılırsa da Üsküdar'daki başka sebil ve çeşmele- re de buradan su verilmiştir.

29 Melling, a.g.e., s. 16.

30 Ünver, a.g.e., s. 35-43.

31 Hovhannesyan, a.g.e., s. 63.

32 BOA TS. MA.d 2352 H.29.12.1115 / M.1703.

33 BOA SM. 112 -5647 H.18.01.1189 / M.1775.

34 Kolağası Mehmed Raif, a.g.e., s. 58.

Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan İbrahim Paşa'nın ünlü haritasında maksimin renkli bir şeması vardır. Maksimin İhsaniye tarafına açılan kapısının yanında sebil vardır. Konyalı, bu sebilin bir ara yol açma bahanesiyle yıkılma tehlikesi geçirdiğini, gazetelerdeki kampanyasıyla bunu önlediğini söylüyor.<sup>35</sup> Şerefâbâd Sarayı zamanla terk edilmiş, saray çevresindeki arazilerin padişah vakıfları tarafından özel şahıslara kiraya verilerek kullanılması sağlanmıştır.<sup>36</sup>

### Eski Beylerbeyi Sarayı

Üsküdar sarayları arasında günümüze kalan en önemlisi ve en büyüğü Beylerbeyi Sarayıdır. Bu bir biniş kasrı değil, bir yazlık saray durumundadır. Sarayın bulunduğu bölgenin tarihi Doğu Roma İmparatorluğu'na kadar gidiyor. Doğu Roma İmparatoru II. Konstantinus (578-582) Beylerbeyi bölgesinde kubbesinin üzerinde büyük bir haç olan kilise yaptırmış. Bölgenin adı kiliseye atfen Rumca haç anlamına gelen "Stauros" olmuş.

Daha sonra İmparator Justinianus, bu kilisenin yanına bir saray ilave ettirmiş. 1352 yılında Orhan Bey zamanında Üsküdar bölgesinin fethinden sonra burası Türkçeye uyarak İstavroz veya İstavroz Bahçesi olarak tanınmış. Evliyâ Çelebi de *Seyahatname*'sinde bölgeyi İstavroz olarak adlandırıyor. Fakat isimle ilgili onun kendine göre yorumları var. "Derya mahluklarından istavriz (balığı) bölgede çok olduğundan" buna Rumca galat "İstavroz" deniyor.<sup>37</sup>

Osmanlı dönemine ait bu bölgede bilinen en eski yapı II. Selim'in kızı Gevherhan Sultan adına yapılan saraydır ki İstavroz Bahçesi Sarayı olarak bilinir. Gevherhan, Kaptan-ı Derya Piyale Paşa ile evlenmiştir. Sultan IV. Murad bu sarayda doğduğundan sarayı ve çevresini çok severdi. İstavroz'un üstündeki Çamlıca tepelerinde onun yaptırdığı

binalar mevcuttu. Sultan III. Mustafa sarayı genişletmek istemiş, fakat yanındaki dul bir kadına ait mülkü alamadığından bunu gerçekleştiremeyince sarayı yıktırarak arazisini bölge sakinlerine devretmiştir.

17. yüzyılda bu bölgede I. Ahmed tarafından Şevkâbâd Kasrı, III. Ahmed devrinde ise Ferahabad Yalısı yaptırılmıştır.<sup>38</sup> Fakat konumuz açısından önemli olan dönem, daha geride olan III. Murad devridir (1546-1595). Çünkü günümüze kadar geçerli olan isim bu padişah zamanına aittir. Yalnız Üsküdar yakası değil, Boğaz'a bugün kimliğini veren bazı yapılar açısından bu dönem çok önemlidir.

1570'li yıllarda Sultan III. Murad tarafından Şemsipaşa tarafında Şerefâbâd Sahil Sarayı Hümayûnu yaptırıldı. Dönemin ünlü gökbilimcisi ve matematikçi Takiyuddin, Sokollu Mehmed Paşa'nın desteği ve padişahın fermanıyla bu devirde Tophanede bir rasathane yaptırmıştır (1577). Daha sonra bu rasathanenin bugün semtine adını veren Kandilli'ye taşındığını görüyoruz.

Takiyuddin'in bir başka özelliği, rivayete göre bugün Dolmabahçe Sarayı'nın bulunduğu arazinin ona ait olmasıdır. Çocuğu olmadığından, arazi devlete geçmiştir. III. Murad devrinin bir başka önemli yapısı, padişah fermanıyla Beşiktaş sirtlarına yaptırılan Yahya Efendi Camii ve dergâhıdır. Yapılan önemli binalar, bölgeye adını vermektedir.

Şimdi konumuz açısından en önemli yapıya gelelim. III. Murad ve III. Mehmed devirlerinin ünlü sadrazamı Arnavut Koca Sinan Paşa, pek de makbul olmayan oğlu Mehmed Paşa'yı Rumeli Beylerbeyi yapar. Mehmed Paşa bugünkü Beylerbeyi'nde sahilde bir yalı yaptırır. Semte adını veren Beylerbeyi işte bu Mehmed Paşa'dır. 17. yüzyılda I. Ahmed tarafından aynı bölgede Şevkâbâd Kasrı, III. Ahmed devrinde Ferahabad Yalısı yaptırılmıştır. Bölge İstavroz Bahçesi olduğundan buradaki saraylar da İstavroz Sarayı olmuştur.

35 Konyalı, a.g.e., c. 2, s. 142.

36 Evkaf-ı hümayûndan Üsküdar Şerefâbâd Sarayı civarındaki Ayazma ve sultan sarayına ait olan ve bazı kimselelere icar olunan arsalarla ilgili belge için bkz. TS.MA.d 5466 H.29.12.1172/M.1758.

37 Evliyâ Çelebi, a.g.e., s. 228.

38 Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, *Constantinopolis und der Bosphorus*, Bibliyo Verlag, Osnabrück 1967, s. 307.



Tünel, Beylerbeyi Sarayı

I. Mahmud, annesi adına Ferahfeza Kasrı'nı yaptırdı. I. Abdülhamid zamanla İstavroz Sarayı'ndan kalan Hırka-i Şerif Dairesi'nin bulunduğu kıyıya kendi adını alan tek minareli bir cami, yanına bir muvakkithane, bir hamam ve müstemilatını yaptırdı (Hamid-i Evvel Camii 1778). II. Mahmud camiyi tamir ettirmiş, bir minare ilave ettirmiş ve bahçe duvarlarını yenilemiştir.<sup>39</sup> Bölge bir bakıma padişahların özellikle yaz aylarında kullandıkları hasbahçe olarak kullanılmış, yerleşim özelliği de hızla gelişmiştir.

II. Mahmud, İstavroz Sultani Bahçesi'nden ve İstavroz Sarayı arsalarından satılan yerlerden bir kısmını sahiplerinden satın alarak buradaki araziyi bütünleştiriyor. Rumeli Beylerbeyi Mehmed Paşa yalısının bulunduğu yerde bir ahşap saray yaptıyor (1829 -1832). İnşaat kalfası Kirkor Amira Balıyan'dır. İşte bu eski Beylerbeyi Sarayı ya da İstavroz Sahilsarayının ana binası oldukça büyüktü.

39 Tayyarzade Ahmed Ata, *Tarih-i Ata*, İstanbul 1293/1878, c. 5, s. 19; Konyalı, a.g.e., c. 2, s. 162.

Padişah yumuşak havası ile meşhur olan İstavroz'daki bu yeni saraya taşınıyor. "Nakl-i hümayûn", Muharrem'in beşinci (4 Haziran 1832) Pazartesi günü gerçekleşiyor. "*Şeyhülislam, vezirler, sadrazam, ulema, devlet erkânı, has hademe ve padişahın kulları fevc fevc gelip bu yüce sarayı temaşa ediyor*".<sup>40</sup> Türk evi tarzında yapılan saray, Harem ve Mâbeyn daireleri, ara sofalar, Zülvecheyn Salonu, hizmetkâr daireleri, hamamlar, mutfaklar ve ahırdan oluşuyordu.

"*Burası Doğu'nun ve Batı'nın bütün güzellikleriyle donatılmıştı. Son derece ince süslenmiş tavana narin çiçek demetleri çizilmişti. Sultan Mahmud'un yazlık sarayı Boğaz'daki en şık yapıydı.*"<sup>41</sup>

40 Ahmet Lütfi Efendi, *Vakanüvis Ahmed Lütfi Efendi Tarihi*, haz. Yücel Demirel, c. 2-3, YKY, İstanbul 1999, s. 748-49; Konyalı, a.g.e., c. 2, s. 163.

41 Miss Julia Pardoe, *Şehirlerin Ecesi İstanbul*, çev. Banu Büyükkal, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004, s. 488-490.

II. Mahmud'un yaz aylarında üç dört ay kaldığı bu sarayda 1833 yılında Şehzade Abdülmecid'in bed'i besmele-i şerife ya da hatim merasimi icra edildi.<sup>42</sup> Hünkâr İskelesi Anlaşması münasebetiyle iyi ilişkiler içinde bulunan Rus Çarı'nın gönderdiği Petersburg Fabrikası'nda üretilen hediyelerle 1834'te burada bir sergi düzenlendi. Sergiye Rus Sefir Pontiv nezaret etti. Prens Napolyon da dâhil birçok Batılı ülkenin prensleri burada ağırlandı.

Amerikalı Profesör Mr. Smith o zaman yeni icad edilen telgraf makinasını Amerika'dan getirerek Sultan Abdülmecid'in huzurunda bu sarayda bir uygulama yaptı. Sarayın iki salonuna kurulan makinalardan mors alfabesi ile soruldu:

-Fransız gemisi geldi mi?

-Avrupa'dan ne haber?

Padişah memnun olarak "Maşallah, maşallah" diye karşılıdı.

1851 yılında eski Beylerbeyi Sarayı'nda, içinde Sultan Abdülmecid bulunduğu bir sırada yangın çıkmış, ana bina büyük hasar görmüştür. Bundan dolayı sarayın uğursuz olduğu düşünüldüğünden sultan, valide sultan ve harem karşıya, (Eski) Çırağan Sarayı'na taşındı. Fakat yıllar sonra yeni bir yangın tehlikesinden korkan Sultan Abdülaziz ana binayı yıktırarak yerine bugünkü kâgir Beylerbeyi Sarayı'nı yaptırmıştır (1863-1865). Yangından herhangi bir zarar görmeyen set bahçelerindeki ahır ve köşkler ile tünelin, II. Mahmud devrindeki şekliyle varlığını koruduğu sanılmaktadır.

Bugünkü şekliyle Beylebeyi Sarayı, 21 Nisan 1865 Cuma günü törenle hizmete açılmıştır. İnşaati Ebniye-i Şâhâne Serkalfası (saray başkalfası) Sarkis Balyan tarafından gerçekleştirilmiştir. Bina eminliği görevini Mehmet, Mahmut ve Rifat Efendi adında üç şahıs yürütmüştür. Bina, bodrum üzerinde yükselen iki kattan oluşur.<sup>43</sup>

42 Lütfi Efendi Tarihi, s. 655-56.

43 Beylerbeyi Sarayı inşası ile ilgili detaylı bilgiye arşiv kaynaklarına (BOA) dayanan Cengiz Göncü'nün çalışmalarından ulaşılabılır: Cengiz Göncü, "Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Yerleşim Düzeni ve Kullanımı Üzerine İncelemeler", *Milli Saraylar*, S. 6, 2010, s. 31-46.

Yaklaşık 3000 metrekareye oturan saray binasının Üsküdar tarafı Mâbeyn-i Hümayûn, Beylerbeyi tarafı Harem ve Valide Sultan Dairesi olarak düzenlenmiştir. İki katta 6 salon, 24 oda, bir hamam ve bir banyo bulunur. Sarayın taşla kaplanan dış süslemelerinde ve özellikle giriş cephelerinde Neo-Barok üslup hâkimdir.

Sarayın genelinde ise Rönesans ve Barok, Doğu üslubuyla kaynaştırılmıştır. Bahçeleri parter ve havuzlarında oval biçimlerin hâkim olduğu Fransız Barok tarzındadır. Fakat daha sonra keskin geometrik şekiller kullanılarak bu stilden uzaklaşmıştır.<sup>44</sup> İç yapısında Türk evi planına uygun olarak merkezî bir sofa ve ona açılan odalar şeklinde bir kompozisyona sahiptir.

Sarayı yaptıran Sultan Abdülaziz, Sultan Abdülmecid'in Batılılaşma döneminden sonra halkta oluşan tepkilere cevap mahiyetinde alaturka bir eğilime sahiptir. Bu nedenle Beylerbeyi Sarayı süslemelerinde Dolmabahçe Sarayı'ndan farklı bir şekilde Doğu, İslâm, hatta Endülüs üslubunu görmek mümkündür.

Abdülmecid tuğralarının dışında herhangi bir yazının bulunmadığı Dolmabahçe duvarlarının aksine burada geleneğe uyarak tavanları zarif talik, sülüs ve nesih hatlarla yazılmış beyitler süslemektedir. Oysa hattat olan Sultan Aziz değil, Sultan Abdülmecid'dir.

Bununla beraber Sultan Abdülaziz, Osmanlı saray geleneğine uyarak belli sanatlarda uzmanlaşmıştır. Bunların başında musiki gelmektedir. Kendisi bir bestekârdır. *Valse Davet*, *Hicazkâr Sirto*, *Gondol Şarkısı* onun önemli besteleridir. Bu nedenle yaptırdığı saraylarda klasik müzik sembolleri dekorasyon unsuru olarak çokça kullanılmıştır.

Ayrıca resimle yakından ilgilidir. Bizzat başarılı çizimleri olduğu gibi, bugün resim dalında Millî Saraylar Koleksiyonu, varlığını büyük ölçüde ona borçludur. Fiziki özellikleri de önemli olan, boyu iki metreyi geçtiği, şehzadelğinde spor yaptığı bilinen Sultan Aziz'in iki de önemli tutkusu vardı: denizcilik ve avcılık. Buna göre özellikle Beylerbeyi

44 Yasemin Acaralp, "Beylerbeyi Sarayı'nın Tarihi Bahçesi", *Milli Saraylar*, S. 7, 2011, s. 42.

Sarayı denizcilik ve av temalı süsleme ve dekorasyonlarla zenginleştirilmiştir.

Kısacası Beylerbeyi Sarayı iç mekânlarında gerek mimari gerek tefriş unsurlarında Sultan Abdülaziz'in bütün bu özelliklerini gözlemlemek mümkündür: İslâm sanatları, dekorasyon, müzik, tablo, denizcilik, avcılık... Sultan, resamlara fikir ve ilham vermesi için deniz ve gemi temaları işleyen desenler çizmiştir. Bugün bu desenler Avrupa başkentlerinde sergilenmektedir.

Öte yandan Beylerbeyi semti saray erkânının bu bölgede oturması nedeniyle seçkin bir nüfusa sahip olmuştur. Boğaziçi'ndeki benzeri yerleşimler arasında öne çıkarak "teşrifat meraklısı beyzade takımının oturduğu kibar bir semt" haline gelmiştir. Edebiyatımızda ve hatıralarda bununla ilgili birçok metin mevcuttur.<sup>45</sup>

### Bahçeler ve Ek Binalar

Beylerbeyi Sarayı bahçeleri ve ek yapıları önemlidir. Çünkü eski saray yapılarına ve izlerine buralarda rastlamak mümkündür. Eski saraydaki yangından bu bölge zarar görmemiştir. Set Bahçeleri adı verilen ve kıyıda karaya doğru kademeli olarak yükselen bahçelerde özel bir peyzaj ve bitki örtüsüyle havuzlar, bronz heykeller, yürüyüş yolları, merdivenler, havuzlar ve ek binalar mevcuttur. Manolya, kayın, sedir, porsuk, karaağaç gibi anıtsal ağaçların yanında çeşitli süs bitkileri bakımından da çok zengindir. İngiliz seyyah Pardoe bahçeleri şöyle tasvir ediyor:

*"Arkadaki tepede teraslar halinde ve her biri ayrı bir ülkeden gelen bahçıvanın gözetiminde İspanyol, İtalyan, İngiliz, Alman, Fransız bahçeleri vardı. En dipteki terasta Kuğu Gölü denen büyük sığ havuzda Sultanın çok sevdiği otuz kadar kuğu yüzüyor. Gölün elli metre gerisinde beyaz mermerden yapılmış açık hava hamamı mevcuttu".*<sup>46</sup>

Bahçelerde sadece süsleme unsurları yoktu. Buralarda Mâbeyn ve Matbah-ı Âmire için çeşitli

sebze ve meyveler yetiştirilirdi. İtalyadan, Malta'dan gelen meyve fidanları vardı. Meyve ağaçlarında mevsiminde o kadar çok şeftali, kayısı, erik, ayva, incir ve ceviz yetişiyordu ki fazlası bölge halkına satılmaya bile başlandı.<sup>47</sup>

O yıllarda İstanbul zaten bostanları, sebzeleri ve meyveleriyle meşhurdur. Beylerbeyi'nin arkasında bostanlar olduğu gibi Çengelköy tarafındaki kirazlarıyla meşhur tepe adını buradan alıyor (Kirazlıtepe). Sarı Köşk'ün karşısında güvercinlik ve tavukluk bölümleri vardı. Yani saray dışa bağımlı değildi. Bahçelerinde kendi mutfakları için sebze, meyve, tavuk, yumurta yetiştiriyordu. Günümüzün bağımlı hayat tarzında bunlar ilginç ayrıntılardır ve model özelliği taşımaktadır.

Tepeye doğru setlerden oluşan bahçelerinde Serdâb Kasrı (Mermer Köşk), Sarı Köşk, Ahır Köşkü, kıyıda Şevkâbâd Yalısı ve başka yalılar bulunmaktaydı.<sup>48</sup> Beşiktaş Sahilsarayı bütün "daire-yi aliyye"-yi almaya yetecek büyüklükte iken Beylerbeyi ona nispeten küçüktü. Yine de şehzadeler yazın buraya taşındığında eğitim devam edebiliyordu.

Bahçelerde yer alan bronz heykeller ayrı bir önem taşımaktadır. Bunlar Sultan Aziz tarafından Fransa'da (P. L. Bouillard) yaptırılmıştır. Aralarında, Sultan Aziz'i at üzerinde gösteren heykel, bir ilk olması bakımından dikkat çekicidir. Geyik, at, aslan, boğa gibi heykeller daha sonra başka saraylara dağıtılmıştır.<sup>49</sup>

Bugün o döneme ait heykellerin bir kısmı çeşitli şekillerde saray envanterinden çıktığından resmî ve özel kuruluşların bahçelerinde görülebilmektedir. Kadıköy Altıyol'daki boğa heykeli, Emirgan ve Yıldız parklarındaki, Taksim Divan Otel'in önündeki, hatta Ankarada TBMM bahçesindeki geyik heykelleri böyledir. Müze ortamında korunmadıklarından pek de iyi durumda olduklarını söyleyemiyoruz.

47 MSHHA., CMH., nr.40, lef 23.

48 Konyalı bu bölgede II. Mahmud'un İstavroz ve Beylerbeyi Sarayı olmak üzere iki saray yaptırdığını belirtiyor. Konyalı, a.g.e., c. 2. s. 213. 1829'da yapılan sarayın eski Beylerbeyi Sarayı olduğunu tahmin ediyoruz.

49 *Milli Saraylar*, S. 7, 2011, s. 19-39.

45 Ahmet Rasim, *Eşkâl-i Zamân*, MEB Yayınları, Ankara 1969; Ahmet Rasim, *Şehir Mektupları*, Say Yayınları, İstanbul 2006.

46 Miss Julia Pardoe, a.g.e., s. 488-490.

Mermer (Serdâb) Köşk, Sultan II. Mahmud devrinde yapılan ahşap sarayın bir birimidir. Yangında zarar görmemiş, günümüze kadar ulaşmıştır. Dış yüzeyinde ve iç dekorasyonunda mermer kullanıldığı için bu ad verilmiştir. Mahmud Köşkü olarak da bilinir. Serdâb, serinlemek için girilen mekân, padişah saraylarında iki yanında oda bulunan sofa gibi anlamlara sahiptir. Köşk bu tanıma uymaktadır. Tek katlı ampir üslupta bir yapıdır. Giriş salonunda fıskiye bir havuz yer alır. Köşkün ön (Boğaz) tarafında 80 x 30 m boyutlarında gayet büyük bir bahçe havuzu vardır.

Sarı Köşk, dördüncü set bahçesindedir. Adını, dış yüzeyinde kullanılan taşın renginden alır. Dinlenme amaçlı yapılan köşk, bodrum üzerinde iki kattan oluşur. Üst kata Barok bir merdivenle çıkarılır. Duvarlarında deniz resimleri vardır. Aynı sette güney kısımda yer alan Ahır Köşkü (Has Ahır) padişahın atlarının bakımı için yapılmıştır. İçinde bir havuz ve atlar için yirmi bölme vardır. Duvarları av hayvanları ve at resimleriyle süslenmiştir.

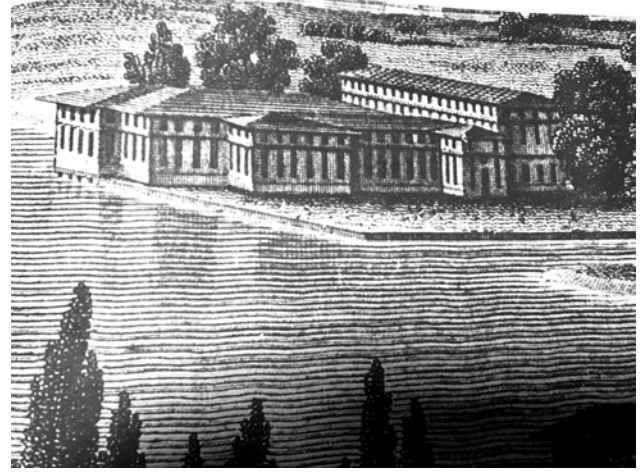
Beylerbeyi Sarayı ile ilgili olarak bilinmesi gereken diğer önemli yapı, tarihî tüneldir. Eski sarayın bakiyesidir. II. Mahmud zamanında eski sarayın altından Beylerbeyi-Üsküdar yoluna geçit vermek için yapılmıştır (1832). Yakın zamana kadar bu amaçla kullanıldıktan sonra bugün ulaşımına kapatılarak sanat galerisi haline getirilmiştir. Aynı döneme ait olmak üzere sarayın girişinde solda ve dış bahçenin altında som mermerden yapılan (1829) iki çeşmeyi Yesârîzâde Mustafa İzzet'in zarif talik hattıyla beyitler süslemektedir.

### Küçüksu Kasrı

Göksu Deresi, Evliyâ Çelebi'ye göre bir âb-ı hayat nehridir:

*“Âlem dağlarından berü cereyan edüp iki cânibi dirah-ı müntehalarla zeyn olmuş bağlardır. Cümle uşşakan bu nehirden teferrücgah kuraları çemenzarına varup her secere-i tayyibenin sayesinde taraf taraf uşşakan zevk u safa ederler bir vacibü's seyr Göksu'dur.”*<sup>50</sup>

50 Evliyâ Çelebi, a.g.e., c. 1, s. 227.



Güzel ağaçların gölgesinde gezinti yapmak “vacip olan” böyle bir mekânı sultanların ihmal etmesini düşünemeyiz. Bölgede tarihten bu yana bir saray ya da kasır bulunmuştur. Üsküdar'ın yukarı sınırlarında, Küçüksu Deresi ile Göksu Deresi arasında yer alan kasır, Göksu Kasrı olarak da biliniyor. Bu da İhlamur Kasrı gibi, sultanların Boğaz'daki biniş kasırlarından birisidir. Daha önce “iki su arasında” büyük bir bahçe vardır. Bahçe, Sultan I. Mahmud devrinde bozduklararak Sadrazam Divitdar Emin Mehmed Paşa tarafından 1163 (1751) yılında sultan için küçük bir köşk / saray yaptırılmıştır.<sup>51</sup>

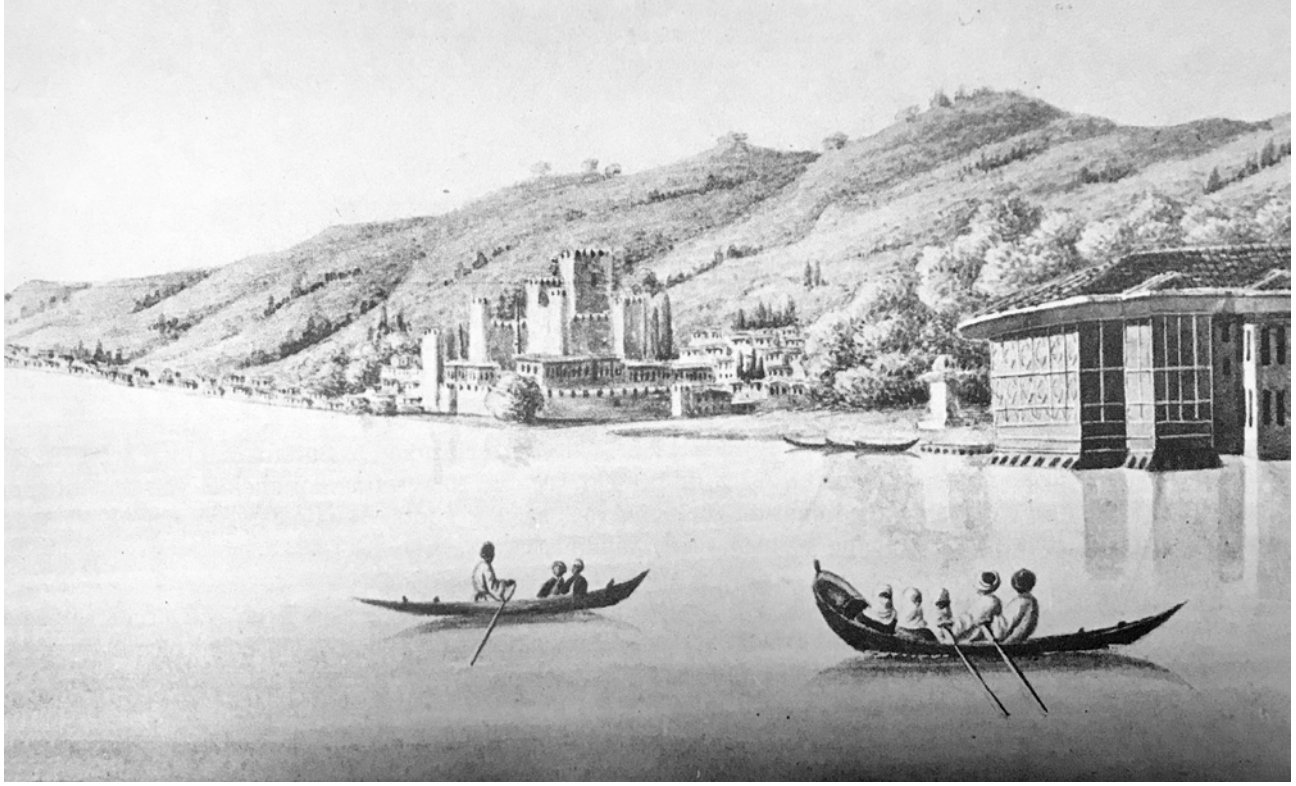
Döneminde en çok değer verilen yapıdır. Büyük bölümü tek katlıdır. Yalı şeklindedir. Önde denize doğru kazıklar üzerinde oturan üç kollu tezhiplerle bezenmiş divanhane vardır. Geride geniş bir sofa ile iki katlı bölüm yer alır. Zamanla yıpranıp yıkılmış, III. Selim devrinde tamir edilerek yeniden yapılmıştır. Melling, bu dönemin çizimlerini yapmıştır.<sup>52</sup>

Evliyâ Çelebi'ye göre, mühendis ve şehremini Yusuf Efendi'nin yaptığı bina ahşap ağırlıklıdır. Yanında büyük bir havuz vardır. Sultan III. Selim kasrı tamir ettirerek yakınına annesinin hayrına güzel bir çeşme ilave ettirmiştir. Göksu'da padişah sarayına mahsus un öğüten bir değirmen de vardır.<sup>53</sup>

51 Sedat Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, DGSA Yayınları, c. 2, İstanbul 1974, s. 238.

52 Sedat Hakkı Eldem, *İstanbul Anıları / Boğaziçi Anıları*, Aletaş Alarko Yayınları, İstanbul 1979, s. 301-302.

53 İnciyan, a.g.e., s. 103-104.

Küçük Kasrı (S. Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, s. 249)

Sultan II. Mahmud'un da Göksu Çayırını çok sevdiği ve buradaki eski kasrı kullandığı kaynaklarda geçiyor. Eski kasır külliyesi içinde kasır binası dışında bir namazgâh, cami, çeşme ve hamam yapılarının bulunduğu biliniyor. Fransız yazar Flaubert 1850 gibi buralara geldiğinde "sultanın çürümüş ve suya sarkan eski köşkünü, dört köşe küçük güzel çeşmeyi ve arkada bir karakolu" görüyor.<sup>54</sup>

Sultan Abdülmecid, eski kasrı yıktırarak Dolmabahçe Sarayı ile aynı tarihlerde (1856) hassa mimarı Nikogos Balyan'a bugünkü kasrı yaptırmıştır.

Bugüne ulaşan kasır zeminle beraber üç katlı, yığma tekniğiyle yapılmış kâgir bir binadır. Zemin katında mutfak, kiler ve hizmetli odaları vardır. Üst katlarda ise sofa ve odalar yer alır. Dış yüzey süslemelerinde İhlamur Kasrı'nda olduğu gibi Barok bir taş işçiliği hâkimdir. İç yapısı Türk evi planına uygun olan binanın çevresi zarif demir parmaklıklarla çevrilidir. İç dekorasyonunu Dolmabahçe

Sarayı'nın tefrişinde de görev alan Fransız sanatçı Charles Sechan yapmıştır.

Alçı kabartma ve kalem işi süslemeleri, İtalyan mermeri ile süslenmiş şömineleri, her bir odada ayrı süslemeli ve ince işçilikli parkeleri, 19. yüzyıl Avrupa tarzı mobilyaları, tablo ve halılarıyla Küçük Kasrı halen eşsiz bir sanat müzesi görünümündedir. Sarayın aynaları, avizeleri, mobilyaları ve döşemeleri çok güzeldir. Özellikle ancak Dolmabahçe'de görülebilen döşemeleri, değerli ağaçlar kullanarak künde-kârî usulüyle yapılmış eşsiz sanat örnekleridir. Ayna çerçevelerinde ve duvarlarda Sultan Abdülmecid tuğrası görülür.

Cumhuriyet devrinde Atatürk ve Celal Bayar tarafından kullanıldığı için banyo ve lavabolarına ilaveler yapılmıştır. Kasrın arkasındaki Bostancılar Camii bir zaman yıkılmışken, son yıllarda minare-siyle birlikte yeniden restore edilerek ibadete açılmıştır. Karakolhane ise kaybolmuştur. Tıpkı Dolmabahçe Karakolhanesi gibi.

54 Gustave Flaubert, a.g.e., s. 369.



Eski Küçüksu Kasrı (Antoine-Ignace Melling, *Küçüksu Kasrı*, s. 26)

## Diğer Saraylar

Üsküdar'da çeşitli kaynaklarda geçen başka saraylar da mevcuttur. Mesela, Selimiye Kışlası'ndan sonra Haydarpaşa düzlüğünde eskiden Büyük Konstantinus'un bir sarayı olduğu rivayet ediliyor. Bizans döneminden Küçük Çamlıca eteklerinde Briyas Sarayı veya eski adıyla Damatris Sarayı olduğu biliniyor. Fakat onlardan iz kalmamıştır.

Osmanlı devrinde çok ilgi gören bir bölge olduğundan çok sayıda sultan ve paşa "sarayları" mevcuttur. Bunlar görkemli olabilirler ama padişah sarayları gibi geniş arazileri kaplamıyorlar. Büyük konaklar için dilimizde mevcut olan "saray yavrusu" söyleminde olduğu gibi, gösterişine binaen saray olarak adlandırılmış olmalıdırlar. Şimdi kaynaklarda adı geçen ve günümüzde izi kalmayan bazı saray yapılarını varsa mekânlarına göre sıralayalım:

Kandilli sırtları Boğaz'a hâkim manzarası nedeniyle hep padişahların dikkatini çekmiş ve buraya bir bina inşa ettirmişler. Akıntıburnu'nda kaya üzerinde bir mevkidir. Düz arazisi az olduğundan bağ bahçeleri azdır. Rivayete göre Sultan IV. Murad bölgeyi çok severdi.<sup>55</sup> Revan seferine giderken burada bir saray yapılmasını emrediyor. 1042'de döndüğünde saray hazırdır. Padişah yaz mevsimi için buraya taşınıyor. Şehzadesi Mehmed burada doğuyor. Bu vesileyle kutlama için tepeler, ağaçlar 7 gece kandil donanması ile süslediği için bu mevkinin adı Kandilli oluyor.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Evliyâ Çelebi, a.g.e., s. 227.

<sup>56</sup> Kolağası Mehmed Raif, a.g.e., s. 210.

IV. Mehmed devrinde saray tamir ediliyor, bir hamam ve çeşme ilave ediliyor. Nevâbad Sarayı adını alıyor. Saray zamanla harap olduğundan I. Mahmud devrinde oradaki halka satılmıştır (1116-1748).<sup>57</sup> I. Abdülhamid devrinde de bir kısım arazi vakfedilmiştir. Sultan Aziz devrinde Kandilli tepesine Adile Sultan Sarayı yaptırıldı. İnşaat, Sultan Aziz'in kız kardeşi Adile Sultan için Sarkis Balyan Kalfa tarafından gerçekleştirildi. Halen okul olarak kullanılmaktadır.

Kandilli'nin güneyinde bulunan Papaz Korusu'nu IV. Mehmed, Vani Mehmed Efendi'ye ihsan etmiştir. Bölge, padişahların diktiği serviler ve "gayet memduh-ı âlem" olan incirleriyle meşhurdur. Zamanında güzel ve bol ağaçlı bir sahil olan Kuleli'nin arkasındaki tepede Kanuni Sultan Süleyman'ın bir köşkü ve bahçesi vardı. Duvarlarının kalıntıları mevcuttur. Sadrazam İbrahim Paşa zamanla terk edilen bu sarayın taşlarını Kağıthane'de yaptırdığı köşkün inşasında kullanmıştır (1134). Çengelköy tepelerinde "Aya Atanas" ayazmasına kadar bu eski sarayın suyolları vardı. Kuleli'nin yanında, sahilde padişaha ait köpeklerin barındığı bir bina mevcuttu.<sup>58</sup>

Adile Sultan Kasrı: Koşuyolu ile Altunizade arasında 354 dönüm arazi üzerindedir. Sultan Aziz'in kardeşi Adile Sultan için yapılmıştır. 1853'te Sarkis Balyan tarafından inşa edilmiş olup halen kullanılmaktadır.

Av Köşkü: Adile Sultan Kasrı'nın bahçesinde Altunizade Camii yakınındadır. Sultan Aziz için 1856'da yapılmıştır. Sultan av için bölgeye geldiğinde kullanmıştır. Mimarı Balyan Kalfa'dır. Zemini zarif çinilerle kaplı ahşap bir yapıdır. Yanında güzel bir su deposu vardır. Kasrın suyu Çamlıca'daki bir pınardan geliyordu. Çevre yollar açılırken başka kasırlarda olduğu gibi buranın su yolu da bozulmuştur. Kasrın yanında bir de güzel mermer çeşme vardır.

57 İncicyan, a.g.e., s. 105.

58 İncicyan, a.g.e., s. 105.

Ak Mehmet Paşa Sarayı: Bugüne izi kalmamış olan sarayın Doğancılar Meydanı civarında olduğu tahmin ediliyor. Gayet gösterişli bir yapıymış. Paşa, Enderun'da yetişmiş; Şam valiliği, Azak Kalesi muhafızlığı yapmış. Evliyâ Çelebi'nin de yakın dostu. Vefatı 1075 (1665). Doğancılar tepesinde olduğu kayıtlı bir de Hacı Ahmet Paşa Sarayı vardır. Aynı bölgede bunların dışında Doğancılar Sarayı ve Süleyman Paşa Sarayı kayıtlarda mevcuttur.

Abdullah Molla Köşkü: Sultan II. Mahmud'un kadınlarından Tiryal Hatun'a ait Büyük Çamlıca Sarayı'nın yanında idi. Köşk, Hazine-i Hassa arazisine bitişik idi. Molla sarayın hekimbaşısı idi. Şair Abdülhak Hamid'in dedesi, saray baştabibi Behçet Efendi'nin kardeşi idi. Vefatı 1853'tür.

Ayşe Sultan Sarayı<sup>59</sup>: Salacak'ta olduğu tahmin ediliyor. Mihrimah Sultan'ın kızı Ayşe Sultan adına yapılmıştır. Bazı kaynaklarda Zeynep Kamil'deki Nasuh Paşa Sarayı ile Rüstem Paşa Sarayı da Ayşe Sultan Sarayı olarak geçiyor. Ayşe Sultan'ın kabri Aziz Mahmut Hüdayi Türbesi'nin yanındadır. Daha önce kapalı iken çatısı yıkıldığından üstü açık bir türbe haline gelmiştir. Kitabesi yoktur.

Beyhan Sultan Sarayı: Sultan İbrahim'in kızı Beyhan Sultan'ın Akıntıburnu'nda yalısı vardı. II. Mahmud devrinde tamir edilmiş ama sonra kaybolmuştur. Beyhan Sultan, 1700'de ölmüştür. Kabri, Kanuni Türbesi'ndedir.

Saray yapılarının dönemlere ve kaynaklara göre adları değişebilmektedir. Bu nedenle bazılarında tekrarlar söz konusu olabilir. Yani farklı isimler aynı sarayı işaret edebilir. Biz yine de kaynaklarda geçen belli başlı saray adlarını buraya almak istiyoruz.

Koca Mehmet Paşa Sarayı, Harem'de Cinci Hoca Sarayı, Şemsipaşadan sonra Salacak yolunda Sarıtaş İskelesi ve III. Ahmed'in annesine mahsus Valide Sarayı. Başka bir kaynakta III. Murad devrine ait Atik Valide Sultan Sarayı ile Ayazma Bahçesi ve İskelesi. Daha sonra Ayşe Sultan Sarayı ve Taş Limanı geliyor. Salacak ve Ayazma İskelesi arasında Sadrazam İbrahim Paşa Sarayı.

59 TS.MA.d 3377 H.29.12.1171/M.1757.

Salacak bölgesinde Fatma Sultan Sarayı ve Bahçesi, Hatice Sultan Sarayı<sup>60</sup>, Defterdar Mustafa Paşa Sarayı, Kız Kulesi'nde Sadrazam (Sokollu) Mehmed Paşa Sarayı, Haydarpaşa Kasrı ve Sahilsarayı. Selimiye'de Sultan III. Mustafa Sarayı. Kız Kulesi'ne Rumlar "Artta", Batılılar "Maiden's Tower" veya "Leander's Tower" diyorlar. Bu da Üsküdar'ın saltanat yapıları arasında sayılabilir. 1143'te tahta çıkan Bizans İmparatoru Kyr Manuel tarafından yaptırılmıştır.<sup>61</sup>

Kuzguncuk tarafına dönersek, burada I. Ahmed'in kızı Hanzade Sultan Sarayı, Latif Paşa Sarayı ile Paşalimanı'na (Öküz Limanı) adını veren Piyalepaşa Sarayı önemlidir. Rivayete göre İstavroz tepesinde Sultan II. Selim'in kızı Güzerhan Sultan ile eşi Piyale Paşa'ya ait saray ve bahçeler vardı.<sup>62</sup> Öküz Limanı'nda sahilde Kaya, Sultan Bahçesi ve içinde Sarayı. Kaya Sultan IV. Murad'ın kızı ve Melek Ahmet Paşa'nın eşidir.

Sultantepe'de Mihrimah Sultan Sarayı, cami (İskele ya da Mihrimah Sultan Camii), hastane, kervansaray, medrese, misafirhane, imaret ve mektepten oluşan büyük bir külliye'nin parçasıydı. Aynı bölgede Cemile Sultan Sarayı, adını Nakkaş Hasan Paşa Yalısı'ndan alan Nakkaştepe'de Emine Sultan Sarayı, Kuleli Bahçe'de Kanuni Kasrı, Tunusbağı'nda Siyavuş Paşa Sarayı.

Cami ve çeşmesiyle birlikte mahalleye adını veren Koca Sinan Paşa Sarayı, Altunizade'de Rafia Sultan Sarayı, Sadrazam Hafız İsmail Paşa Sarayı, Karacaahmet Tekkesi yanında Civan Kapıcıbaşı Sarayı, Kısıklı'da Valide Sultan Sarayı, Küçük Çamlıca'da Sultan IV. Mehmed Sarayı, Çamlıca'da II. Mahmud'un kız kardeşi adına Esmâ Sultan Kasrı.<sup>63</sup>

## Sultan Bahçeleri

Üsküdar'da saraylarla beraber padişahlara mahsus meşhur bağ ve bahçeler vardı. Buralarda mevsimine göre çeşit çeşit meyve ve sebze yetiştirilirdi. Sultan veya hanedan üyeleri bu bahçelerde atlı veya yaya gezintiye çıkardı. Yorulduklarında dinlenecekleri biniş kasırları mevcuttu. Bunlardan birisi Kandilli Bahçesi'ydi. İçinde Mimar Sinan tarafından yaptırılmış bir kasır vardı. Çamlıca Bahçesi ve içindeki kasır IV. Murad'ın eseridir. İstavroz Bahçesi, Beylerbeyi Sarayı ve çevresinde yer alır. Üsküdar Bahçesi, bugün pek az izi kalmış olan Üsküdar Sarayı bahçeleridir.

Bu bahçelerin her birisinde yüz-iki yüz kadar görevli bahçıvan (bağban), hünkâr ahırları ve tavla vardı. Saraya mahsus bir küheylan da hazır bulunurdu. Kaya Sultan Bahçesi'nde Piyale Paşa havuzu meşhurdu. Denize bakan tepe üzerindeki tek katlı kasrın önündeydi. Bunların dışında Büyük ve Küçük Çamlıca, Doğancılar, Salacak, Şemsipaşa, Kayışpınarı, Alemdağı mesireleri, hanedan mensuplarının da göründükleri yerlerdi.<sup>64</sup>

60 AE.SMST.II 115-12540 H.09.03.1115/M.1703

61 Hovhannesyan, a.g.e., s. 67.

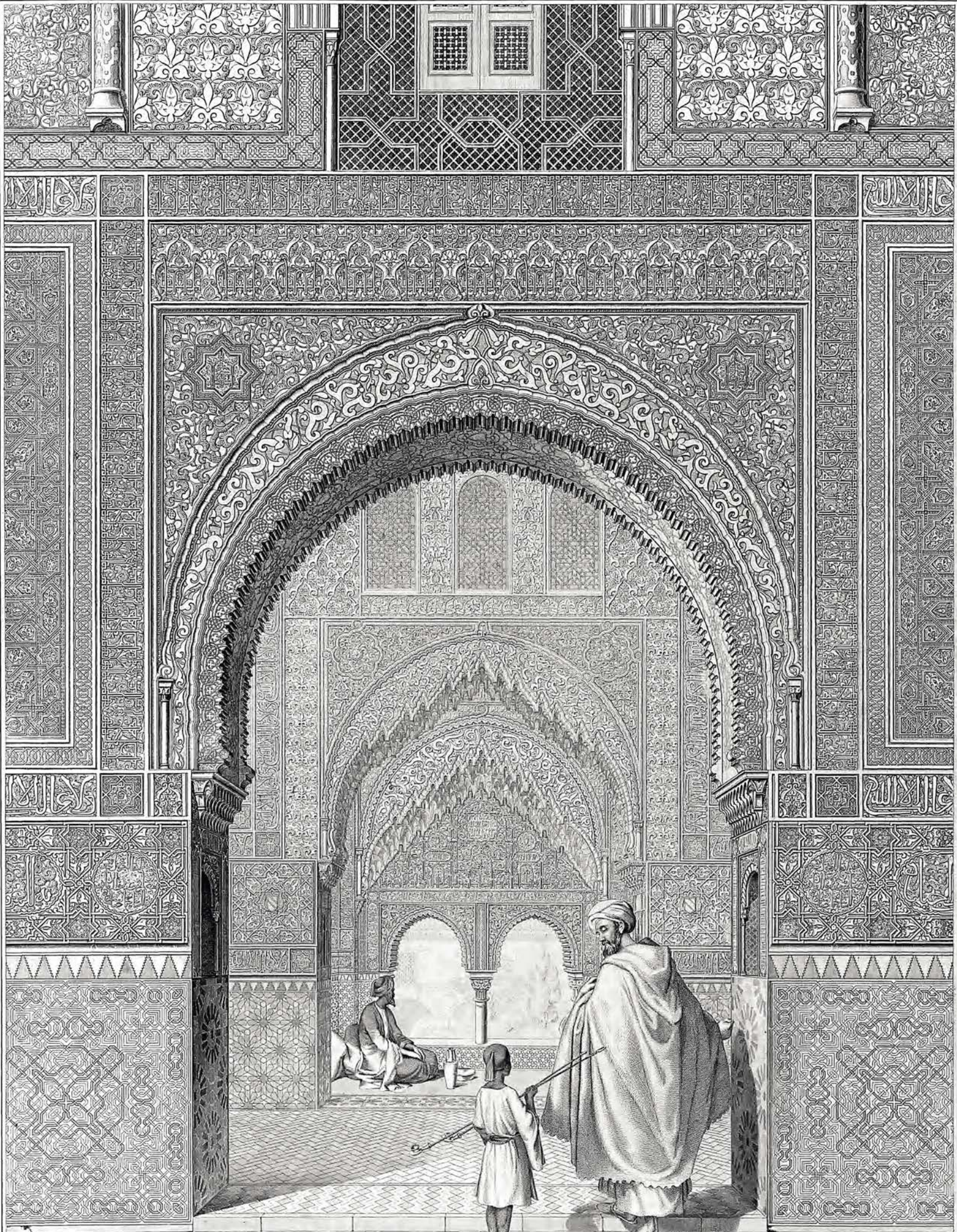
62 Hovhannesyan, a.g.e., s. 64.

63 Konyalı, a.g.e., c. 2, s. 195.

64 Konyalı, a.g.e., c. 2, s. 454.

## Kaynakça

- Âşık Paşazâde Tarihi / Tevârih-i Âl-i Osmân, haz. Kemal Yavuz, Gökkubbe Yayınları, İstanbul 2007.
- Ayvansarâyî Hüseyin Efendi, *Hadikatü'l Cevâmi*, İşaret Yayınları, İstanbul 2001.
- Barkan, Ö. Lütfü, "İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri", *Belgeler*, c. IX, S. 13, Ankara 1979.
- Çeçen, Kazım, "Üsküdar Suları", *DİA*, c. 42, İstanbul 2012.
- Du Loir, *Les Voyages du Sieur du Loir*, Paris 1654.
- \_\_\_\_\_, *Du Loir Seyahatnamesi, IV. Murad Döneminde Bir Fransız Seyyahın Maceraları*, çev. Mustafa Daş, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016.
- Eldem, Sedat Hakkı, *Köşkler ve Kasırlar*, DGSA Yayını, c. 1, İstanbul 1964; c. 2, 1974.
- \_\_\_\_\_, *İstanbul Anıları / Boğaziçi Anıları*, Aletaş Alarko Yayınları, İstanbul 1979.
- Erdoğan, Abdülkadir, *Üsküdar Suyolu Haritası*, Maarif Vek., Ankara 1940.
- Eremya Çelebi Kömürcüyan, *İstanbul Tarihi: XVII. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan, Eren Yayınları, İstanbul 1988.
- Evlîyâ Çelebi, *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, haz. Seyit Ali Kahraman - Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, I. Kitap, c. I, İstanbul 2017.
- Flandin, Eugene, *İstanbul (L'Orient) - 19. Yüzyıl*, çev. Orhan Koşlu, Zodyak Yayınları, İstanbul 2014.
- Flaubert, Gustave, *Doğu Seyahati*, çev. Z. Canan Özatay, İletişim Yayınları, İstanbul 2018.
- Gelibolulu Mustafa Âli, *Menâkıb-ı Hünerverân*, Türk Tarih Encümeni Yayınları, İstanbul 1926.
- \_\_\_\_\_, *Menâkıb-ı Hünerverân*, haz. Müjgan Cumbur, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2013.
- Grelot, Joseph, *A Late Voyage to Constantinople*, London 1683.
- Halife, Mehmet, *Târih-i Gilmânî*, MEB Yayınları, Ankara 1976.
- Hammer-Purgstall, *Joseph Freiherr von Constantinopolis und der Bosphorus*, Bibliyo Verlag, Osnabrück 1967.
- Haskan, Mehmet Mermi, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, Üsküdar Belediyesi Yayınları, İstanbul 2001.
- Hovhannesyan, Sarkis Sarraf, *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi (1740-1805)*, çev. Elmon Hançer, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1996.
- İncicyan, P. Ğugios, *18. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan, Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1976.
- Kazan, Hilal, "Farklı Açılardan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler", *Osmanlı Araştırmaları*, S. 35, 2010.
- Kolağası Mehmed Raif, *Mirât-ı İstanbul*, İstanbul 1314.
- Konyalı, İbrahim Hakkı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, Türkiye Kızılay Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1976.
- Kuban, Doğan, *Kaybolan Kent Hayalleri, Ahşap Saraylar*, Yem Yayınları, İstanbul 2001.
- Mehmed Raif, *Mirât-ı İstanbul*, Turing Yayınları, İstanbul 1996.
- Melling, Antoine Ignace, *Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris 1819.
- \_\_\_\_\_, *İstanbul ve Boğaz Kıyılarına Pitoresk Seyahat*, Denizler Kitabevi, İstanbul 2012.
- Mimar Sinan, *Tuhfetü'l-mi'mârîn*, Topkapı Küt. TSMA, nr. D. 1461/4, vr. 6b-27b.
- Miss Julia Pardoe, *Şehirlerin Ecesi İstanbul*, çev. Banu Büyükkal, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004.
- \_\_\_\_\_, *Sultanlar Şehri İstanbul*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2010.
- Moreau, Odile, *Reformlar Çağında Osmanlı İmparatorluğu, Askeri "Yeni Düzen" in İnsanları ve Fikirleri 1826-1914*, çev. Işık Ergüden, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2010.
- Naimâ Mustafa Efendi, *Naimâ Târihi*, haz. Zuhuri Danışman, İstanbul 1967.
- Rado, Şevket, *Bostancıbaşı Defteri*, Hayat Yayınları, İstanbul 1972.
- Saî Çelebi, *Tezkiretül Bünyân, Mimar Sinan'ın Kendi Ağzından Hayatı ve Eserleri*, Binbirdirek Yayınları, İstanbul 1988.
- Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı: Tezkiretül-Bünyan ve Tezkiretül-Ebniye - Mimar Sinan'ın Anıları*, haz. Hayati Develi, Koç Yayınları, İstanbul 2002.
- Seyyid Lokman Çelebi, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şema'ili'l Osmâniyye*, TTT Vakfı Yayınları, İstanbul 1998.
- Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa, *Nusretnâme*, sad. İsmet Parmaksızoğlu, MEB, İstanbul 1962.
- Şehsuvaroğlu, Haluk Y., *Boğaziçi'ne Dair*, Turing Yayınları, İstanbul 1986.
- \_\_\_\_\_, *İstanbul Sarayları*, TBMM Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2014.
- Texier, Charles, *Küçük Asya*, çev. Ali Suat, Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı Yayınları, Ankara 2002.
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, Anadolu Yayıncılık, İstanbul 1984.



**Resim A:** Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra, Sala de las dos Hermanas.

# Beylerbeyi Sarayı Dekorasyonunda Owen Jones'un Yayınlarından Uyarlanmış Elhamra Desenleri

Turgut Saner\* - Bilge Ar\*\*

## ÖZET

Elhamra Sarayı'nın hem romantik hem akademik yaklaşımlarla araştırılması, İslâm sanatının Avrupa ölçüsünde tanınmasında büyük rol oynamıştır. Sanatçılar, mimarlar, Batılı merkezlere çok yakın konumdaki bu sarayı 19. yüzyılın başlarıyla birlikte ziyaret etmişler, gördüklerini çizimler içeren kitaplar yoluyla paylaşmışlardır. Elhamra'nın biçimleri ve motifleri, Batı sanat ve mimarlığında yer bulmaya başlamış, "oryantal esinler" taşıyan birçok sanat nesnesi ve mekân tasarlanmıştır. Elhamra ve onun görsel imgeleri bir tutkuya dönüşmüştür.

Osmanlı ortamında da Elhamra üslubu özgün bir Batılı yenilik olarak karşılanmıştır. İslâm sanatının ortak diline ilişkin unsurlar taşınmasıyla Osmanlı tasarımlarına farklı bir hava kazandırmıştır. Özellikle devlet yapılarında (Harbiye Nezareti Kapısı ile Köşkleri, Çırağan Sarayı vs.) ve yönetimde önde gelen kişiliklerin konutlarında (Baltalimanı Sahil Sarayı, Mecit Efendi Köşkü, Sait Halim Paşa Yalısı vs.) yetkin örnekleri uygulanmıştır.

Beylerbeyi Sarayı, Elhamra üslubunun İstanbul'da yerleşmesinde öncü roledir. Bir yanı "son moda", bir yanı da "geleneksel-İslâmî" içerikli dekorasyonu, inşaatından hemen sonra Fransa İmparatoriçesi Eugénie'yi ağırlamıştır. Sarayın mekânları ağırlıklı olarak Owen Jones'un hazırladığı, dönemi için çok etkili bir derleme eser olan *The Grammar of Ornament*'tan alınan motiflerle dekore edilmiştir. Jones'un eseri üzerinden, bir imparatorluk yapısı kimliğindeki Beylerbeyi Sarayı'nda yer bulan Elhamra motiflerinin tespiti, bu üslubun Osmanlı çevrelerinde -Batı'da olduğunun aksine- ciddiye alındığını, yeni bir sanat ruhu yaratmada Osmanlı beğenisine hitap edebildiğini göstermektedir.

**Anahtar kelimeler:** Elhamra Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Osmanlı Mimarlığı, Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Eugénie, Elhamra Üslubu, Bezeme Ögeleri

## ABSTRACT

Studies on the Alhambra Palace, handled both through romantic and academic approaches, played a significant role in the recognition of Islamic art throughout Europe. Starting with the 19<sup>th</sup> century, artists and architects paid visits to the palace, located so close to the Western centers, and they shared their visual experiences through illustrated books. Alhambra's forms and motifs began to find a place in Western art and architecture, in many art objects and spaces designed with an "oriental inspiration". Alhambra and its visual vocabulary have turned into a passion.

The Ottoman world welcomed the Alhambra style as an original Western innovation. The new style did provide another spirit into the Ottoman designs as it carried aspects in direct relation to the language of Islamic Art. The style had been applied especially in imperial buildings (e.g. main gate and kiosks of the Ministry of Defense, Çırağan Palace) and in the residences of prominent figures of the government (e.g. Baltalimanı Shore-Palace, Mecit Efendi Mansion, Sait Halim Paşa Mansion).

Beylerbeyi Palace holds the role of a precursor on the adoption of the Alhambra style in Istanbul. It welcomed Empress Eugénie of France right after its completion with its both "of latest fashion" and "traditional-Islamic" decoration. The palace was predominantly decorated with the motifs taken from *The Grammar of Ornament*, which, for the period had been a highly influential compilation, prepared by Owen Jones. The identification of Alhambra motifs that arrived in the imperial Beylerbeyi Palace through Jones' illustrated work, sets forth that unlike in the West, this style had been taken seriously by the Ottomans, and it appealed to the Ottoman taste in the creation of a new artistic essence.

**Keywords:** Alhambra Palace, Beylerbeyi Palace, Ottoman Architecture, Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Eugénie, Alhambra Style, Ornamental Elements

\* Prof. Dr., İTÜ Mimarlık Fakültesi.

\*\* Y. Doç. Dr., İTÜ Mimarlık Fakültesi.

“Elhamra’da eski Mısırluların sanat dilini, Yunanlıların doğal güzellik ve inceliğini; Romalılar, Bizanslılar ve Arapların geometrik düzenlemelerini buluruz.”

Owen Jones

## Giriş

Beylerbeyi Sarayı, Boğaziçi’nin Asya yakasında, bugüne özgün bütünlüğü içinde ulaşmış en önemli Osmanlı imparatorluk yapılarının başında gelir.<sup>1</sup> Sarayın Boğaziçi’ne dönük dingin-klasisist bir mimari ifadesi vardır. Yapı kütesindeki simetrik hareketler, sütunlarla değerlendirilmiş pencere açıklıklarının düzeni ve yüzeylerdeki bezeme panoları başlıca mimari özen unsurlarıdır. Sarayın iç mekânları ise dış görünümde egemen olan klasik ağırlığın ele vermediği canlı-dinamik bir havayı barındırır. Bunu sağlayan, duvar ve tavanlara uygulanmış çok renkli bezeme dünyasıdır. Bazı mekânlarda bezeme içeriği, dışa dönük yüzde olduğu gibi klasisist üslup çerçevesindedir. Ancak iç mekânlarda baskın biçimde karşılaşılan renkli uygulamalar tümüyle Elhamra Sarayı’nın dekoratif diline dayalıdır. Başta Havuzlu Salon ve Mavi Salon olmak üzere birçok mekân bu dekorasyon dilini sergilemekte, Elhamra üslubuna sarayın dekorasyonunda başrolü vermektedir. Buna daha küçük mekânlar, geçiş bölgeleri ve merdiven alanları da eşlik etmektedir. Sütunların ve pilasterlerin pozisyonları, giriş düzeyindeki dişli friz sıraları, konsollu kornişler ve profil ayrıntıları temelde Neo-klasik tasarlama geleneğini temsil etmektedir. Elhamra üslubunun desenleri klasisist karakterdeki bu strüktüre giydirilmiştir. Yani Elhamra Sarayı’nın sadece motifleri uyarlanmış, ince sütun ve sütun demetleri, yükseltilmiş kemerleri, bol mukarnas bezemeli yapısal öğeleri değerlendirilmemiştir.

Beylerbeyi Sarayı mekânlarının Elhamra çıkışlı desen seçimi orta ayrıntıda bir gözlemlerle bile anlaşılabilir gibi, tamamen İngiliz sanatçı Owen Jones’a ait yayınlara, özellikle de *The Grammar of Ornament*’e dayanmaktadır. Aşağıda karşılaştırmalı

örnekler gösterilerek Beylerbeyi dekorasyonunun bu esin kaynağına işaret edilmektedir. 8 adet belirgin motif ve kompozisyon ele alınmakta, Elhamra ve Beylerbeyi saraylarındaki kullanımları, Owen Jones yayınları aracılığıyla gösterilmektedir. Dekorasyonda Elhamra kaynaklı birçok ayrıntı kısmen yorumlanarak tekrar edilmiştir. Burada her bir ayrıntıyı ve tekrarlandığı bütün yerleri aktarmak yerine belli başlı motiflerin Jones’un çizimlerine yakın biçimde uygulandığı durumlara dikkat çekilmektedir. Desenlerin kaynaklandığı Owen Jones yayınları, 1842 tarihli *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*<sup>2</sup> ile özellikle 1856 tarihli *The Grammar of Ornament* başlıklı motifler kitabıdır.<sup>3</sup>

## Owen Jones ve Elhamra

Mimar Owen Jones (1809-1874), 19. yüzyılın ortalarında yeniden şekillenen İngiltere mimarlık ve tasarım ortamının önemli isimlerinden biridir. Çok yönlü bir meslek insanı kimliğiyle, kuramları ve mimari eleştirileri ile coşkulu tasarım tartışmalarının merkezindedir. Özellikle *The Grammar of Ornament* ile yaygın bir etkiye sahiptir.<sup>4</sup>

Jones’un kariyerine şekil veren olguların başında, bir kısmını ayrıca yayınlamış olduğu seyahatleri gelmektedir. Jones, inceleme seyahati sırasında 1831’de Atina’ya vardığında, antik anıtlar üzerinde renk araştırmaları yürütmekte olan Jules Goury (1803-1834)

2 Bu yayında Jones yalnız değildir; yayın, iç kapağında belirtildiği gibi, Owen Jones ile birlikte Jules Goury’nin 1834’te Elhamra Sarayı’nda gerçekleştirdiği desenleri, ayrıca Jones’un 1837’deki Elhamra tespitlerini de içermektedir: “... from drawings taken on the spot in 1834 by the late M. Jules Goury and in 1834 and 1837 by Owen Jones, Arch.t.”

3 Owen Jones, *The Grammar of Ornament - Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*, Londra 1856. Bu yazı içinde cümleleri fazla yüklememek için ilk yayın *Plans*, diğeri ise *Grammar* olarak anılacaktır.

4 Ölümünün hemen ardından çalışmalarını kapsayan bir anma sergisi düzenlenmiş, aynı içerik 1874 Londra Sergisi’ne de dâhil edilmiştir, C. A. H. Flores, *Owen Jones: Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age of Transition*, New York 2006, s. 9. Ancak daha sonraları Viktorya dönemini işleyen yayınlarda Jones’un katkıları uzunca bir süre göz ardı edilmiş, çalışmalarına fazla değinilmemiştir; Flores’in yayını, Jones’un hayatı, çalışmaları ve etkileri ile ilgili yayınlanmış ilk ve en kapsamlı monografidir.

1 Saray ile ilgili temel bir kaynak olarak bkz. *Beylerbeyi Sarayı* haz. İ. Baytar, İstanbul 2013.

ve Gottfried Semper (1803-1879) ile tanışmıştır. Goury burada Jones'a katılmış, 1831-1834 yıllarındaki Türkiye, Mısır ve İspanya incelemelerine eşlik etmiştir. Elhamra Sarayı'nda beraber çalışan Goury ve Jones, yüzlerce desen ve alçı kalıp çıkarmış, sarayın ayrıntılı çizimlerini hazırlamışlardır.<sup>5</sup> Çalışmaları içeren ilk cilt 1842'de, iki kısımdan oluşan ikinci cilt ise 1845'te basılmıştır. Elhamra'nın taş baskı resimleri ise 1836'dan itibaren satışa sunulmuştur.<sup>6</sup> Yerinde incelemelere dayanan iki ciltlik ortak yayın *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* İngiliz mimari belgeleme disiplini, bulguların özgünlüğü ve analizlerin üstün niteliği ile derinden etkilemiştir.<sup>7</sup> Kitapta Jones'un uyguladığı renkli taş baskı yöntemi tasarım alanındaki aktarım tekniklerini değiştirmiş, bu tarz renkli kitapların hazırlanmasını önemli ölçüde hızlandırmıştır.<sup>8</sup>

Elhamra Sarayı dekorasyonunun esinlendirmesiyle Jones soyut bezeme öğelerine ilişkin tercihler geliştirmiş, bunlar tasarım ve kurama ilişkin görüşlerinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.<sup>9</sup> İngiliz tasarımında, özellikle dekoratif sanatlarda Endüstri Devrimi'nin etkileriyle makineleşmeye bağlı üretim yeni sorunlar doğurmuş, 1830'larda tasarım ve endüstriyi buluşturacak devlet okulları açılmıştır. Bu okullarda üretilenlerin 1851 Londra Sergisi'ne dâhil edilmesi Jones'u ve sergi organizatörlerini bir

tasarım reformu fikrinde birleştirmiştir. Owen Jones, Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda (School of Practical Art) seminerler vererek tasarım reformunu desteklemiştir. Güzellik kavramı ve kuramıyla ilgili geniş kapsamlı metinlerin üretildiği bir dönemde Jones'un okul bünyesindeki ve halka açık ortamlardaki seminerlerine dayanan otuz yedi önerisinin yer aldığı *The Grammar of Ornament* büyük ilgi görmüş ve ünlenmiştir. Bir önsöz; Jones'un önerileri, üsluplar üzerine yirmi metin ve yüz adet renkli taş baskı illüstrasyon ile bin kadar desen örneğinin yer aldığı bu kitap Britanya İmparatorluğu tarafından resmî bir yayın olarak benimsenmiştir.<sup>10</sup>

Jones mimarlıkta dökme demirin kullanımını savunmuş, yeni teknikleri tercih etmiş, tarihselci-canlandırmacı akımlara karşı yeni malzemenin yeni biçimleri de beraberinde getireceği görüşünü savunmuştur.<sup>11</sup> Uygulamacı mimar kişiliğinin yanında kitap tasarımları, duvar kâğıdı, tekstil ve mobilya tasarımları ile de tanınmıştır. Jones'un estetik görüşünün merkezinde renk konusu birincil konumdadır. Eski uygarlıkların mimarilerindeki çok renklilik üzerine yaptığı araştırmalara dayanarak çağdaş tasarım ve mimarlıkta görsel bütünlük ve uyumun sağlanması için üç ana rengin kullanılmasını önermiştir.<sup>12</sup> Renk kuramını somutlaştırdığı başlıca örnek, Londra'daki sergi binası Crystal Palace'in iç mekân tasarımları için yaptığı çizimlerdir.<sup>13</sup>

### Owen Jones'a Göre "Elhamra Üslubunun Erdemleri"

Owen Jones, *The Grammar of Ornament*'in önsözünde, yayıncı ile istediği ana fikirleri maddeler halinde açıklamaktadır.<sup>14</sup> Jones'un görüşleri uyarınca evrensel ölçüde hayranlık uyandırmış bütün bezeme öğeleri doğa yasalarıyla uyum içindedir. Bu yasalara

5 Flores, a.g.e., s. 16. Ortak çalışma, Goury'nin 28 Ağustos 1834'te koleradan ölmesiyle sona ermiştir. Jones Fransa'da çalışma arkadaşının ailesini ziyaret ettikten sonra çalışmalarını yayınlamak üzere İngiltere'ye dönmüştür.

6 Flores, a.g.e., s. 14.

7 Flores, a.g.e., s. 17.

8 O döneme kadar neredeyse tüm kitap ve illüstrasyonlar beyaz kâğıt üzerine siyah mürekkep ile basılmaktadır. Metinlerde renkli mürekkep kullanılabiliyorken illüstrasyonlar için el boyaması gerekmekte ve bu, maliyeti fazlasıyla arttırmaktadır. Renkli taş baskı teknikleri Fransa, Almanya ve İngiltere'de kısmen başarıyla uygulanabilmekle birlikte Londra'daki hiçbir yayıncı Jones ve Goury'nin tasarımlarının karmaşıklığını Jones'un istediği ayrıntı derecesinde yansıtabilecek düzeyde değildir. Sonuçlardan tatmin olmayan Jones çinko plakalar ile baskı deneyleri yapmış ve renkli taş baskı teknikleri ile ilgili yeni bir süreci başlatmıştır. İki taş baskı uzmanını da ekibine katarak giriştiği denemeler maliyeti yükseltince, kitabın bölümlerini yayın tamamlanmadan bağımsız parçalar halinde satışa çıkarmıştır, Flores, a.g.e., s. 19.

9 A. V. Braga, *The Burlington Magazine*, vol. 149, No. 1251, June 2007, s. 424.

10 Flores, a.g.e., s. 72 vd.

11 Braga, a.g.e., s. 424. Manchester Sanat Hazine Sergisi (1857) için önerdiği projede ve St. James Salonu (Piccadilly; 1905'te yıkılmıştır) tasarımında demir ve cam kullanımı egemendir, Flores, a.g.e., s. 133 vd.

12 Braga, a.g.e., s. 424.

13 Flores, a.g.e., s. 81-84.

14 Jones, *The Grammar of Ornament*, Preface, s. 1-4.

bağlı olarak geliştirilen tasarımlar çeşitlilik gösterse de temel düşünceler aynı kalır. Üsluplar bozulsa veya değişse de her zaman taze buluşlar ortaya çıkar. Yenilenme amacıyla tekrar tekrar doğaya dönülmelidir. Jones, yayındaki seçkinin eksikler taşıdığını, ama inceleyecek olanlara (tasarımcılara) kendi yollarını bulmada yardımcı olacağını belirtmektedir. Yayı-  
nın bir kısmında da mimari ve dekoratif sanatlarda biçim ve renk kullanımının genel ilkelerini açıklamakta; mimari ve süsleme ilişkisi, güzellik, geometri, oran bilgisi gibi temel konulara değinmekte ve renk bilgisine ağırlık vermektedir.<sup>15</sup>

Owen Jones, *Plans* yayınındaki Elhamra desenlerini, dağarcığını genişleterek *Grammar*'a aktarmış, *Moresque Ornament* başlıklı bölümde Elhamra üslubunun ilkelerini uzunca bir metin içinde övücü ifadelerle açıklamıştır.<sup>16</sup> Buna göre, Elhamra bezemeleri sağlam inşai bir kurgu taşır; bezemeler yüzeylerle uyumludur ve doğal bir bütünleşme içindedir. Düz ve kavisli hatların ilişkisi ve birbirinden doğuşu mutlak uyum gösterir. Genel mimari biçimler ana hatlara bölünür, bölümlendirmelere yerleştirilen ayrıntılar da ayrıca tekrar bölümlenir. Genel kompozisyon ile ayrıntılar aynı ilkelere tabidir. Düz çizgiler, açılı hatlar ve kavisler ancak Elhamra mimarlığında olduğu gibi- bir arada buldukları oranda denge ve uyum etkisi elde edilebilir. Bitkisel bezeme tasarımında bütün biçimler bir “ana sap”tan çıkar ve örneğin asma yaprağında olduğu gibi ince damarlar aracılığıyla daha küçük yüzeyler ortaya çıkar ve bu sınırlanmış yüzeylerin içleri doldurulur. Bir diğer bezeme ilkesinde de bölümlendirmeler bir “ana sap”tan bu kez ışınsal biçimde kaynaklanır. Bunun doğadaki örneklerinden biri kestane yaprağıdır. Elhamra bezemesindeki düz veya kavisli hatlar birbirlerine geçişte teğet durumdadır; bu doğada da gözlenen bir yasadır. Oranlar sistemi de uyuma ulaşma konusunda gözetilen başlıca konulardan biridir. Elhamra Sarayı dekorasyonunda işçilik kalitesi yüksek düzeydedir, doğa gözlemi ve yorumu ön plandadır.

15 Jones, a.g.e., s. 5-8.

16 Jones, a.g.e., s. 66 vd. Açıklamalar 74. sayfada sona ermekte, buradan itibaren renkli levhalar başlamaktadır.

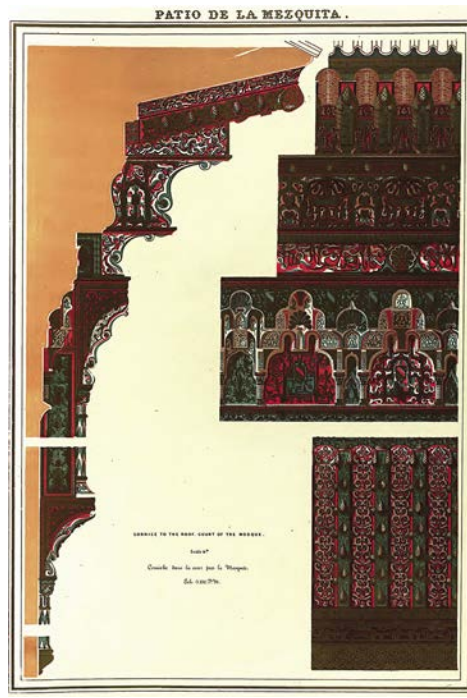
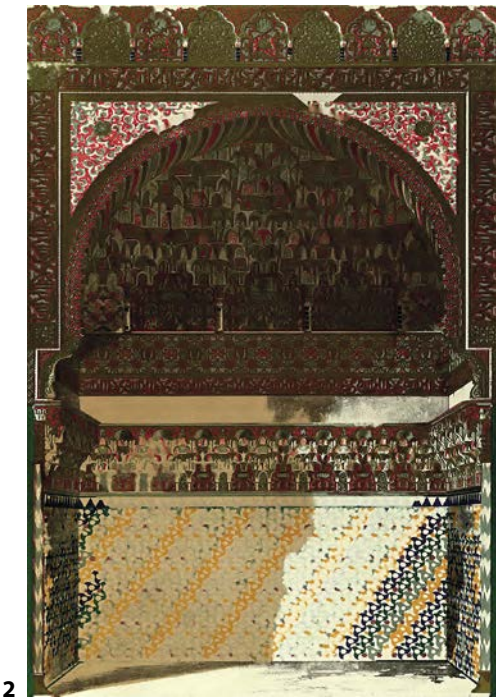
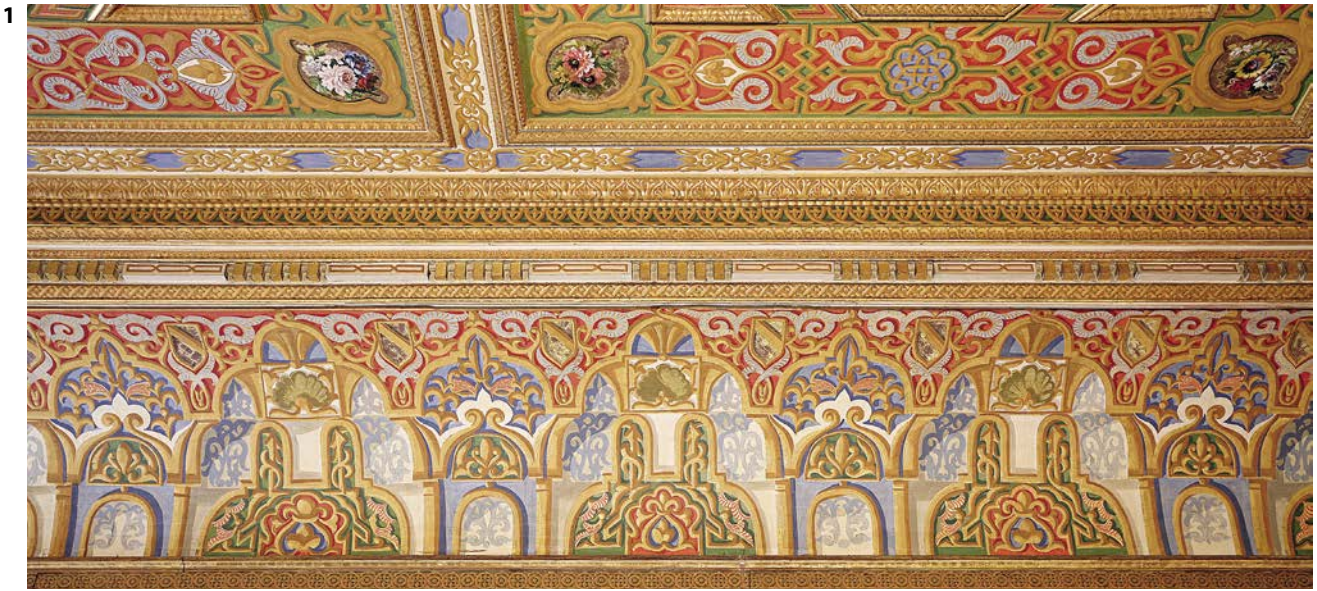
Jones, Elhamra Sarayı'nda karşılaştığı bezeme programını tanıtırken renk uygulaması ve “dantelsi” bezeme anlayışına da yer vermekte, sabit ilkelerden ve doğa yasalarının esininden söz etmektedir. Eski Mısır mimarlığında, Gotik mimarlıkta ve Doğu ülkelerinin mimarlığında strüktürün temel çizgileri renklerle vurgulanmıştır. Doğada, bitkiler dünyasında ve insan bedeninde de her geçiş, renk değişimleri ile belirginlik kazanmaktadır. Elhamra'da görülen “moresk” mimarlıkta ana renkler mavi, kırmızı ve sarıdır (yaldız); pembe, yeşil ve turuncu ikincil renklerdir. Jones'a göre birçok uygarlığın erken sanat evrelerinde birincil renkler kullanılmış, son evrelerde ise ikincil renkler egemen olmuştur. Elhamra mimarisinde de birincil renkler üst kısımlarda, ikincil-üçüncül renkler mekânların alt bölgelerinde uygulanmıştır. Kırmızı, derin yüzeylerde zaman zaman gölgeler eşliğinde yumuşatılarak, mavi gölgeli yüzeylerde, yaldız ise ışığa dönük tüm vurgulu yüzeyler üzerinde tercih edilmiştir. Renkler beyaz şeritlerle veya profillerin verdiği gölge hatlarla birbirinden ayrılmaktadır. Dengeli bir optik algı uyandırmada renk kullanım ölçüleri; hâkim mavi için 8, kırmızı için 5, sarı-yaldız için de 3 olarak verilmektedir. Elhamra Sarayı'nda yaldız uygulamasıyla “kırmızısız bir sarı” elde edilmiş, kırmızının öne geçmesini önlemek için mavinin etkisi arttırılmıştır.

İç içe giren düz ve açılı hatların beraberliğindeki esas bunların birbirine eşit mesafede oluşudur. Elhamra örnekleri bütün yüksek nitelikli tarihsel sanatlarda görülen kuralları izler, renkler girift örgü bezemelere ayrıca zenginlik katar. Baklava biçimli alanların belirlediği yüzey bezemelerinde inşai kurgu ön plandadır; her ana çizgi bir başka çizginin üzerine binmekte, kavisli hatlar yumuşak hareketlerle geçiş yapmakta, çiçek bezemeleri “ana sap”tan kaynaklanma ilkesiyle yüzeylerde yer bulmaktadır. Düz, açılı ve kavisli hatların beraberliğinde her zaman mutlak uyum aranmış; göz, belli bir hatta odaklandığında hemen bunun karşı pozisyonundaki hatlar ile denge durumuna yönlendirilmiştir.

## Beylerbeyi Sarayı'ndaki Elhamra Bezemeleri

**Mukarnas Dizisi** (Resim 1,2,3): Medhal Salonu'nda duvarlar ve tavan arasındaki yüksek içbükey geçiş bölgesini, kemerli-mukarnaslı bir strüktürü andıran yüzey bezemesi dolaşmaktadır. Bu bezeme *Plans* yayınında IX numaralı levhada gösterilen *Divan - Patio de la Alberca* düzenlemesinde (nişin içinde, mozaikli alanın hemen üzerinde) ve XXIII numaralı levhadaki cami avlusuna ait ayrıntılarda

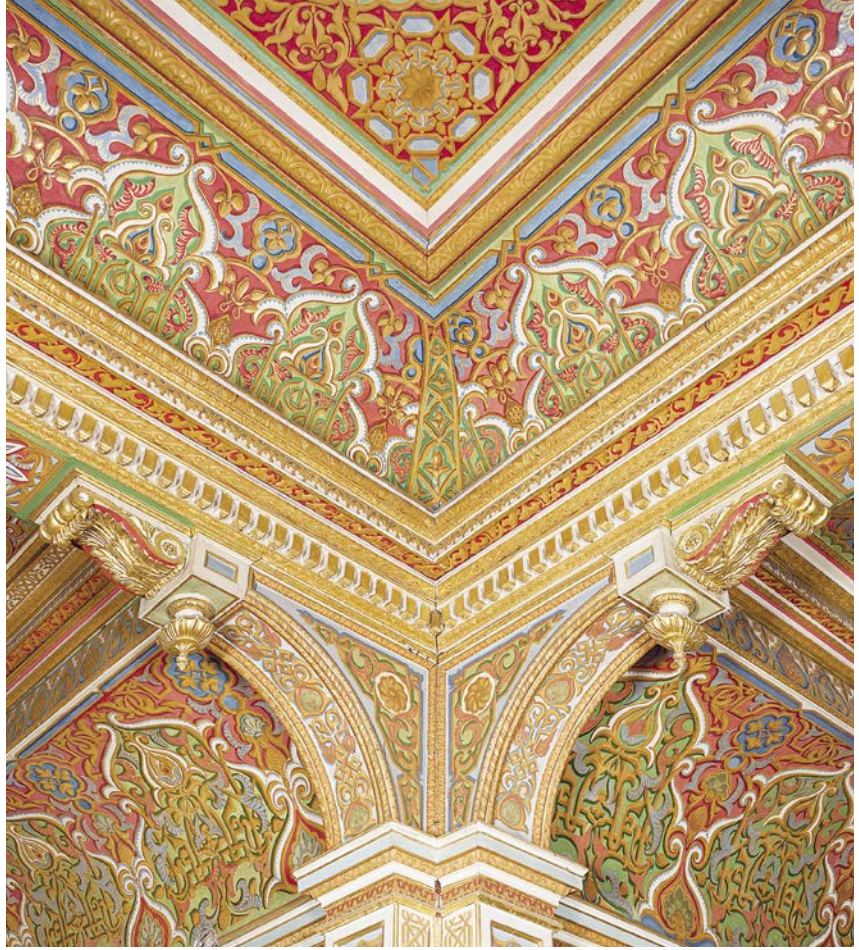
karşılığını bulmaktadır. Elhamra Sarayı'ndaki mukarnas dizilerinde kompozisyon minyatür sütunlarla başlayarak yükselmekte ve küçük sütunlar, iç içe geçen kemerleri ve aralarını dolduran mukarnas sıralarını taşır görünmektedir. Medhal Salonu'nda bu Elhamra bezemesi üç boyuttan iki boyuta uyarlanmıştır. Gölgeler eşliğinde hacim verilmiş, mukarnas hissi uyandırılmıştır.



1 Medhal'de mukarnas dizisinin resmedildiği yüzey  
 2 *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, Levha IX.  
 3 *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, Levha XXIII.

**Rumi çerçeveli birimlerden oluşan kompozisyon** (Resim A ve 4,5,6): 25 Numaralı Odâda, kapının hemen üzerinde yan yana iki eş motif bulunmaktadır. Motifler yatay yüzeylerde sürdürülerek daha fazla tekrar edilmeye uygundur. Nitekim Sedefli Salon'un tavana geçiş bölgesinde, hem yüksek hem de daha alçak yüzeylerde aynı motif süreklilik içinde görülmektedir. Motif birimini karşılıklı duran rumilerle oluşturulmuş bir çerçeve belirlemektedir. Rumiler yukarıya doğru kapanmakta, kemer benzeri bir görüntü belirlemektedir. Bu çerçevenin sınırladığı alanın içi yatay ve dikey çubuklar, merkezde bir damla motifi ile doludur. Hem sınırlı alanda hem de birimlerin arasında kalan yüzeylerde yine rumiler, yaprak bezemeleri ve rozetlerden oluşan dolgu unsurları vardır.

Bu motif ve düzenleme karşılığını *Plans* yayınında X numaralı levhada gösterilen *Sala de la Barca*'nın kemerli düzenlemesinde bulmaktadır. Motif burada da bir sağır kemer dizisi izlenimi verecek şekilde büyük kemerli kompozisyonu tamamlamaktadır. Kemer görüntüsü rumilerin yan yana dizilmesi ile oluşturulmuştur. Birimlerin içini dolduran düz hatlı çubuklar, rumi kemerleri birbirine bağlayan aradaki yaylar ile üzerlerindeki düğümler ve merkezdeki damla biçimi de yorumlanarak Beylerbeyi Sarayı mekânlarındaki alanlara işlenmiştir. Aynı motifi *Sala de las dos Hermanas*'ın gösterildiği levhada da bulmak mümkündür; burada da büyük kemerin hemen üst kısmı rumilerle oluşmuş bir "kemer" dizisi ile değerlendirilmiştir. Bütün ayrıntılar Beylerbeyi Sarayı'ndaki yorumlu uygulamalarla uyum içindedir. Beylerbeyi Sarayı'ndaki ayrıntılar birebir -Jones aracılığıyla- Elhamra'daki kaynağından alınmıştır.



4



5



6

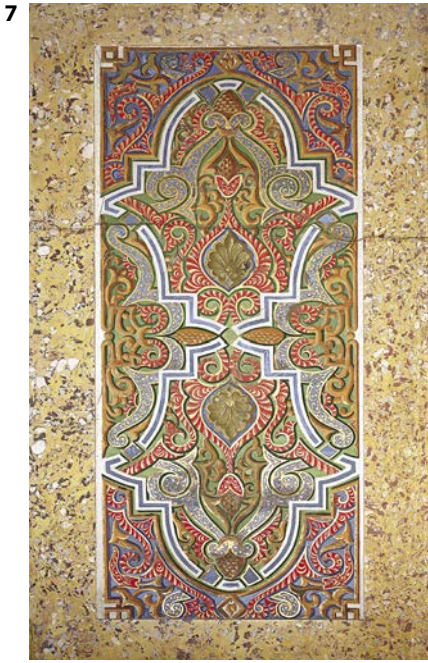
4 Sedefli Salon'dan ayrıntı

5 25 Numaralı Oda, kapı üzerindeki bezeme

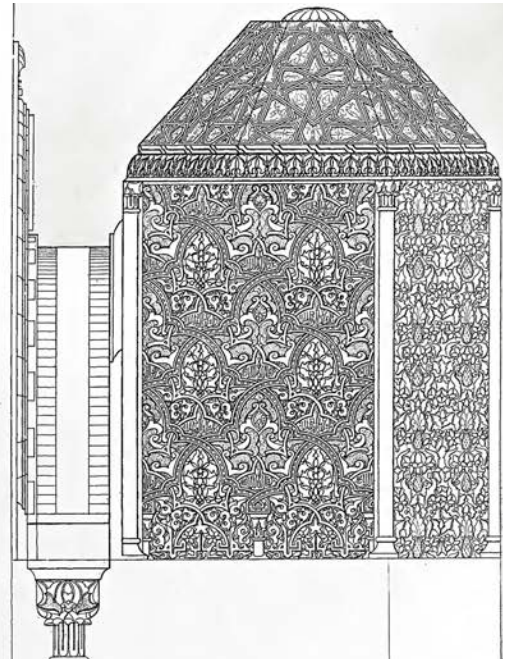
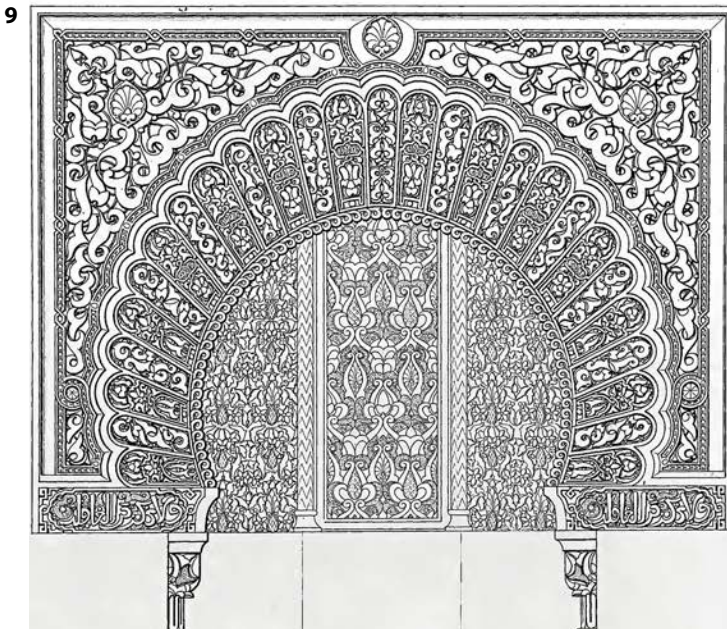
6 *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra, Sala de las dos Hermanas*, detay.

**Örgü-kemer** (Resim 7,8,9): Vezir Odası'nın tavan bezemesinde büyükçe dikdörtgen çerçeveli alanlar içinde merkezdeki buketlere iki yandan eşlik eden mavi zeminli birer motif bulunmaktadır. Mavi Salon'un merdiven alanındaki büyük panoda da, iki yandaki düşey bordürlerde yine mavi zeminle belirtilmiş olarak bu motif dizilmektedir. Aynı motifle sarayın birçok başka dekorasyon yüzeyinde de

karşılaşılmaktadır. Motifin bağımsız ve iri iki örnekle büyük düşey bir pano yüzeyindeki uygulaması 25 Numaralı Odada yer almaktadır. Bu kompozisyonda açık renk konturla belli edilmiş olan, biri dik, diğeri baş aşağı konumda iki motif ortada düğümlenmiştir. Hem motiflerin içi hem de motiflerle panonun dikdörtgen çerçevesi arasında kalan alanlar ağırlıklı olarak kırmızı zeminli rumilerle doldurulmuştur.



7 25 Numaralı Oda, örgü-kemer bezemesi  
8 *The Grammar of Ornament*, Levha XLI, 6.



9 *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, Levha XXV.

Bağımsız birimler halinde uygulanan “örgü-kemer” bezemesi, kemer biçimini veren ve birbirinin içine dolanarak giren yay hareketinin yatayda ve düşeyde kaydırılarak tekrarına dayalı bir yüzey kompozisyonudur. Kompozisyonun kesişen çizgileriyle, alt kısmı dışbükey yaylı ve geniş, üst kısmı da içbükey yaylı (sivri kemerli) ve dar iki parçadan oluşan bir birim belirmektedir. Aslında örülerek oluşturulan genel bir kompozisyonun ara alanlarından olan bu birim Beylerbeyi Sarayı’nda tek başına bağımsız bir bezeme unsuru olarak uygulanmıştır. *Grammar*’da, Levha XLI, 6’da Elhamra panolarından alınan örnek bağımsız bir birim olarak ve Beylerbeyi’ndeki uygulamasına çok yakın ifadeyle verilmektedir. Elhamra Sarayı’ndaki caminin mihrap

nişi içinde de yan yüzeylere aynı motifin girift durumunda yerleştirildiği, *Plans* yayınında XXV numaralı levhada gösterilmiştir.

**Rumiler, palmet ve kozalak motiflerinden oluşan girift bezeme** (Resim 9,10,11,12): Sedefli Salon ile Sedefli Salon’un merdiven alanındaki büyük pano yüzeylerine uygulanmış bu desende yılankavi iri motifler ve rumiler iç içe geçerek dolanmaktadır. Bazı küçük merkez alanların yüzeyi palmet ve kozalak motifleri ile doludur. Kompozisyonun genelinde eğrisel hatların büyük belirgin volütler yaparak sonlanması “iri gözler”e benzer baskın bir görüntüyü beraberinde getirmektedir. Merdiven alanındaki panolar bütünlük içinde görülebilirken Sedefli Salon’daki panoları kısmen aynalar kapatmaktadır.



10 Sedefli Salon



11 Sedefli Salon, merdiven holü



12 *The Grammar of Ornament*, Levha XLI, 11.

Bu girift bezeme panolarının kaynağı Elhamra Sarayı'dır. Elhamra Sarayı camisinin mihrap nişinde, merkezdeki panonun bu bezemeye değerlendirildiği *Plans*'teki XXV numaralı levhada görülebilmektedir. Bu desen *Grammar*'da da Levha XLI, 11'de geniş bir pano üzerinde gösterilmiştir.

**Rumi çerçevesel kartuş** (Resim 13, 14): Elhamra Sarayı'nda yüzeyleri dolduran birçok başka motifte olduğu gibi bu bezeme ögesinde de rumiler belirleyici ögedir. Asimetrik bir alanı uzatılmış rumiler sarmakta, rumilerin uçları volüt gözleri oluşacak biçimde belirgin bir ifade taşımaktadır. Bu birimler, kaydırılarak üst üste ve yan yana dizilerek panoları doldurma potansiyeli taşımaktadır. "Rumi çerçevesel kartuş" yakıştırması ise motifin süreklilik içinde yüzeyleri doldurabilmesinin yanında bağımsız ve sınırlı bir asimetrik bir alan halinde

uygulanmasına dayanmaktadır. Elhamra Sarayı'nda caminin avlusundaki panolarda görüldüğü biçimiyle "rumi-kartuş", *Grammar*'da (Levha XLI, 9) bu anlamda bağımsız bir desen önerisi olarak verilmektedir. Beylerbeyi Sarayı'nda bu öneri alınmış ve birebir uygulanmıştır. Sarayın Yemek Odası'nda, tavan bezemesine "rumi çerçevesel kartuş"lar birer bağımsız öge olarak eklenmiş; tavanda bordürlerin sardığı uzun altıgen alanlarda çiçek buketlerinin iki yanına yerleştirilmiştir.

**Uzun eğrisel şeritler** (Resim 15, 16): Eğrisel şeritler Beylerbeyi Sarayı'nda Yemek Odası'nın giriş alt yüzeylerini süreklilik içinde dolaşmaktadır. 25 Numaralı Oda'nın duvarlarında da aynı desen bordür izlenimi veren zayıf etkili düşey panolara uygulanmıştır; bunlar "örgü-kemer" motifinin yerleştiği büyük panoya eşlik etmektedir. Yıldızla boyalı



13 *The Grammar of Ornament*,  
Levha XLI, 9.



15 *The Grammar of Ornament*, Levha XLI, 15.



14 Yemek Odası'nda rumi çerçevesel kartuş



16 25 Numaralı Oda,  
uzun eğrisel şeritler

iki şerit birbirine yaklaşıp değerek ve uzaklaşarak yükselmektedir. Şeritlerin birbirinden uzaklaştığı alanlar mavi zeminlidir; rumilerle ve kalp biçimli bir motif ile değerlendirilmiştir.

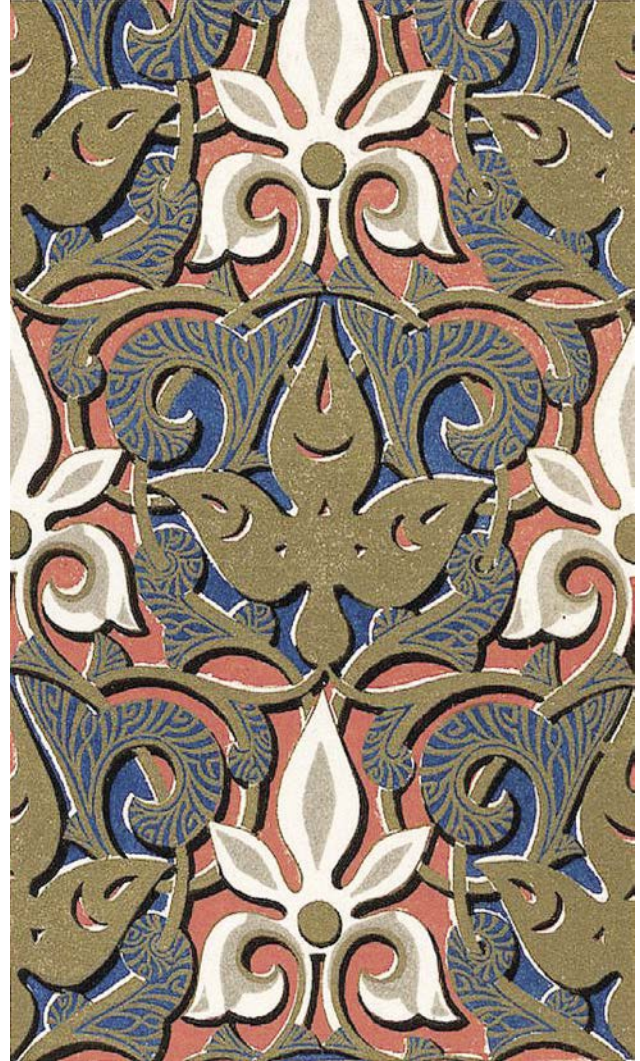
Bu desenin Elhamra Sarayı'ndaki karşılığı zengin bir içeriğe sahiptir. Şeritler kalındır ve yazılarla bezelidir, kalp biçimli motif de yer almakta, ancak rumilerin sayıları ve biçimleri çeşitlilik göstermektedir. *Grammar*'da gösterilen desen (Levha XLI, 15) *Sala de los Embaxadores*'in panolarından alınmış bir ayrıntıyı temsil etmektedir. Yayında bağımsız bir birim olarak verilen desen, aslında şaşırtmalı yerleştirmeye geniş pano yüzeylerine uygulanabilmektedir. Beylerbeyi Sarayı'ndaki uygulamada motifler dar uzun yüzeylere dizilmiştir; içerikleri de özgün örneklerle göre fazlaca yalındır.

**Beş yapraklı motif** (Resim A ve 17-18): Sedefli Salon ile Mavi Salon'un giriş altı yüzeylerinde, biri beş, diğeri üç yapraklı iki motifin birlikte değerlendirildiği görülmektedir. Bu motiflerin birinde üçlü taç yapraklar üst kısmı, iki tarafta aşağıya doğru eğilen yapraklar da alt kısmı belirlemektedir. Diğer yapraklar gibi alt kısımdaki yapraklar da merkezdeki sap kısmına bağlanmakta ve rumi görüntüsü olarak sonlanmaktadır. Buna eşlik eden diğer motifte de üç yapraklı benzer bir düzenleme görülmektedir. Sedefli Salon ile Mavi Salon'un girişlerinde bu iki motif girişin dar uzun alt yüzeyi boyunca dizilmektedir.



17 Mavi Salon'un tavan-kiriş dekorasyonunda yapraklı bezemeler

Her iki yaprak deseni, *Plans* yayınında XIX numaralı levhadaki *Sala de las dos Hermanas* çiziminde görülmektedir. Büyük kemerin üzerinde, iki taraftaki panolarda bu yaprak motifleri tekrarlanarak yüzeyi dolduracak biçimde uygulanmıştır. Bu motiflerden bir kesit *Grammar*'da da yine *Sala de las dos Hermanas* kaynaklı olarak levha halinde verilmektedir (Levha XLI, 15). Elhamra Sarayı'nda geniş yüzey dolgusu için tercih edilen motifler Beylerbeyi Sarayı'nda dizi halinde uygulanmıştır. Beş yapraklı motif *Grammar*'da da, Beylerbeyi Sarayı'nda da açık renkli yüzey boyasıyla öncelikle göze çarpan ana motif konumundadır, üç yapraklı motif ise hacmi aynı olmakla birlikte koyu yaldız uygulamasıyla algılamada arka planda kalmaktadır.



18 *The Grammar of Ornament*, Levha XLI, 12.

**Kare desen** (Resim 19-20): Halatlı Oda'nın tavanındaki merkezi yüzey büyük kare bir göbek kompozisyonuyla değerlendirilmiştir. Bu kompozisyon da iki esas geometrik biçim egemendir. Biri "dört yapraklı yonca" olarak tanımlanabilecek kırmızı zeminli bir motif, diğeri yine kabaca "artı" biçimi veren, dört sivri dilimden oluşan açık renk zeminli bir motiftir. Aşağı yukarı aynı büyüklükteki iki motif, taşkın kısımları 45 derece kaydırılarak iç içe sokulmuş, kompozisyon oluşturulmuştur. Bölümlendirmelerle ortaya çıkan ara alanlar da çeşitli küçük motiflerle doldurulmuştur. İki küçük karenin 45 derece kaydırılması ile iç içe giren ve sekiz kollu yıldız görüntüsü edinen bir motif merkezi vurgulamaktadır. Bu özel kompozisyonun aslı *Plans'te Sala Embaxadores'ten* alınmış, Levha XXXVII'de "çeşitli salonlar" başlığı altında 1 numaralı çizimde gösterilmiştir. "Kare desen" aynı haliye *Grammar'da* da (Levha XXXIX, 15) yer almış, yazıt şeritlerinin sürekliliği içinde duraklar yaratmak amacıyla kullanıldığı belirtilmiştir.



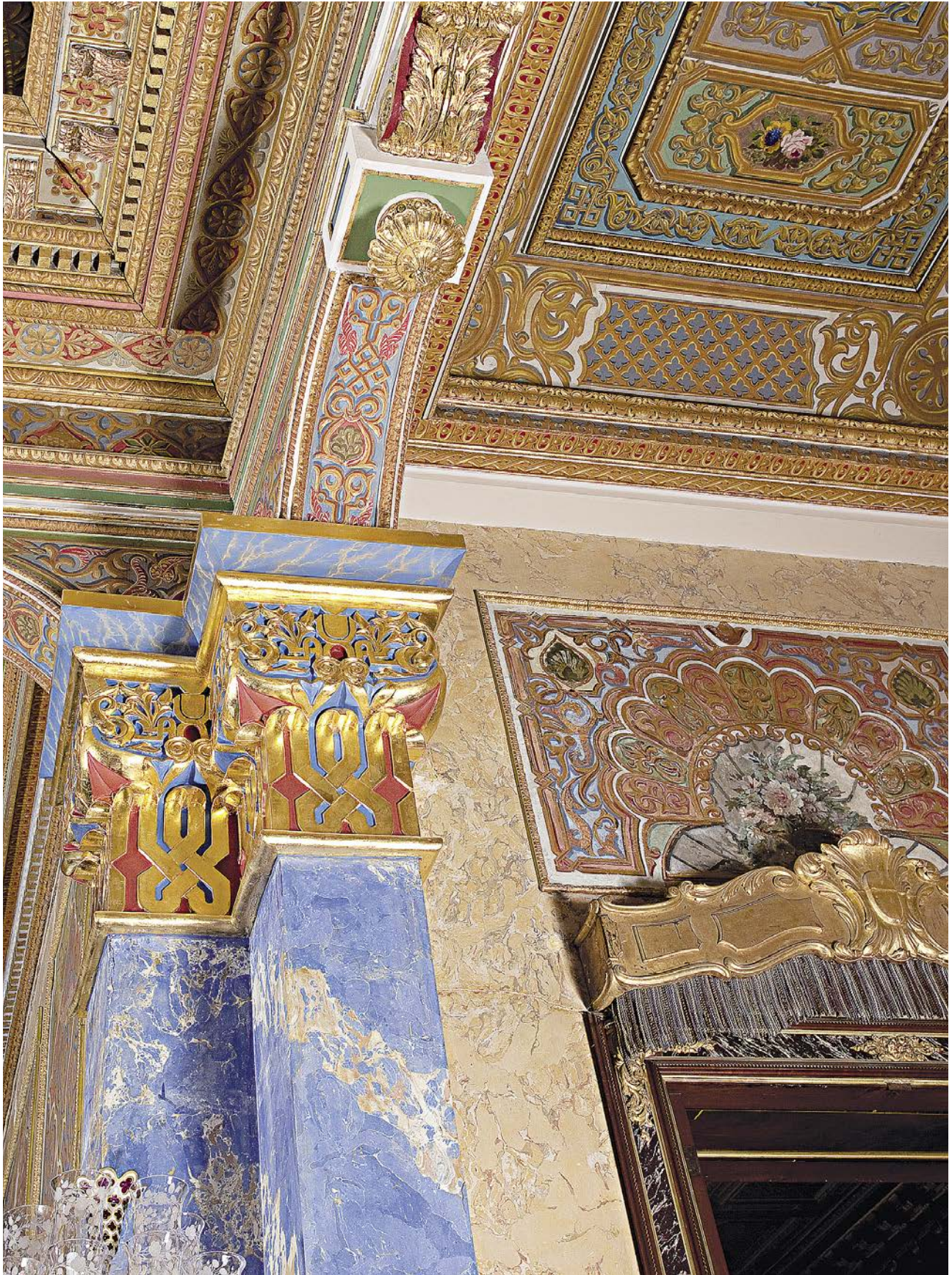
19



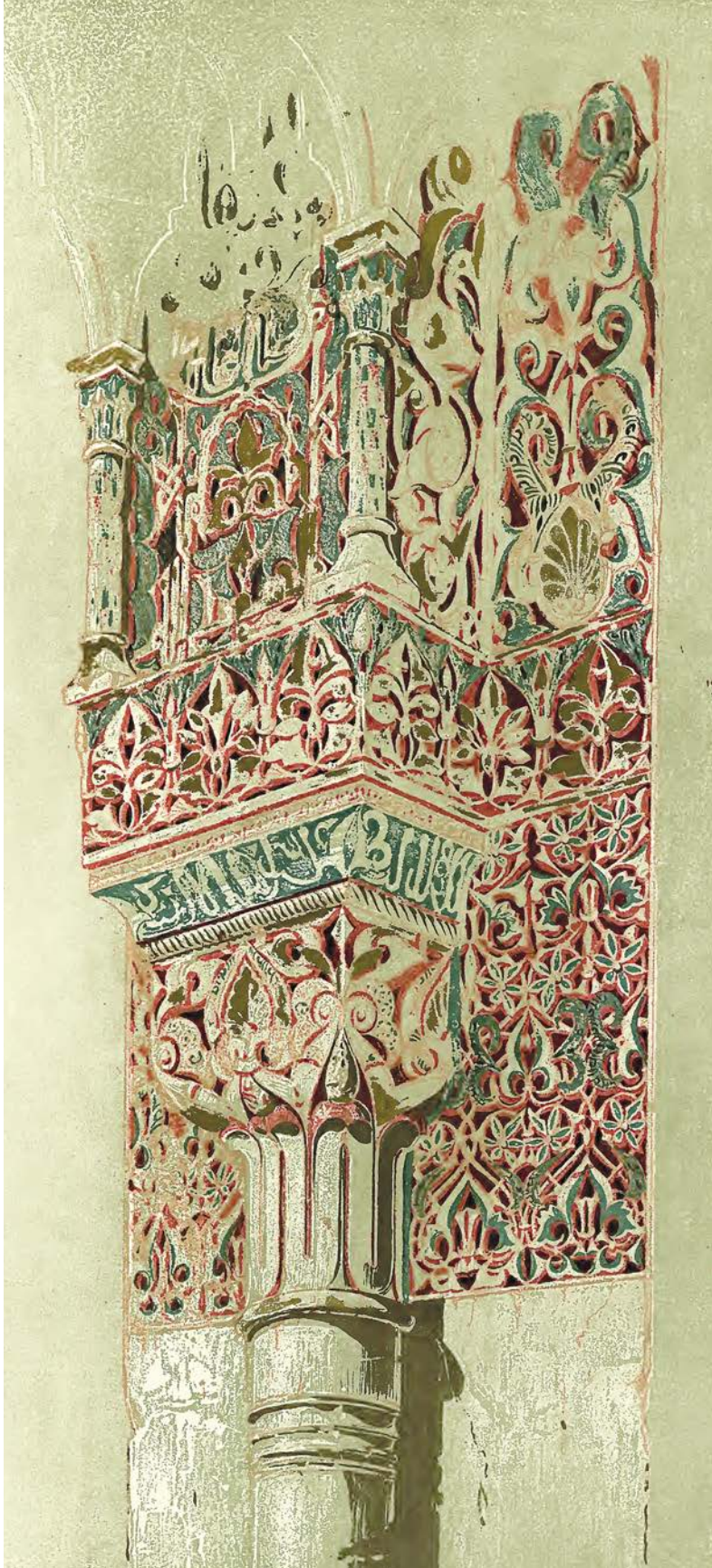
20

19 Halatlı Oda'nın tavan göbeği

20 *The Grammar of Ornament*,  
Levha XXXIX, 15.



21 Mavi Salon'da moresk başlıklı pilaster demeti ve kapı üzerinde dilimli kemer bezemesi



22 Elhamra Sarayı'ndan sütun başlığı örneği

### Diğer Bezeme Öğeleri

Üzerinde özellikle durulan 8 motif ve kompozisyonun dışında da Beylerbeyi Sarayı'ndaki çeşitli biçimler ve bezeme kurgusu Elhamra Sarayı kaynaklıdır. Bunun başında bütün Beylerbeyi iç mekân düzenlemesini Elhamra üslubuyla "vaftiz eden" seçim kuşkusuz sütun başlıklarının biçimidir. Sütun başlığının veya bütün "sütun düzeni"nin özellikleri, bilindiği gibi klasik bir tasarımda ana karardır; tasarımın hangi kültür ve biçimler dünyasına ait olduğunun dolaysız mesajını içerir. Hem Havuzlu Salon'da hem de Mavi Salon'da ana girişleri taşıyan sütunların ve pilasterlerin başlıkları *moresk* tasarım özellikleri göstermektedir (Resim 21 ve 23); yani Beylerbeyi Sarayı'nın iç mekânlarındaki ana üslubun "Elhamra" olduğunu tek başına sütun düzenleri bile dile getirebilir. Yüze dekorasyonu da bu karara eşlik eder. *Plans'te* Elhamra Sarayı'ndan seçilen bir sütun başlığı Levha XXXVIII'de renklendirilerek gösterilmiştir (Resim 22); Beylerbeyi Sarayı'nın başlıkları da Jones'un görsel kaynaklarına dayanmaktadır. Sütunun yanında diğer yapısal öge olan kemer ise Elhamra biçimlerini Beylerbeyi Sarayı'nda sadece bazı panolarda yansıtır, yoksa bol mukarnaslı ve çok dilimli Elhamra kemerleri Osmanlı sarayında strüktürel değerinde yer bulmamıştır. Bazı kapıların üst yüzeylerinde, yani yine de kemerin kapı açıklıklarıyla ilişkisini ima eder biçimde, dilimli Elhamra kemerleri boya ile canlandırılmıştır (Resim 9 ve 21).



23 Havuzlu Salon

### Değerlendirme

Beylerbeyi Sarayı'nın dekorasyonu tasarlanırken kılavuz olarak alınan temel görsel kaynak Owen Jones'un yayınları olmuştur. Aslında Elhamra üzerine hazırlanan başka çağdaş yayınlar da vardır.<sup>17</sup> Ancak Beylerbeyi Sarayı'nda, diğer Batılı yayınlar yerine özellikle Owen Jones'un Elhamra desenlerine başvurulmasının nedeni kuşkusuz bu yayınların renkli taş baskı tekniği ile gerçekleştirilmiş olması, desenlerle birlikte renk seçimi konusunda da hazır bir altlık sunmasıdır. O yönden Elhamra üslubunun iddialı bir tasarımla İstanbul'a aktarılmasında Beylerbeyi Sarayı öncülük etmiştir.<sup>18</sup> *The Grammar of*

*Ornament*'in yayınlandığı 1856 tarihi ile Beylerbeyi Sarayı'nın tasarlanma ve inşa edilme süreci (1863-1865) neredeyse eş zamanlıdır. Başka bir ifadeyle, Beylerbeyi dekorasyonu için dönemin en etkili ve güncel yayınına başvurulmuştur.

Owen Jones desenleri Beylerbeyi Sarayı bağlamında yorumlanarak uygulanmıştır. Duvar panolarının, tavan yüzeylerinin ve bazı uzun dikdörtgen çerçevelerin belirlediği alanlar içinde motifler Jones'taki özgün gösterimlerine oranla bazen farklı özellik almış, genişlemiş veya daralmıştır. Bazı uygulamalar ise özgün örneklerle birebir sadakat içindedir. Beylerbeyi Sarayı'nda

17 Örneğin James Cavanah Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, Londra 1813 ve Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*, Paris 1841.

18 Elhamra desenlerinin İstanbul'a aktarılması bilindiği gibi sadece Beylerbeyi Sarayı'yla sınırlı değildir. İstanbul'da

Seraskerat Kapısı ve Köşklere ile Bahriye Nezareti Binası, Yeni Çırağan Sarayı, Fuat Paşa Türbesi başlıca örnekler arasında sayılabilir, Turgut Saner, "19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde Elhamra'nın Payı", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, haz. Z. Rona, İstanbul 1993, s. 135 vd.

Elhamra üslubunun Owen Jones desenleri yoluyla hayat bulması Avrupa ve Osmanlı mimarlıkları bağlamında önemlidir. Beylerbeyi Sarayı, Avrupa mimarlık çevrelerinde süren “klasik mimarlıkta renk” tartışmalarına, klasisist unsurlar ile Elhamra renklerini bir araya getiren tasarımıyla katkıda bulunmuş olmaktadır. Owen Jones'un güncel kuramı burada uygulamaya aktarılmıştır. Elhamra üslubu (ve genellikle tüm oryantalist biçim dağarcığı) Avrupa örneklerinde genellikle hafif içerikli yapı ve mekânlarda uygulanmışken Beylerbeyi Sarayı bu tür yapılar grubuna imparatorluk düzeyinde bir ciddiyet eklemiştir. Osmanlı mimarlığının özellikle son yüzyıllarında Batılı görsel kitaplar birer katalog gibi kullanılmış, bu kaynaklardan seçilen biçimler plan ve dekorasyon alanlarına uyarlanmıştır.<sup>19</sup> Beylerbeyi Sarayı için seçilen Elhamra dekorasyonu bu alışkanlığı sürdürmektedir ve kısa süre sonra inşa edilecek Çırağan Sarayı'nın iç mekân düzenlemesi için de aynı tasarlama davranışını güçlü biçimde önermektedir.<sup>20</sup>

## Kaynakça

- Braga, Ariane Varela, *The Burlington Magazine*, vol. 149, No. 1251, Haziran 2007.
- Flores, Carol A. Hrvol, *Owen Jones: Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age of Transition*, New York 2006.
- Goury, Jules - Owen Jones, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra - From Drawings Taken on the Spot in 1834 by the late M. Jules Goury and in 1834 and 1837 by Owen Jones*, Arch.t., Londra 1842.
- Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, Londra 1856.
- Saner, Turgut, “19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde Elhamra'nın Payı”, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, haz. Z. Rona, İstanbul 1993.
- \_\_\_\_\_, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*, İstanbul 1998.
- \_\_\_\_\_, “Mimari Dönüştürmeler”, *Sanat Tarihi Defterleri* 9, 2005.

19 18. yüzyılın Batı'dan ithal plan ve biçim/motif seçimleri arasında örneğin kütüphane yapılarında yorumlanan İtalyan kilise planları, Barok-Rokoko biçimler, sütun kaideleri, kemerler sayılabilir. Batılı üsluplar, getirilen kitaplar üzerinden Osmanlı yapılarına yenilik katmıştır, Turgut Saner, “Mimari Dönüştürmeler”, *Sanat Tarihi Defterleri* 9, 2005, s. 79 vd.

20 Yeni Çırağan Sarayı'nın iç mekânlarında da duvar ve tavan yüzeylerinin değerlendirilmesi, renk ve mobilya seçimi gibi hususlarla bir Elhamra Sarayı ortamı yaratılmıştır. Ancak bu kez başvurulan tasarım kaynağı Owen Jones değil, Alman mimar Ludwig von Zanth'in Stuttgart yakınlarında inşa edilen tasarımı Wilhelma Sarayı'nı tanıttığı *Die Wilhelma. Maurische Villa Seiner Majestät des Königes Wilhelm von Württemberg* (Stuttgart 1855-1856) başlıklı resimli kitabıdır, Turgut Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*, İstanbul 1998, s. 56 vd.



# Beylerbeyi Sarayı

## Kıyıda Tepelere Uzanan Bir Sahil Saray

Afife Batur\*

### ÖZET

Beylerbeyi Sarayı, Üsküdar ilçesinde aynı adla anılan semtte bulunan bir sahil saray ile bağlı yapılar ve köşklere oluşan saray kompleksidir. Saray, Boğaz su yolunun coğrafyasına katılan ve onun benzersizliğini bütünleyen mimari yapıtların en önemlilerinden biridir. Sahil Sarayı'nın kıyıda başlayıp setler üzerinde devam eden yerleşim modeli, ona, sahile dizilen örneklerden farklı bir perspektif sağlar.

İlk Beylerbeyi Sarayı, II. Mahmud tarafından Krikor Amira Balyan'a, daha önce burada bulunan III. Murad dönemi Beylerbeyi Mehmed Paşa'nın yalısının yerine yaptırılmıştır (1826-1832). Yanan ilk sarayın (1851) yerine inşa edilen yeni Beylerbeyi Sarayı, Sultan Abdülaziz'in görevlendirdiği Sarkis Balyan ile kardeşi hassa mimarı Agop Balyan tarafından tasarlanıp gerçekleştirilmiştir. Sarayın yapımı 1864'te tamamlanmış; eşyasının seçimi, yapımı ve yerleştirilmesi 1865 yılını bulmuştur. Saray, günümüzde Mermer Köşk, Sarı Köşk, Has Ahır ile birlikte bazı müştemilat yapılarını içermektedir. Kadın Efendiler Daireleri (Sahilhaneleri) günümüze ulaşmamıştır.

Beylerbeyi Sarayı, tekil mimari nitelikleri ile değil, peyzaj içindeki konumu ile de önemli olan bir yapıttır ve bu bağlamda da sahil saray kavramının seçkin örneklerinden biridir.

**Anahtar kelimeler:** Beylerbeyi, İstavroz, Sahil Sarayı, Balyan, Mavi Salon, Mermer Köşk, Sarı Köşk, Has Ahır, Setli Bahçe

### ABSTRACT

Beylerbeyi Palace is a coastal palace complex located in the district of Üsküdar. The palace is one of the most important architectural works that was integrated with Bosphorus' geography. The settlement plan of the complex spread over several terraces differentiates it from other examples situated on the Bosphorus shore.

The first Beylerbeyi Palace was built by Krikor Amira Balyan upon the order of Mahmud II, in the place of Beylerbeyi (governor and commander in chief) Mehmed Pasha's mansion (1826-1832) which was built during the reign of Murad III. The current Beylerbeyi Palace was constructed on the site of the first palace which got burnt in 1851. Sultan Abdülaziz commissioned Sarkis Balyan and his brother, the royal architect Agop Balyan for its design and construction. It was completed in 1864, and after the choice and arrangement of the furnitures it began to be used in 1865. Nowadays, the palace includes the Marble Mansion, the Yellow Mansion, the Royal Stable and other annexed buildings. Some other parts of the palace such as Royal Woman Apartments have not survived until today.

Not only its architectural qualities but also its use of landscape makes Beylerbeyi Palace a significant structure and one of the outstanding examples among the coastal palaces of Bosphorus.

**Keywords:** Beylerbeyi, İstavroz, Coastal Palace, Balyan, Blue Hall, Marble Mansion, Yellow Mansion, Royal Stable, Terraced Garden

### Bir Tarih Dökümü

İstanbul Boğazı'nın Anadolu kıyısında, Üsküdar ilçesinde aynı adla anılan semtte bulunan bir sahil saray ile bağlı yapılar ve köşklere oluşan saray kompleksidir.

Beylerbeyi Sarayı, Boğaz su yolunun coğrafyasına katılan ve onun benzersizliğini bütünleyen

mimari yapıtların en önemlilerinden biridir. Üzerine Boğaziçi Köprüsü'nün gölgesi düşse de, Sahil Sarayı'nın kıyıda başlayıp setler üzerinde devam eden yerleşim modeli, ona, sahile dizilen örneklerden farklı bir perspektif sağlar.

Saray kompleksi geniş bir bahçe içindedir. Yerinde eskiden İstavroz Bahçeleri olarak anılan ve Bağlarbaşı'na kadar uzandığı düşünülen bir koruluk bulunmaktaydı. Eskiden *Arhai Foisusai* diye bilinen bu yere İstavroz (*Stavros*) adının İmparator Konstantinos'un yaptırdığı kilise ve diktirdiği büyük haçtan ötürü verildiği söylenmektedir. Kilise ve ayazmanın varlığı ve 17. yüzyılda ayakta olduğu, Eremya Çelebi'den naklen bilinmektedir. Sarraf Hovhannesyan 18. yüzyılda eski kilisenin yerinde bir hamam olduğunu, ayazmanın ise bağların içinde bulunduğunu belirtmektedir. İstavroz'daki en erken Osmanlı yapısının II. Selim'in kızı Gevher Sultan'ın tepenin üstündeki sarayı olduğu, IV. Murad'ın burada dünyaya geldiği yine Hovhannesyan'ın verdiği bilgilerdendir:

*“Çengelköy'den sonra, Türklerle meskûn olan Beylerbeyi Bahçesi gelir. Bu mahal, Rumeli Beylerbeyi Mehmed Paşa'nın bu sahilde bulunan yalısından dolayı böyle adlandırılmıştır. Mehmed Paşa, Halil Paşa'nın büyük kardeşi olup, padişah tarafından çok sevilirdi. Fakat H. 997/1588 yılında, Sultan III. Murad zamanında, saray divanında çıkan kargaşalık esnasında öldürülmüştür. Eskiden burada bulunan padişah sarayı, komşu bir kadına ait olan bitişik mülkten dolayı, sarayı istediği gibi genişletemediği için, Sultan III. Mustafa tarafından yiktirilip, arsası Türklere satılmıştır. Arsayı satın alanlar, kendi ikametleri için sahilde güzel binalar yaptırmışlardır. Sultan III. Mustafa da, buranın gelirini H. 1174/1760'da, annesi Mihrişah Emine Sultan namına Üsküdar'da inşa ettirdiği tek minareli camiye vakfetmiştir. Daha sonra, Sultan I. Abdülhamid, aynı yerde kâgir ve kurşun örtülü büyük bir cami yaptırmıştır. Beylerbeyi'nden sonra Türk ve Rumlarla meskûn İstavroz Köyü gelir. Bizans İmparatoru Konstantinos tarafından buraya diktirilen haçtan (istavroz) dolayı, bu köye İstavroz adı verilmiştir. Eski kilisenin yerinde bugün bir hamam mevcut olup, ayazma ise bağların içindedir. Burada İstavroz Bahçesi denilen bir padişah sarayı vardı. Sultan IV. Murad, H. 1018/1609'da bu sarayda dünyaya gelmiş olduğundan, bu sarayı ve İstavroz'un yukarı tarafındaki, geniş bir manzaraya hâkim Çamlıca'yı çok severdi. İstavroz'daki tepede bir padişah sarayı yıkıntısı ve geniş vadinin içinde*

*de bahçeler görülür. Bu saray, Sultan II. Selim'in vezirlerinden, Kaptan Piyale Paşa ile evlenen kızı Güherhan/Gevher Sultan'a aitti.”<sup>1</sup>*

Semt ve saray, İstavroz adını taşırken, III. Murad döneminin Rumeli Beylerbeyi Mehmed Paşa'nın sahildeki yalısına bağlı olarak “Beylerbeyi” adıyla anılmaya başladığı belirtilmekte ise de arşiv kaynaklarında, yeni Beylerbeyi Sarayı yapılırken dahi mevkiinin hâlâ İstavroz Hasbahçesi olarak geçtiği görülmektedir.

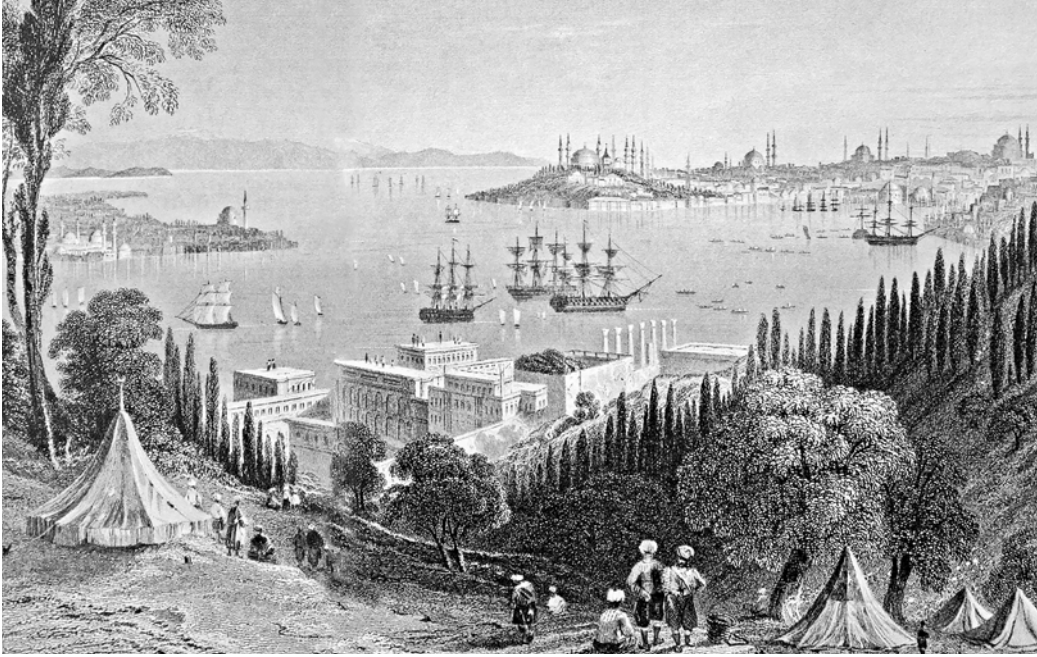
İstavroz Hasbahçesi, 17. yüzyıl boyunca gözde bir mesire alanı oldu. Yüzyıl başında I. Ahmed (1603-1617) tarafından yaptırılan Şevkâbâd Kasrı, tepenin üst kısmında ağaçlıklar arasındaydı. I. Ahmed aynı zamanda bir mescit ile maiyet ve servis binaları da yaptırmıştı. IV. Murad (1623-1640) ve IV. Mehmed'in (1648-1687) saltanat yıllarında av ve eğlence amacıyla buraya sık sık geldikleri, III. Ahmed döneminde (1703-1730) Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'nın damadı Kaptan Mustafa Paşa'nın sahilde Ferahâbâd olarak anılan bahçesi içinde köşkleri, selsebilleri, havuzu ve içinde nakışlı divanhanesi olan bir yalı yaptırdığı bilinmektedir. I. Mahmud da annesi Saliha Sultan için burada Ferahfeza Kasrı'nı yaptırmıştı. (1734) Bu kasır şair Nedim'in söylediği övgü kasideleri, selsebilleri, nakışlı divanhanesi ve havuzu ile ünlenmişti.

Ancak, bir istimlak problemi yüzünden Beylerbeyi Camii, Hamamı ve Muvakkithanesi'ne ait arazi dışındaki topraklar I. Abdülhamid tarafından halka satıldı ve İstavroz Bahçeleri önemini yitirdi.

### İlk Beylerbeyi Sarayı

Hasbahçenin yeniden önem kazanması II. Mahmud'un girişimleriyle oldu. II. Mahmud, İstavroz Hasbahçesi'nin ve sarayının satılmış arsalarını yeniden satın alarak mevcut yapıları onarttı ve yeni bir sahil saray yaptırdı. II. Mahmud ise Kirkor Amira Balvan'a, daha önce burada bulunan III. Murad dönemi Beylerbeyi'nden Mehmed Paşa'nın yalısının yerine

<sup>1</sup> Sarkis Sarraf Hovhannesyan, *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi*, çev. E. Hançer, TVY Yayınları, İstanbul Temmuz 1996, s. 63.



1 William Henry Bartlett, *Beşiktaş Sırtlarından Boğaz Görünümü*, (Pardoe, 1838).

İstavroz Sahil Sarayı'nı (eski Beylerbeyi Sarayı) yaptırdı; muhtemelen kâgir bir altyapı üzerinde ahşap, sarı renkli ve iki katlı olarak inşa edilen saray üç yılda, ek yapıları ile birlikte ise toplam altı yılda (1826-1832) inşa edilmişti. "Sarı Saray" olarak anılıyordu. Bundan sonra bu saray Beylerbeyi Sarayı olarak adlandırılmış ve bu isim bütün semt için kullanılmıştır. Saray; Mâbeyn, Zülvecheyn ve Harem dairelerinden oluşmaktaydı. Serdâb Kasrı, Sarı Köşk, Şevkâbâd, Küçük Yalı, Büyük Yalı gibi kasırların yanında bendegân daireleri, hamamlar, mutfaklar, has ahırlar sarayın tamamlayıcı yapıları olarak inşa edilmişti.

İ. H. Konyalı'nın *Pertev Paşa Divanı*'ndan aktararak verdiği *Tarih Berây-ı Sahil Saray-ı Beylerbeyi* tarih manzumesine<sup>2</sup> göre H. 1245/1829'da yapımına başlanan saray, 1832'de bitirilmiştir. Bina emini Said Efendi, mimarı Krikor Amira Balyandır.

Beylerbeyi Sarayı padişah ile yerli ve yabancı seçkin davetlilerin katılımıyla Haziran 1832'de bir pazartesi günü resmen açıldı.

"II. Mahmud 1832 yazında (H. 1248 Muharrem 5) Çırağan Sarayı'ndan filika-i hümayûna binerek eşref saatte, on ikiyi kırk geçe yeni Beylerbeyi Sarayı'na ayak bastı. Saray önünde demirlemiş harp gemilerinden toplar atılıyor ve askerler 'Padişahım Çok Yaşa' diye bağırıyordu."<sup>3</sup> Tarih kasidesi Antepli Ayni Efendi'nindi.

Bu ilk Beylerbeyi Sarayı, Beşiktaş Sarayı ile birlikte 19. yüzyılın ilk yarısında Boğaziçi'nde yapılmış ilk büyük sahil saraylarından biriydi. II. Mahmud'un Boğaziçi'ndeki yeni sarayı, yalnız Osmanlı tarihçilerinin değil, Avrupalı gezgin, edebiyatçı, ressam ve elçilerin de ilgisini çekmiş, dolayısıyla bir hayli betimlenmiş bir yapıdır.<sup>4</sup> Bu betimlemelerden sarayın aksiyal bir şemasının olmadığı, topoğrafyaya uyumlu ve muhtemelen pavyonlardan oluşan bir yerleşimi olduğu anlaşılmaktadır. "Peyzaja açık güzel ve özgün görünüm veya yüksek yeşil duvarlar..." bugünkü yerleşimin de özelliklerine yakın durmaktadır. Bilinen bir husus da eski Beylerbeyi Sarayı'nın bahçesinin setler halinde düzenlenmesinin

2 İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitâbeleriyle Üsküdar Tarihi*, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları, c. II, İstanbul 1976, s. 162. Şair Pertev Paşa, "Tarih Berây-ı Sâhil Saray-ı Beylerbeyi" başlığı altında yazdığı tarih beytinde H. 1245/1829 yılını sarayın yapımına başlandığı tarih olarak vermiştir.

3 Haluk Şehsuvaroğlu, *Boğaziçi'ne Dair*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul 1986, s. 167.

4 Helmuth Von Moltke, *Türkiye'deki Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar*, çev. H. Örs, İş Bankası Yayınları, Ankara 1960.



2 Beylerbeyi Sarayı

özel bir ilgi konusu oluşudur. “*Harikulade bahçeleri ve köşkleri ile Beylerbeyi Sarayı, İmparatorluk konutları içinde en hoş ve zarif olanıdır.*” “*Sultan’ın Asya kıyısındaki yazlık sarayı, Boğaziçi’ndeki en zarif objedir.*” “*Gezginlerin bu hayranlıkları, seyahatnamelerinde Beylerbeyi Sarayı’na geniş yer ayırmalarına yol açmıştır.*”<sup>5</sup> Set bahçelerinin her biri ayrı bir yabancı bahçe tasarımcısı tarafından kendi ülkelerinin stiline göre düzenlenmişti.<sup>6</sup> Set düzenlemelerinin en çok ilgi çekeni ise Kuğu Gölü denilen ve içinde kuğuların yüzdüğü büyük havuzun yer aldığı setlemedir. Buna karşın görsel malzeme

olarak yalnızca Miss Pardoe’nun kitabında Bartlett tarafından yapılmış bir gravürü ile Joseph Schranz tarafından yapılmış bir karakalem desen vardır.

Sarayda elbet önemli konuklar da ağırlandı. Örneğin Prens Napoléon bunların en bilineni idi. 1834 yılında, sarayda Rus Çarı’nın Petersburg fabrikalarında imal ettirdiği yapıtlardan oluşan koleksiyon, Rus Elçisi Pontif’in girişimiyle sergilendi. Ama sarayın tarihinde asıl önemli olay, ilk telgraf denemesinin ve tanıtımının Amerikalı Prof. Smith tarafından padişaha arz edilmesiydi.

Genellikle hayranlık ifade eden “hoş”, “güzel”, “zarif”, “pırıltılı” sıfatlarıyla aktarılan betimlemelerden, sarayın yaygın, muhtemelen pavyonlardan oluşan bir yapısı olduğu, “düzensiz” olduğu, yani aksiyal bir şeması olmadığı, birbirini üzerine sayısız kafesli pencerelerin sıralandığı, odaların yer aldığı yapı cephesinin peyzaja açık güzel ve özgün bir

5 Necla Arslan, *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl)*, İstanbul 1992, s. 147.

6 Miss Julia Pardoe, *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydi’nin Gözüyle XIX. Yüzyıl’da Osmanlı Yaşamı*, çev. B. Büyükkal, İstanbul 2004’ten aktaran, Gönül Aslanoğlu Evyapan, *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*, İstanbul 1972, s. 43-44.

görünümü olduğu anlaşılmaktadır. Yine betimlemelerden, yapının dönemin egemen konsepti olan neoklasik üslupta tasarlandığı sezilmektedir. Ancak birçok betimlemede Hint, Arap ve Magrip anılarını yansıtan öğelerden de söz edilmektedir.<sup>7</sup> Bu öğeler, avlu, bahçe ve fiskiyelerden ibaret değilse, erken bir oryantalist tasarıma ait oldukları düşünülebilir.

1851 yazında Abdülmecid'in de (1839-1861) bulunduğu bir sırada sarayda yangın çıktı, hemen önlendiyse de bunu uğursuzluk sayan padişah hemen Beylerbeyi'ni terk etti ve Çırağan Sarayı'na geçti. Yangında Sarı Köşk ve Serdâb Köşkü'nün kurtulduğu ve olasılıkla ahırların da yerlerini korudukları anlaşılmaktadır. Setler halinde olduğu söylenen bahçe düzeni de değiştirilmemiş olmalıdır. Bir süre terk edilen hasbahçede Abdülaziz (1861-1876) tarafından bugünkü Beylerbeyi Sarayı yaptırılmıştır.

### Yeni Saray

Yeni Beylerbeyi Sarayı'nın yerleşme şemasının ilk sarayınkinden çok farklı olmadığı düşünülebilir. Mevcut köşkların aynen korunduğu ve muhtemelen ahırların da yerlerini korudukları ve eskiden de setler halinde olduğu söylenen bahçe düzeni düşünüldüğünde, en önemli değişimin, yeni sahil sarayın yapımı olduğu varsayılabilir. Ancak yeni sarayın ana bina dışında Kadınefendiler daireleri ve diğer müstemilat binalarını da içerdiği kaydedilmelidir.<sup>8</sup>

Yeni Beylerbeyi Sarayı, arşiv belgelerinde unvanı "Mâbeyn-i Hümayûn Baş mimarı" olarak geçen ve daha sonra unvanı "Sermimar-ı Devlet" olan Sarkis Balyan ile kardeşi hassa mimarı Agop Balyan tarafından tasarlanıp gerçekleştirilmiştir.<sup>9</sup>

7 Necla Arslan, a.g.e., s. 149.

8 Sarayın güvenliğini üstlenen saray yaverlerinin karargâhı olan Paşa Dairesi, Ezcâhâne-i Hümayûn, Ağalar Dairesi, Baltacılar Dairesi, Arslanhâne, Geyiklik, Gazhane, Tatlıhane, Meşkhâne, İstabl-ı Âmire ile çok sayıdaki mutfak ve kuşluklar. Mızıkay-ı Hümayûn Dairesi de Saray'ın Mâbeyn bölümüne yakın olarak inşa edilmişti. T. Cengiz Göncü, *Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilatı ve Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü., İstanbul 2006, s. 29.

9 Koordinasyonu Sarkis Bey'e ait olsa da, saray ve ek yapılarının inşasını bizzat yürütmek üzere çeşitli inşaat kalfalarıyla da sözleşmeler yapılmıştır: Mıgırdıç Kalfa, Yuvan Kalfa, Seneke-rim Kalfa, Yani Kalfa bunların başında gelmektedir.

Sarayın yapımı 1864'te tamamlanmış; eşyasının seçimi, yapımı ve yerleştirilmesi bittiğinde 25 Zilkade 1281/21 Nisan 1865'te, Sultan Abdülaziz, Beylerbeyi Camii'ndeki Cuma namazı sonrasında törenle yeni saraya gelmiştir.<sup>10</sup>

Yeni Beylerbeyi Sarayı, geniş bir rıhtımın gerisinde yer almaktadır. Kısa ve uzun kenarlarındaki paralel çıkmaları ile hareketlendirilmiş görkemli bir kitlesi olan prizmatik bir yapıdır. Rıhtım ile saray arasında, saray kitlesinin yatay etkisini güçlendiren ve yapının gerisindeki yeşil alanla birlikte çevreye uyumunu sağlayan ve boydan boya kesintisiz uzanan bir duvar vardır. Duvarın yalın çizgilemesi, deniz ve yeşil dokunun birleşmesini sağlarken yapının anıtsallığını öne çıkaran bir çerçeveleme öğesidir.

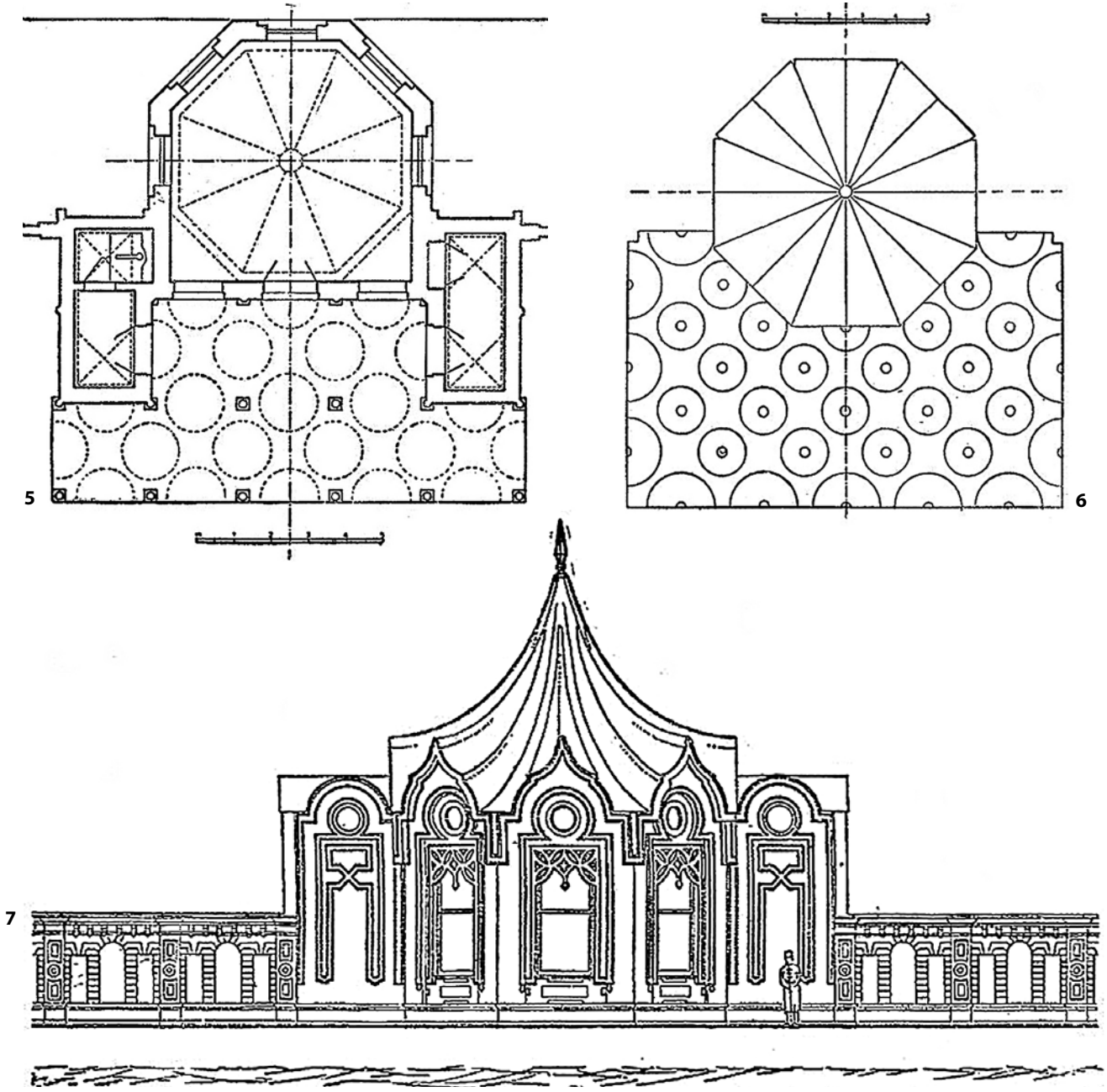
### Rıhtım Duvarları ve Deniz Köşkları

Yüzeyi, yinelenen ve Palladiyen düzende üçlü pilastr (dikdörtgen+kemer+dikdörtgen) "a+b+a" birimleriyle hareketlendirilmiş olan duvarda iki tane deniz giriş kapısı ve iki küçük deniz köşkü bulunmaktadır. İstanbul sahil saray geleneği içinde denize kapılarla açılan rıhtım duvarı örneklerine de yakın durmaktadır. İki tarafında dörtlü kolon çiftlerinin yükseldiği, üstte bir tablanın bulunduğu kornişli deniz kapılarına padişah tuğrası ve sembolleri işlenmiştir. Dörtlü kolonlar, özel bir tasarım modelidir. Derin yivlendirilmiş kolonlar, tam ortada, içine küçük plaketer işlenmiş bir çift halka ile bölümlenir. Tabanları stilize akantus yapraklarıyla bezenmiştir.

Biri Selamlık ve öbürü Harem'e ait olan deniz köşkları, rıhtım duvarının belirgin ve masif yataylığını iki uçta değiştirip canlandıran peyzaj öğeleridir. Sade planlarına karşılık fantezi dolu bu köşklar, çadır biçimli örtüleri, dekoratif kubbecikleri ve at nalı kemerleriyle oryantal historisizmin İstanbul'daki en çarpıcı ve tipik ama en özgül uygulamalarından ve yeni sarayın en ilginç tasarım önerilerinden biridir.

10 Sarayın inşası, malzeme özellikleri, çalışanları ve kullanımı ile ilgili bilgiler için bkz. Göncü, a.g.t.

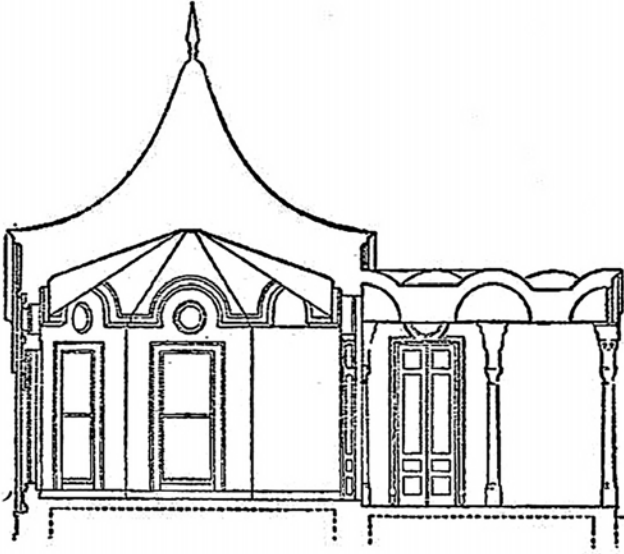


5-7 Deniz Köşkü (S. Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*)

S. H. Eldem, deniz köşklerinin, sarayın ağırlık merkezini oluşturduğu kompozisyon bütününe bağlı olarak ve ritim duvarlarının sürekliliği içinde değerlendirilmesi gereğini belirtmektedir. Saray için “Venedik Rönesansı” deyimini kullanırken bu yapılarda hafif, fantezist ve “arabesk” tanımları yapmaktadır.<sup>11</sup> Gerçekten de bu küçük köşkler, sarayın önünde uzanan duvarların belirgin, masif ve

sakin yatay çizgisini iki uçta değiştirip canlandıran, kendine özgülüğünü açıkça sergileyen peyzaj öğeleridir. Yine Eldem’in betimlemesiyle birer bahçe kameriyesi görünümündedirler. Ancak girişlerinin bahçeden olmasına karşın kavramsal olarak köşklarinin denize açılışı, bahçe ile olan bağlarından çok daha güçlüdür. Bu ikili açılım, bu küçük yapıları, bahçe kameriyesinin tekil işlevinden öteye ünik bir pozisyona ve benzeri olmayan bir çoğul anlamlandırmaya açar.

11 S. Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, c. II, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul 1969, s. 437.



8 Deniz Köşkü (S. Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*)



9



10

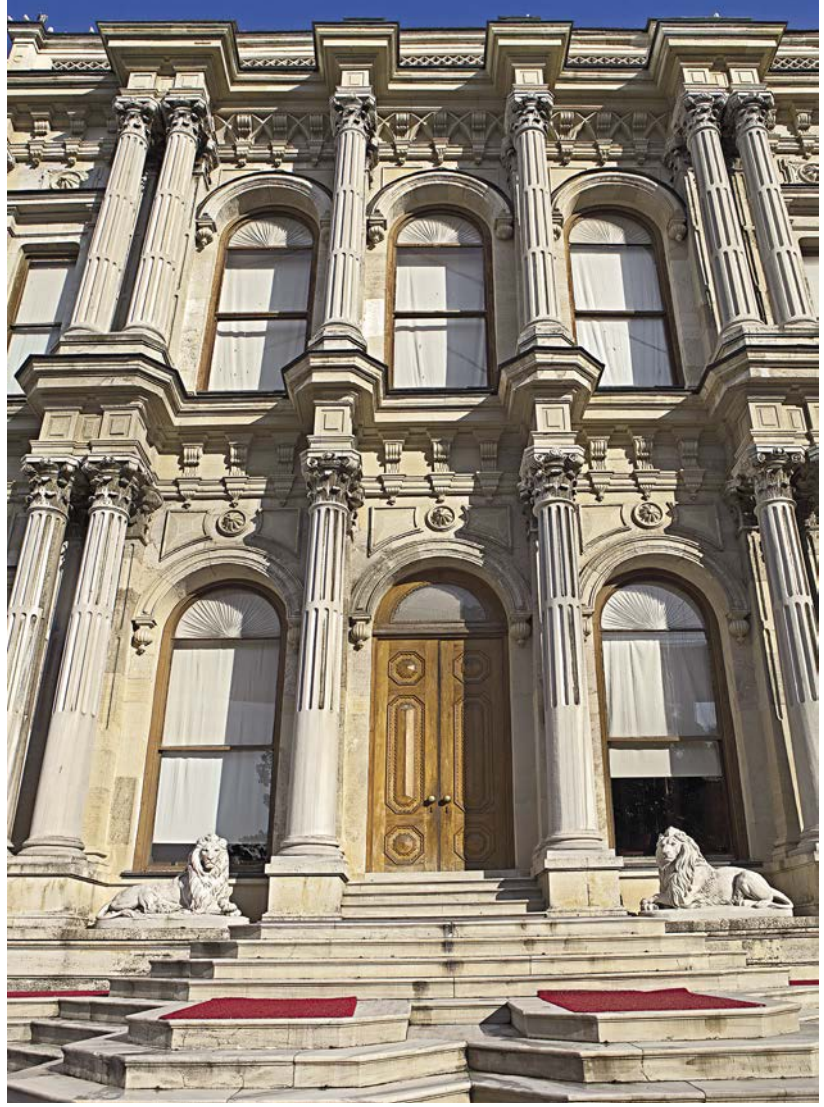
9-10 Deniz Köşkü dış cephe ve tavan bezemesi

Köşkler, mimari birim olarak denize doğru uzanan bir salon ile bahçe tarafında arkadlı bir girişi olan, yanlarında küçük servis hacimleri bulunan çok sade planlı ama fantezi dolu bir çift yapıttır. Salonun deniz tarafındaki köşeleri, pahlanmış ve üstü sekizgen tabanlı ve çadır biçimli bir eğrisel örtü ile örtülmüştür. Ahşap kaburgalı örtü, etek kısmında sivri kaş kemerler oluşturarak altyapıya bağlanır. Her kemerin altında bir daire biçimli bir de dikdörtgen pencere vardır. Her pencere çifti, at nalı kemer biçiminde profilli silmeler ile çevrilmiştir.

İçeride, salonun sekizgen örtüsü çeşitli hayvan figürlerinden, masalsı kuşlardan ve natürmort benzeri bitkisel kompozisyonlardan oluşan şaşırtıcı bir resim düzeneği ile bezenmiştir. Bu benzersiz resimsi bezeme, Osmanlı sarayları içinde ünik bir örnektir.<sup>12</sup> Işıklı iç mekânda hem de denizle görsel bağı aşan bir içsel ilişki kurulmuştur.

Girişteki derin revak, bahçe yönünde 6, iç kenarda 2 serbest sütun ile servis mekânlarının köşelerine yerleştirilmiş gömme sütunlarla taşınmaktadır. Revak mekânı, üstte çok sayıda minik kubbeyle örtülüdür. Bu kubbeciklerin strüktürel olmadığı açıkça belirtilmekte, olanca maniyerizmi ile bir Doğu referansı verilmektedir. Sütunların üst üste çift başlıklı oluşu maniyerizmi daha da vurgulamaktadır.

Saraya oranla minyatür ölçeğindeki bu deniz köşklere, saray kompleksi içindeki işlevlerinin ötesinde Sarkis (veya Agop) Balyan'ın imge arama denemelerinin biraz uçuk ama son derece yaratıcı



11 Beylerbeyi Sarayı giriş cephesi

örneklerinden biridir. Osmanlı yazınında “nevresim” olarak anılması bu beklenmedik fanteziyi görselleştirmesinden olmalıdır. İlginç olan, bu fantezinin Beylerbeyi Sarayı gibi büyük, klasik ve görkemli bir yapının deniz cephesini tutan, ana binayla böylesi bir karşıtlığa giren küçücük bir yapıda kullanılmasıdır. Bir diğer açıdan bakıldığında ise, örneğin S. Hakkı Eldem bu yapıların peyzajda sarayın kitesini dengeleyen öğeler olarak değerlendirilebileceğine işaret etmektedir.<sup>13</sup>

12 Bu bezeme ve resimlerin, hakkında hiçbir bilgimiz olmayan “Kalemkâr Mason” adında bir sanatçı tarafından yapıldığı belirtilmektedir. Bkz. Göncü, a.g.e., s. 95.

13 Eldem, *Boğaziçi Anıları*, Aletaş Alarko Eğitim Tesisleri A.Ş., Çeltüt Matbaacılık Kollektif Şirketi, İstanbul 1979, s. 336.

## Saray / Ana Bina

Kompleksin ana yapısı olan Beylerbeyi Sarayı, yüksek bir bodrum üzerine iki katlı ve kâgir bir yapıdır. Yaklaşık olarak 65x40 m boyutunda ve kuzey-güney doğrultusunda yerleştirilmiş dikdörtgen bir zemin alanı üzerine oturmaktadır. Sarayın güney kesimi Mâbeyn-i Hümayûn, kuzey kesimi ise Harem olarak ayrılmıştır. Orta kesimde Zülvecheyn mekânlar bulunmaktadır. Yapının simetrik ve aksiyal bir kitlesi vardır.

Bu üç birim, dikdörtgen bir ana çerçeve içine oturmuştur. Dikdörtgen prizmatik çerçeve, iki giriş ve dört salonun simetrik konumlu çıkmalarıyla hareketlendirilmiştir. Bu hareket, kitlede de klasik formun değişmesini ve hareketlenmesini sağlamıştır. Daha önce Dolmabahçe Sarayı'nda denenmiş olan ve dikdörtgen çerçevenin geometrisini değiştiren uygulama, Beylerbeyi Sarayı'nda klasik disiplini fazla zorlamadan hem de yeni bir görsel dil oluşturarak gerçekleştirilmiştir.

Cephenin ana motifi, ortada kemerli ve yüksek, yanlarda dikdörtgen biçimli pencereleme düzeniğidir. "a+b+a" formüllü bu ünite, bulunduğu konuma bağlı olarak küçük dönüşümler içerse de ana formülasyon değişmez: Denize bakan uzun cephede "a+b+a" formülünde kemerli orta pencerelerde kemer aynası dolgulu, üst katta şeffaftır ve daha yüksektir. "a+b+a" formülünün iyice yalınlaştırılmış modelinin rıhtım duvarında da kullanıldığı göz önüne alınırsa yapıda çok disiplinli bir tasarım kurgusu yapıldığı söylenebilir. Ancak, "a+b+a" formülasyonu, orta aksta değişir. Zülvecheyn Salonu'nun cephelerine tekabül eden merkez aksta benzer düzenekte kemer üçlüleri vardır. Bu farklılaştırma, ayrıca öne çıkarılmış kolon çiftleriyle vurgulanır. Bu düzenekler, bezeme kurgusuna da yansır. Hatta üstte, binanın bitimindeki parad kuşağında da bu ritmik kurgu vardır.

Öte yandan Eldem'in de belirttiği gibi, köşelere gömme sütunların yerleştirilmesi ve böylece köşe çizgisinin belirsizleştirilmesi elbette klasik dışı bir tutuma işaret etmektedir.<sup>14</sup> Aynı biçimde alt kat orta pencerelerdeki kemer aynasının bağımsız bir

form olarak öne çıkışı veya üst katta profilli bir şeridin pencere kemerlerini üstten bir kez daha dolaşması ve hacimli bir vurgulama getirmesi ve asıl üst katta pencere aralarına yine gömme sütunçelerin konmuş olması klasik dışı bir biçimleme modelinin arandığını düşündürür. Buna karşılık Grek ve Roman kemer ve pencere tiplerinin kullanılması, yarım daire kemerler ve çok az sayıda mimari biçimin kullanımı ile elde edilen dengeli simetri, vazgeçilemeyen klasik disiplinin işareti olarak düşünülebilir. Kısa süre önce yapılmış Dolmabahçe Sarayı'nda yalnızca Muayede Salonu cephelerinde görülen kurgulama araştırması, burada aranan model çalışmasına ulaşmış görünmektedir.

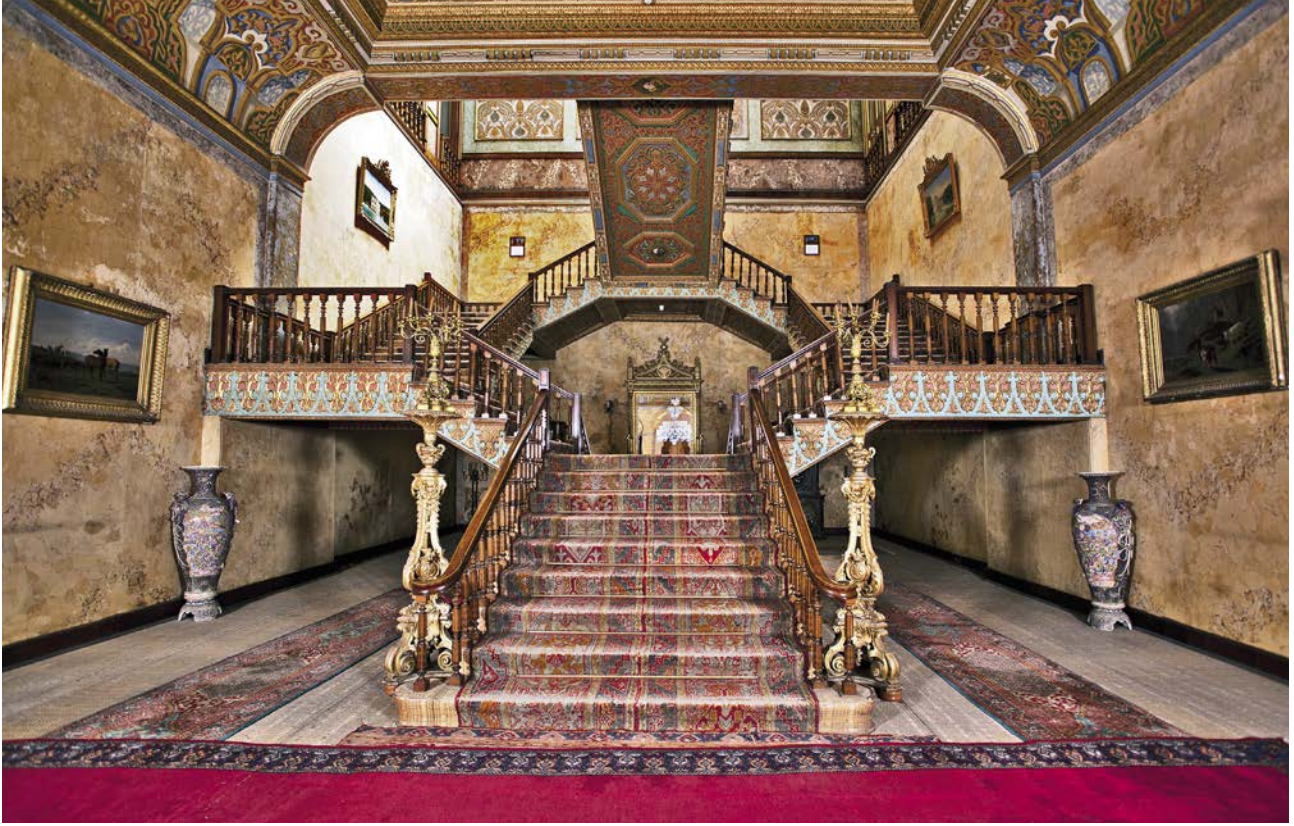
Sarayın ana girişi olan güney kanadındaki Mâbeyn-i Hümayûn'un giriş cephesi, Neo-Barok vurgunun daha belirgin olduğu bir düzenleme göstermektedir. Bunda, gömme sütunların öne çıkarılmış, ortasındaki cephe düzeniğinde ise kolonların "2+1+1+2" formülasyonu ve profilli kat kornişinin bu çıkma çizgisini plastik bir gösteri haline dönüştürmüş olmasının ve bir de üç yöne doğru çokgen gruplar yaparak yayılan merdivenin önemli payı vardır.

Sarayın o dönemde daha çok Balyan ailesi mimarlarının katkılarıyla gelişmiş görünen ve eski İstanbul konutunun türevi olan "eyvanlı merkezî sofa" motifine dayanan bir plan şeması vardır. Dolmabahçe Sarayı'ndaki modeli yeniden deneyen ama yine de S. H. Eldem'in Çırağan Sarayı'ndaki kadar gelişmiş bulmadığı Beylerbeyi'ndeki şema, üç işlevsel bölümü karşılayan üç birimden oluşmaktadır.<sup>15</sup> "Mâbeyn-i Hümayûn", "Zülvecheyn" ve "Harem" dairelerinden oluşan her üç birim de eyvanlı merkezî sofa plan motifinin varyantları gibi düşünülebilir. Bütün birimlerde merkezî holün birer kenarı, anıtsal merdivenlere açılmaktadır.

Beylerbeyi Sarayı'nın kitle ve cepheleri gibi iç mekân düzenlemeleri de seçmeci ve eklemeci bir konseptle biçimlendirilmiştir. Ancak cephelerde klasik biçimlerle Neo-Barok düzenlemelerden oluşan seçmeci yaklaşım, iç mekânlarda yerini yer yer oryantalist bir historisizmin öne çıktığı bir konseptte

14 Eldem, a.g.e., s. 336.

15 Eldem, a.g.e., s. 336.



12 Giriş Salonu

birakmıştır. Binanın dışı ve içinin düzenlenmesindeki bu farklılaşma, dışta Batılı ve klasik, içerde oryantalist yaklaşımın öne çıkması, Beylerbeyi Sarayı'na özgü bir tasarım modelidir. Mimar burada Dolmabahçe Sarayı'ndaki mimari buluşları yeniden denerken aynı zamanda Osmanlı mimarlığının biçimlerini ve öğelerini historisist bir yaklaşımla yorumlama yollarını arayan bir iç mekân çalışması yapmıştır. Dekorasyonun yerel ve Doğulu motiflere kayması, Neo-Barok esprinin iç mekânda geriye itilmesi, Beylerbeyi Sarayı'nın ayırt edici özelliğidir.

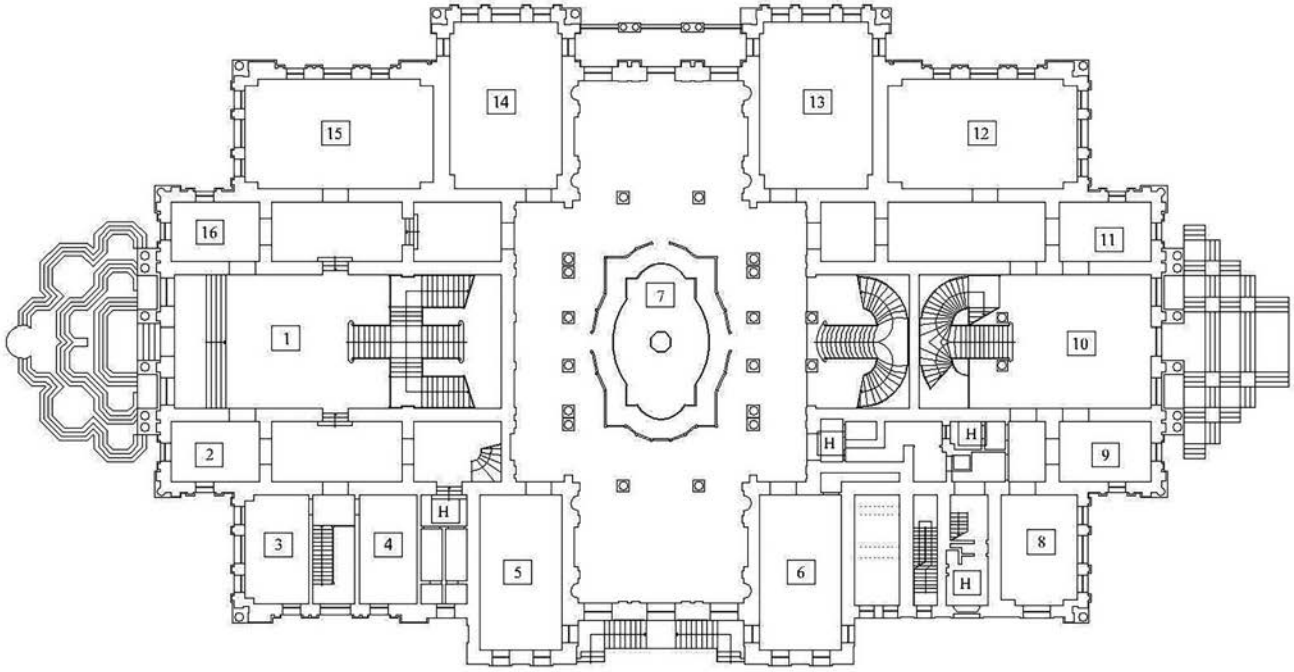
Son yıllarda Millî Saraylar Arşivi'nde yapılan çalışmalarda bulunan belgelerden Abdülaziz'in Beylerbeyi Sarayı'nın özellikle iç dekorasyonuna özel bir ilgi gösterdiği, bu nedenle bezemeler için Mâbeyn-i Hümayûn ressamı Mason Bey'in görevlendirildiği belirlenmiştir. Bu ilgide, tam da bu yıllarda Avrupada yükselen oryantalist eğilimlerin de payı olmalıdır.<sup>16</sup>

Mâbeyn-i Hümayûn-ı Cenâb-ı Mülûkâne olarak da adlandırılan bu ilk bölüm hem padişahın çalışma mekânıydı hem de sarayın idarî kadrosuna ait mekânları içermekteydi. Mâbeyn-i Hümayûn giriş holünde, içine canlı renklerle uygulanmış stilize motiflerin işlendiği altıgen göbekler veya sekizgen geçmelerden oluşan geometrik çerçeveler, bezemeye Doğulu bir katkı getirir. Karşı kenar üzerine yerleştirilmiş çift kollu geniş ve büyük merdiven, ahşap korkuluğu ile eski konakları anımsatır.

Mâbeyn-i Hümayûn'un çevresinde sultanın özel kabul salonlarının yer aldığı üst kattaki büyük eyvanlı mekân, sütunları bulunmadığı ve eyvan geçişleri köşe destekleriyle beslendiği için belki de geleksel şemalara en uygun görünen düzenlemedir. Örtüsünün göbekte daire biçimli ve yükseltilmiş olması, merkezî vurguyu iyice belirtmektedir.

<sup>16</sup> Abdülaziz'in bu akıma yakınlığı bilinen bir olgudur. İki yıl sonra açılacak 1867 Paris Uluslararası Sergisi'ndeki pavyonlar,

Osmanlı pavyonları dâhil, oryantalist akımın örnekleriyle doludur. Abdülaziz, diğer imparatorlarla birlikte Paris'teki ödül törenine katılmıştı.



13 Beylerbeyi Sarayı zemin kat planı

Burada, Doğu kökenli bir historisizmin seçkin ve yüksek yaratıcılık sergileyen bir iç mekân düzenlemesi, Mâbeyn-i Hümayûn'da güneydoğu ve güneybatı köşesindeki salonlarda görülmektedir. Son derece yüksek kalitede bir ahşap işçiliğinin sergilendiği bu salonlarda geometrik ve klasik bir iç çevre düzenlemesi vardır. Salonların duvarlarının bir binanın cephe düzenlemesi yaklaşımı ile ele alındığı ve dizayn edildiği, klasik biçimlerle Magrip biçimlerinin iç içe geçirildiği ve birbirinden türetildiği ünik birer uygulamadır. Bu salonların tasarımının ve yüksek ahşap işçiliğinin mimarlık tarihi literatüründe özgün bir yeri olmalıdır.

Duvarları, sarayın en gözde ahşap kaplamalarıyla kaplı olan Mâbeyn bölümünün bu odasında padişah, yabancı misafirlerini ve Osmanlı devlet erkânını kabul ederdi. Odanın tüm doğramaları sarayın doğramacıbaşısı Vortik Kemhacıyan tarafından imal edilmiştir.<sup>17</sup>

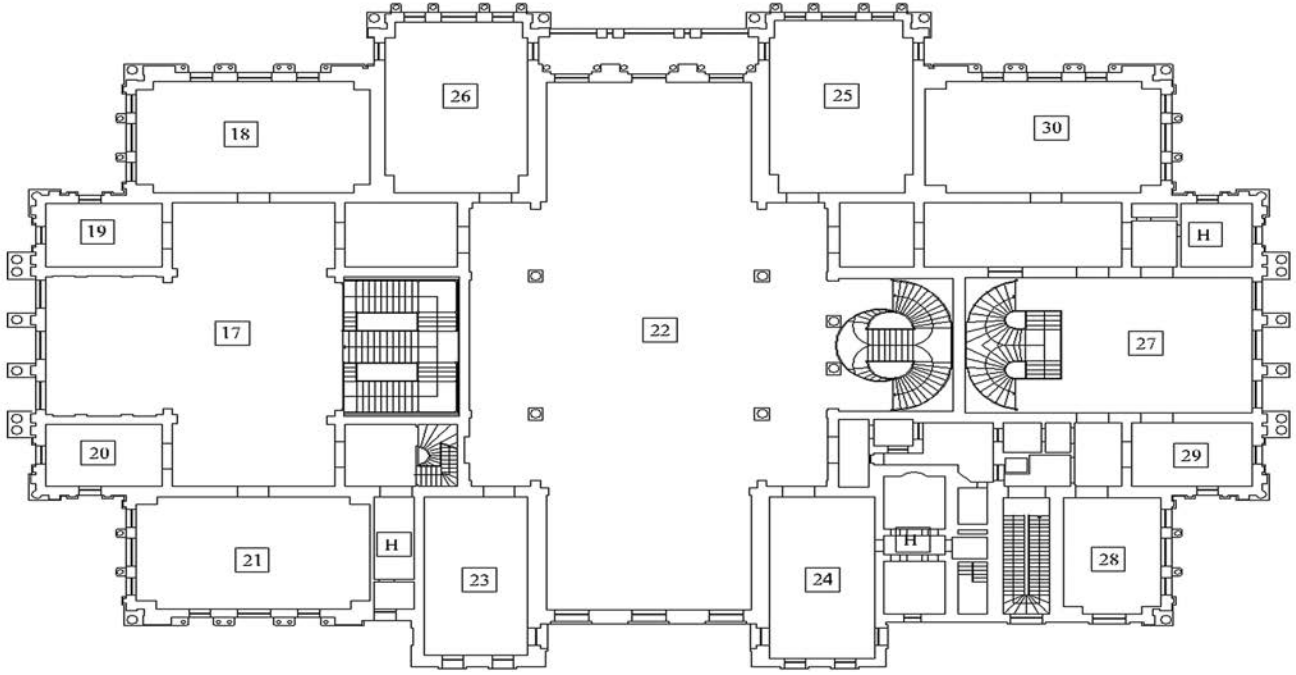
Beylerbeyi Sarayı'nda Doğulu atmosferi kuvvetle duyumsatan yerler, asıl eyvanlı sofanın mekânsal olarak kavrandığı Havuzlu Salon, Mavi Salon ve Sedfli Salon'dur.

Zülvecheyn (iki cephe) mekânların ilki olan Havuzlu Salon, ortasındaki gerçekten büyük havuzu ile divanhane geleneğine referans veren -ama boyutlarıyla geleneği değiştiren- özgün bir düzenlemedir. Havuzun büyüklüğü tarihi referansları geride bıraksa da mekânsal formülasyon açıktır. Etrafı mermerden alçak bir korkulukla çevrili olan havuz nedeniyle Serdâb olarak da tanımlanan salonda, divanhane kurgusunu oluşturan on altısı mermer ikisi stuko olmak üzere on sekiz sütun vardır. Eyvanlar sofadan dörder sütunla ayrılmıştır. Sütunların daha sonra Çırağan Sarayı'nda da kullanılacak olan ve altın yıldızla işlenmiş zar başlıkları erken örneklerdir.

Ortasında yıldız biçimli bir göbek kısmı olan geometrik çerçeve örtüsünün bezemesi, canlı renkleri ve stilize motifleriyle oryantal atmosfere katılır. Geometrik çerçevelenimin köşe ve ortalarındaki madalyonlarda bayrak, sancak, tuğ, kalkan, kılıç vb. askerî obje kompozisyonları ile deniz resimleri vardır.<sup>18</sup> Salonda yer alan tunçtan imal edilmiş Sultan

17 Göncü, a.g.t., s. 67.

18 Sarayın ilk inşa edilmesinde tavanda çeşitli hayvan figürleri varken daha sonra padişahın emriyle saray ressamı ve kalemkârı Mösyo Mason tarafından gemi ve denizcilikle ilgili dekoratif resimlere dönüştürülmüştür. Bkz. Göncü, a.g.t., s. 60.



14 Beylerbeyi Sarayı birinci kat planı

Abdülaziz heykeli ise 1871 yılında Floransalı sanatçı C. F. Füller tarafından tasarlanmış, dökümü ise 1872 yılında Münih'te gerçekleştirilmiştir.<sup>19</sup>

Havuzlu Salon'un güney kenarındaki çift kollu döner merdiven, üst kattaki Mavi Salon'a bağlanır. Merdivenin üstü, sekizgen metal strüktürü olan ve yaldız bezemeli camlı bir örtü ile aydınlatılmıştır. Buradan akan ışık döner merdivenin Barok vurgusunu güçlendirir.

Mavi Salon, sarayın en görkemli mekânlarından bir diğeridir. Adını, "stucca" ile elde edilmiş çivit mavisi rengindeki sütunlarından almıştır. Salon mekânının sınırlarını belirleyen ve Osmanlı mimarlığında ilk kez kullanılan zar başlıklı bu sütunlar, Bursa tipi kemerlere gönderme yaparcasına destek takozlarıyla beslenmiş bölümlenmeler yapmaktadır. Bu sütun başlıkları son derece özgün "hat" modellerine referans veren bir bezemeye sahiptir. Bu biçimsel formülasyon, oryantalist düzenlemelerde sıkça kullanılan bir motif olacaktır.

Salonun yükseltilmiş örtüsü, duvar bitimlerine oturan hilal motifi ile bezeli ve tonoz biçimli çift kemerler üzerindedir. Kemerlerin içlerinin camlı

oluşu örtüyü hafifleten, hatta çağdaş uygulamalara yaklaştıran bir çözüm sunmaktadır. Bir ışık sürprizi modelidir. Üstteki örtü geometrik çerçevelidir. Göbek kısmında geçmeli sekizgen bir çerçeve vardır. Bunun iki yanına mavi zemin üzerine Hattat Abdülfettah yapıtı olan ta'lik yazı ile sultanı öven manzumeler yazılmıştır. Benzer manzumeler eyvan göbeklerinde de bulunmaktadır.

Mavi Salon, saray teşrifatında en önemli toplantıların yapıldığı mekândı. Tarihine kaydedilmiş pek çok önemli olay arasında İmparatoriçe Eugénié'nin İstanbul ziyaretini bu sarayda kalarak geçirirken onun katılacağı resmî kabullerin, törenlerin bu salonda yapılması ve elbette yayın konusu olması kaydedilmelidir. II. Abdülhamid döneminde Rus Ordusu Başkomutanı Grandük Nikola burada ağırlanan yabancı devlet büyüklerinden sadece birisidir. Grandükün bu ziyareti, 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşının sona ermesinden hemen sonra gerçekleşmiş; Grandük ile II. Abdülhamid arasında Ayastefanos Antlaşması üzerindeki görüşmeler bu salonda yapılmıştır.<sup>20</sup>

19 Göncü, a.g.t., s. 61.

20 Göncü, a.g.t., s. 69; ayrıca Beylerbeyi Sarayı'nda gerçekleşen diğer tarihi buluşmalar hakkında bilgi için bkz. s. 76-78.



15 Havuzlu Salon



16 Sedefli Salon



17 Mavi Salon

Harem bölümü kuşkusuz daha mütevazı bir düzenlemeye sahiptir. Harem, daha az bezemeli, ama yazlık bir sarayın gündelik yaşamına belki de daha uygun bir düzenleme içindedir. Giriş holünün güney duvarındaki merdiven, başka Osmanlı saraylarında görülmeyen bir biçimde kapalı bir perde duvarın gerisinde yükselmektedir.

Kadınefendi ve ikballerin ikamet ettiği Harem Dairesi, diğer saraylarda da olduğu gibi, ana bina-  
dan ayrı ve denize paralel olarak inşa edilmişti.<sup>21</sup>

1896'da yapımından henüz otuz yıl geçmişken sarayın en önemli yapılarından olan Kadınefendi ve İkbal dairelerinin bir kısmı tamamen yok olmuş, kalan kısmı ise yıkılma derecesinde harap hale gelmişti. Günümüzde mevcut olmayan bu Kadınefendi sahilhanesi sarayın kuzeyindeydi (Bkz. Şekil 3).

Valide Sultan Hamamı, Giysi Odası ve Çamaşırhane yapıları ise sarayın ana binasının dışında ve kara tarafındadır ve halen Millî Saraylar yönetim birimlerinin kullanımındadır.

21 Eldem, a.g.e., s. 336.

## Peyzaj ve Çevre Yapılar

Beylerbeyi Sarayı, yalnız yukarıda özetlenmeye çalışılan tekil mimari nitelikleri ile değil, peyzaj içindeki konumu ile de önemli olan bir yapıdır ve bu bağlamda da sahil saray kavramının seçkin örneklerinden biridir.

Boğaziçi'nin setli bahçelerinin en büyük örneklerinden biri buradadır. Yedi kat olarak ve uzunlukları 125 m'ye ulaşan setler, ayrı bahçeler olarak düzenlenmiş, birbirine karşılıklı merdivenler ve rampalarla bağlanmıştır. Merdivenlerin çaprazlama konumu peyzajı zenginleştiren bir tasarımdır. Dördüncü setteki 80 x 30 m boyutundaki büyük havuz ve Fransız heykeltıraş Thiebaut'un yapıtı olan bronz tay ve geyik heykelleri başka örneği olmayan yapıtlardır.

Aslında Beylerbeyi Sarayı henüz yeterince araştırılmamış ve incelenmemiş bir komplekstir. Oysa diğer İstanbul sarayları gibi yalnız yapıları ile değil, yerleşme ve peyzaj kullanım özellikleri ile de İstanbul kimliğinin ve imgelerinin oluşumuna katılan bir kültürel varlıktır. Topkapı ve Yıldız sarayları gibi Beylerbeyi Sarayı da uzun bir tarihî süreç içinde oluşmuş önemli çevre özelliklerine sahiptir. Arazinin topoğrafik verilerine uygun bir setleme sisteminin oldukça erken bir tarihte kurulduğu düşünülebilir. Mermer Köşk'ün konumu, bu bağlamda bir veri olarak değerlendirilebilir ve setlemenin en geç II. Mahmud döneminde yapıldığını düşündürmektedir.

Yine II. Mahmud döneminde, 1829-1832'de yapılmış olan ve saraya arka cepheden giriş sağlayan tonozlu geçit, çok önemli bir tasarım kararına işaret etmektedir. Amaçlanan bağlantının ötesinde asıl yeşil alanın kesintisizliğini sağlayan tonozlu geçit, gerçek bir mühendislik yapıtı olduğu kadar, çevre koruma amaçlı bir kentsel tasarımdır. Bir dönem Üsküdar-Beykoz bağlantısını da Saray'ın yeşil dokusunu koruyan bir düzenleme olarak sürdürmüştür.

Yarım daire biçiminde taş kemerlerle güçlendirilmiş, dolguları kaba yontu taşla örülü tonozlu yol üzerinde iki de çeşme vardır. Girişte kitabesi Mustafa İzzet tarafından yazılan ve sene 1829 olarak kayıtlı ilk çeşme, klasik üslupta dorik sütunçeleri (üst katta küçük Barok motifleri de) olan yalın bir

yapıdır. İkinci çeşme girişin sol yanında, yine Mustafa İzzet imzalı kitabesi ile benzer üslupta klasik bir yapıdır.

Ancak set düzeninin, Abdülaziz döneminde önemli bir revizyondan geçirilmiş olduğu da görülmektedir. Özellikle yeni Beylerbeyi Sarayı'nın konseptine uygun bahçe düzenlemeleri, oval çiçeklikler ve havuzlar ve asıl üçüncü ve dördüncü seti bağlayan merdivenler grubu, Abdülaziz dönemi üslubuna bağlı bir düzenlemeye işaret etmektedir. Dördüncü setteki büyük havuz da (80 x 30 m) Abdülaziz dönemi yapımı olmalıdır. Ancak yine bu kotta bulunan grottoların daha geç bir döneme, örneğin II. Abdülhamid dönemine tarihlenmesi olasıdır.

Beylerbeyi Sarayı'nın, başından beri bütünlüğünü yitirip yeniden kazanan bir süreçten geçtiği belirtildi. Bu süreç son olarak da bahçelerindeki önemli kayıplarla ve Boğaz Köprüsü yapıyla devam etmektedir. 1940'lı yıllardan bu yana yapılmış harita / krokiler sarayın kaybedilen arazisi hakkında açık bilgi vermektedir (Bkz. Şekil 4, Şekil 18, Şekil 19). Eskiden çok büyük olduğu söylenen ve içinde geyiklerin serbestçe dolaştığı Geyiklik'in 51 dönümü Karayolları'na, 30 dönümü Deniz Astsubay Okulu'na ve 7 dönümü de yandaki ortaokula verilmiş, ayrıca son yıllarda yapılan ilkokul için de bir miktar arazi ayrılmıştır. Ancak bu kayıpların belki de hiçbiri Beylerbeyi Sarayı için Boğaz Köprüsü kadar ölümcül olmamıştır. Köprü'nün yapıması (1973), Beylerbeyi Sarayı'nın peyzajını büyük ölçüde zedelemiştir veya İstanbul peyzajına katılımına ket vurmuştur. Ne var ki, sorun kent estetiği sınırlarının ötesindedir. Önemli ve tehdit edici olan, özellikle Has Ahır binasında ve Mermer Köşk'te şiddetle hissedilen titreşimlerin yapıların fiziki ömrünü kısaltması yönündeki kaçınılmaz olan etkisidir. Saray kompleksinin içinde eski saraydan kalmış olduğu düşünülen ve yapımları hakkında henüz yeterli belge bulunamamış olan başka yapılar da vardır.



## Mermer Köşk

Bu yapılar arasında en tanınmış olan, Mermer Köşk veya Serdâb Köşkü olarak bilinen yapıdır. Büyük mermer levhalarla kaplanmış cepheleri nedeniyle bu adı alan Mermer Köşk, II. Mahmud'un yaptırdığı eski Beylerbeyi Sarayı'ndan kalan tek yapıdır. Kıyı kotundan sonraki üçüncü set üzerinde, büyük havuzun gerisinde, kısmen arazi içine, dördüncü sete gömülü olarak yapılmıştır. "Serdâb" adı da buna bağlı olarak verilmiştir.

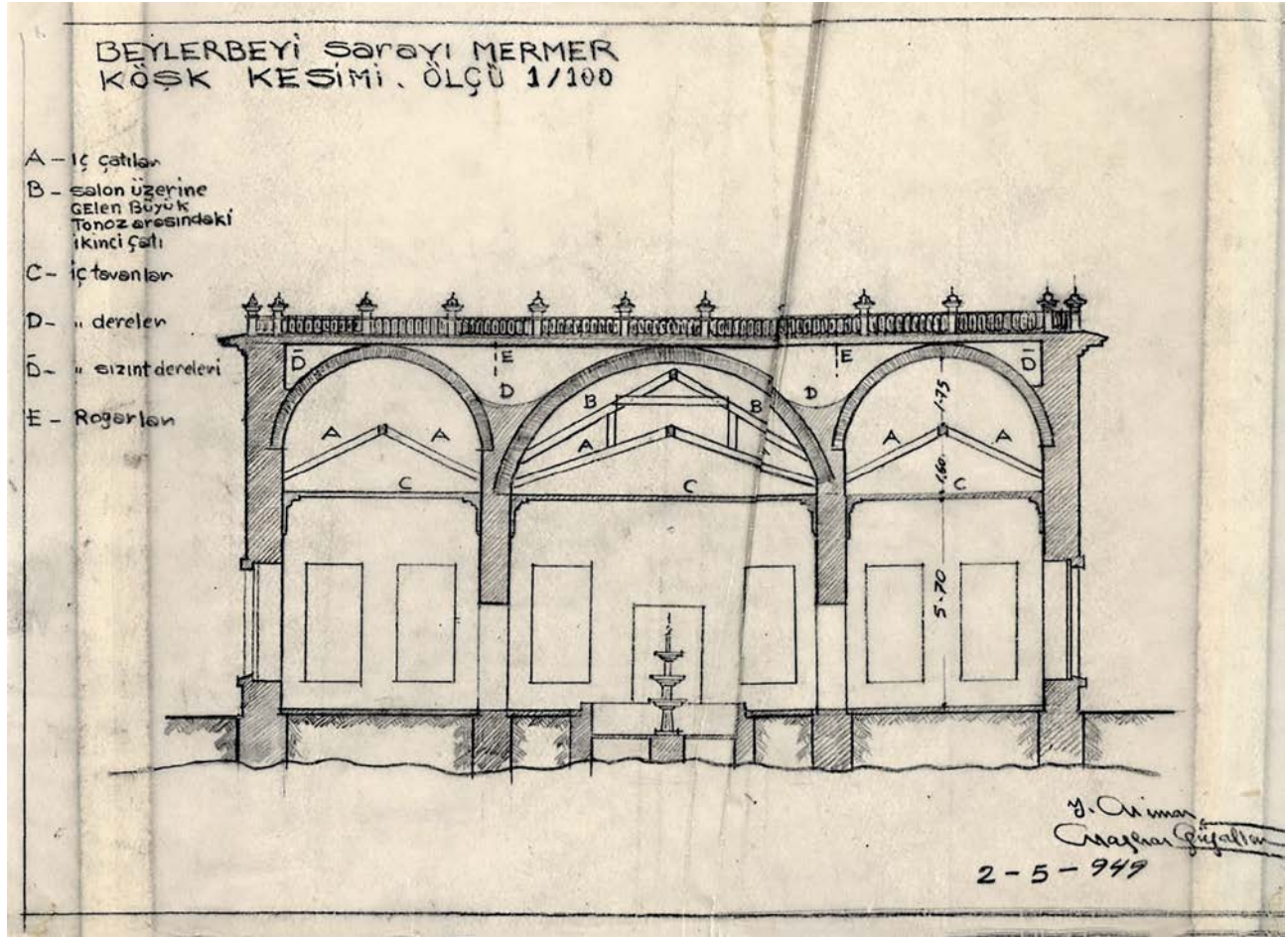
Yapı, II. Mahmud dönemine özgü ampir konseptin karakteristik çizgilerini taşımaktadır. Geometrisi belli ve net bir kitlesi vardır. Toskan başlıklar taşıyan ince ve yüksek pilastrlar, cephede düzgün ve eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. Cephe yalnızca bu

pilastr bölümlenmesiyle hareketlendirilmiştir, başkaca hiçbir dekoratif öge kullanılmamıştır. Pencereler basık tutulmuş ve iç mekânların ısı kontrolünü sağlayan bir düzenleme ile cephe yüksekliğinin alt yarısına yerleştirilmiştir. S. H. Eldem, köşkün teras örtüsünün korkuluklarının Abdülaziz döneminde eklendiğini söylemektedir.

Ortasında büyük bir sofa/salon ile iki yanında birer oda ve arkalarında küçük servis hacimleri olan klasik ve son derece sade bir planı vardır. Yaklaşık 10x16 m boyutunda olan orta sofa, büyük oval havuzu ve selsebilleri ile tanınmıştır. Yazlık saraylarda loş ve serin iç hacimleri elde etme amacıyla düzenlenen serdâb köşkleri, genellikle su ögesinin katıldığı iç düzenlemelere sahiptir.



20 Mermer Köşk'ün (Serdâb Kasrı) içi, (Yıldız Albümleri, 04/12 Milli Saraylar İhtisas Kütüphanesi).



21 Beylerbeyi Sarayı Mermer Köşk'e ait bir proje, MSHHA. E II.1738,  
(T. Cengiz Göncü, *Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilâtı ve Kullanımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Buradaki oval havuz, iki tarafında mermer döşemeye oyulmuş suyollarıyla yan duvarlardaki karşılıklı selsebillere bağlanmıştır. Selsebiller, yivli pilastrlar ve iyonik başlıklar ile üzerindeki tabladan oluşan ampir bir portik içine alınmıştır. Öne çıkıntılı kilit taşı lotus yaprağı ile bezeli bir yarım daire kemer ve pilastrı bu ampir çerçeveyi tamamlar. Aşağıdan yukarı küçülerek yükselen beş çift çanaklı selsebil, kenarı Barok dilimli bir tekneye oturmuştur. Lotuslardan oluşan bezemesi Neo-Barok'a dönüşen geç Ampir karakterdedir. Beyaz mermerden olan selsebilin bezemelerinde altın yıldız kullanılmıştır. Duvarlar "stucco lustro" tekniğinde somaki taklidi. Tavanlarda çerçeveler ve madalyonlar içine hayvan ve av resimleri yapılmıştır.

### Sarı Köşk

Yapımı hakkındaki bilgiler sınırlı olan Sarı Köşk'ün de II. Mahmud dönemi (1808-1839) sarayından kalan yapılardan biri olduğu söylenmektedir. Oysa kitlesi, plan şeması ve bazı dekoratif öğelerinin biçimlerine bakarak sarayla yaklaşık olarak aynı tarihlerde inşa edildiği düşünülebilir. Saray arazisinin kuzeydoğu köşesinde ve dördüncü set üzerindedir. Yüksek bir bodrum üzerine iki katlı kâgir bir yapıdır. Kesin çizgilerle belirtilmiş üç parçadan oluşan bir kitlesi vardır. Planı da aynı kesin bölümlenmeyi gösterir ve çok sadedir. Ortada, giriş, Barok bir merdiven ve büyük bir salon ile iki yanda birer büyük odadan oluşan üç bölümlü plan orta bölümün her iki cephede de dışarı taşması ile haçvari bir kitle oluşturur.



22



23

22-23 Sarı Köşk dış cephe ve iç mekân



## Has Ahır

Saray arazisinin güney kanadında, uzun bir rampayla ulaşılan üçüncü set hizasında bir düzlüğe inşa edilmiştir. Deniz köşkleriyle benzer bir tasarıma sahip olmasından ötürü ahırların yeni Beylerbeyi Sarayı ile birlikte tasarlanmış olduğu düşünülmektedir. Ortada, sekizgen planlı bir girişle aynı aks üzerinde yarım daire planlı bir merkez alan ve iki yanda ahır kullanımlı ve dikdörtgen uzanımlı bir plan şeması vardır. Şema, gerçekten bilinen örneklerden farklı bir öneridir.

Kuzey yönünde bulunan ön giriş öne doğru çıkan beşgen bir kitle ile belirtilmiştir. Böylece deniz köşklarinin denize doğru çıkan kitlesine benzer bir düzenleme gerçekleştirilmiş ve yine oryantalist historisist referanslar veren kemer ve örtü biçimleri kullanılmıştır. Aynı aks üzerinde yer alan arka giriş ise yarım daire planlıdır.

İçeride, merkezde sekiz dilimli bir örtü yapılmış, üstte çadır biçimine benzer eğrisel bir örtü strüktürü kullanılmıştır. Eğrisel örtü, ahşap ve kaburgalıdır, etek kısmında soğan biçimli kemerlere bağlanarak altyapıya oturur. Soğan kemerlerin aynasına silah figürleri işlenmiştir. Bu bölümün bütünüyle egzotisist bir görünümü vardır.

Kapı ve aynı yükseklikteki pencereler, at nalı kemerlidir. Ahır bölümü yuvarlak pencerelidir ve üstten bir profil şeridi ile çevrilmiştir.

İçeride giriş mekânının sekizgen tabanlı ve dilimli örtüsü stilize motiflerle bezenmiş ve ortalarına konan büyük dairesel madalyonlara hayvan resimleri yapılmıştır. Ortasında havuz bulunan orta mekâna ahşaptan yapılmış yirmi bölmeli ahır açılmaktadır. Orta mekânın birçok eşya ve objesinde, hatta aydınlatma elemanlarında at figürleri kullanılmıştır.



26 Ahır Köşkü dış cephe görünümü



27 Ahır Köşkü içeriden görünüm

## Kaynakça

- Arslan, Necla, *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl)*, İstanbul 1992.
- Batur, Afife, “Beylerbeyi Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. II, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul 1994.
- Cezar, Mustafa, “XIX. Yüzyılda Neden Batı Tarzı Saray”, *Millî Saraylar*, İstanbul 1993.
- Ekşioğlu, A., *Rönesans ve Barok Bahçe Sanatının İstanbul Saraylarındaki Etkileri/Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayı Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2001.
- Eldem, S. Hakkı, *Köşkler ve Kasırlar*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, c. II, İstanbul 1969.
- \_\_\_\_\_, *Boğaziçi Anıları*, Aletaş Alarko Eğitim Tesisleri A.Ş., Çeltüt Matbaacılık Kollektif Şirketi, İstanbul 1979.
- Evyapan, Gönül Aslanoğlu, *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*, İstanbul 1972.
- Göncü, T. Cengiz, *Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilatı ve Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü., İstanbul 2006.
- \_\_\_\_\_, *Beylerbeyi Sarayı*, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2013.

- Hovhannesyan, Sarkis Sarraf, *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi*, çev. E. Hançer, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1996.
- İnciciyan, P. Ğ., *XVIII. Asırda İstanbul*, tercüme ve tahşiye eden: Hrand D.Andreasyan, İstanbul Fetih Derneği İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul Matbaası, İstanbul 1956.
- Karahüseyin, G., “Beylerbeyi Sarayı ve Ünlü Konukları”, *Millî Saraylar*, II, 1992.
- Konyalı, İ. Hakkı, *Abideleri ve Kitâbeleriyle Üsküdar Tarihi*, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları, c. II, İstanbul 1976.
- Photiadis, B.A., *TTOKB*, S. 260, İstanbul 1963.
- Saner, Turgut, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1998.
- Sözen, Metin, *Devletin Evi Saray*, İstanbul 1990.
- \_\_\_\_\_, “Beylerbeyi Sarayı”, *DİA*, VI.
- Şehsuvaroğlu, Haluk, *Boğaziçi'ne Dair*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul 1986.
- \_\_\_\_\_, “Beylerbeyi Sahil Sarayı”, *İ.A.*, c. V.
- Taş, A., *Rönesans Devri Bahçe Sanatı ve Ülkemizde Yansıması Olarak Beylerbeyi Sarayı ve Set Bahçeleri*, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1998.
- Vak'a-Nüvis Ahmed Lütfi Efendi Tarihi*, haz. M. Aktepe, c. X, XI, Ankara 1989; c. XII, Ankara 1992.
- Von Moltke, Helmuth, *Türkiye'deki Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar*, çev. H. Örs, İş Bankası Yayınları, Ankara 1960.



# Mimari Açıdan Bir Türk-İslâm Şehri: 'Kazan' (15-16. yy)

Münteha Arabalı Tatar\* - Nuran Kara Pilehvarian\*\*

## ÖZET

Bir Türk-İslâm şehri olarak İdil-Ural havzasının merkezinde, Sibiryâ ve Orta Asya'ya ulaşım yollarına hâkim bir konumda bulunan Kazan, kısa sürede hem ekonomik çekim alanı hem de bu havzada asırlar boyu süren kültürel etkileşime dayalı rafine bir şehir kültürünün mekânı olmuştur. Kısa sürede özgün bir İslâm mimari sentezi içinde camiler, medreseler ve sarayların inşa edildiği şehir, 1552'deki Rus işgaline kadar bu etkileşim kuşağının merkez şehri olma özelliğini korumuştur. Ruslar Kazan'ı alarak şehri yerle bir etmiş, tarih sahnesinden hanlığı adeta silmek istemişlerdir. Kazan Hanlığı'nın Ruslar tarafından işgal edilmesi gerek doğu gerekse batıda bulunan Türk kavimleri için de bir dönüm noktası olmuştur. Rusya'nın doğuya açılmasının önündeki ilk engel olan Kazan Hanlığı'nın düşmesi, Rusların Karadeniz, Kafkaslar yönünde ilerleyerek Osmanlı Devleti'nin en güçlü düşmanlarından biri haline gelmesine neden olmuştur. O dönemde Kazan Hanlığı'nın düşmesi sonucunda Rus Çarlığı hemen hemen bugünkü Rusya topraklarına ulaşmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Kazan, Tatar, İdil-Ural, Altın Orda, Astrahan, Han Sarayı, Kremlin, Kul Şerif Camisi, Mercani, Süyümbike

## ABSTRACT

Kazan as a Turkish-Islamic city, at the centre of Volga-Ural catchment basin and dominant over Siberian and Middle Asian roads has been the home of a refined urban culture as a result of century-long cultural interaction in its area as well as an economic centre of attraction. Before long, mosques, madrasahs and palaces were built creating an Islamic architecture synthesis, making the city centre of this interactional trend until the Russian occupation in 1552. As Russians took control of the city, they brought the city to ground determined to wipe the Khanate off the map. The occupation of Kazan Khanate by the Russians has been a turning point for Turkish peoples both in East and West. As the first obstacle for spreading into east, the fall of Kazan Khanate made the way to Russians advancing towards the Black Sea and Caucasus therefore becoming one of the most powerful enemies of the Ottoman Empire. With the fall of the Kazan Khanate at the time, Russian Tsardom more or less reached the borders of the Russian Federation today.

**Keywords:** Kazan, Tatar, Volga-Ural, Altın Orda, Astrahan, Han Sarayı, Kremlin, Kul Şerif Camisi, Mercani, Süyümbike

## 1. Giriş

Kazan tarihi konusunda, özellikle Hanlık dönemi ile ilgili bir araştırma yapılmak istenildiğinde, öncelikle kaynakların kıtlığı ve döneme ait günümüze ulaşan önemli bir kaynak bulunmadığı bilgisine ulaşılır. Tatar el yazmalarının akıbeti belirsizdir. Kazan üniversitelerinde bulunan arşivler henüz gün yüzüne çıkarılmış değildir. Rusların

Kazan'ı işgali sırasında yapılan yağma ve tahribat, bugün araştırmacıları dönem hakkında daha ziyade ikinci el kaynaklar ve Rus kaynakları aracılığıyla bilgi edinmeye mecbur bırakmıştır. Arkeolojik araştırmalar ile yapısal malzemeler ve yapım teknikleri gibi birçok değerli bilgiye son yıllarda ulaşılmaktadır.

\* M.A., Araştırma Görevlisi, Uşak Üniversitesi.

\*\* Prof. Dr., Öğretim Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı.



1 15. yüzyıl Orta Asya haritası

Tatar araştırmacıların restitüsyonları ve Orta Çağ ressamlarının çalışmaları da mimari yapılar hakkında bilgi veren diğer kaynaklardır. Günümüze kadar ulaşmış olan kale duvarları ve kuleleri, Türk-Tatar ve Rus kültür mirası olarak 2000 yılında UNESCO dünya mirası listesine girmiştir. Bu makale özellikle Kazan'ın Hanlık döneminde nasıl bir görünüme sahip olduğunu anlamayı ve arkeolojik araştırmalar ışığında Kazan Kremlin'i'nde<sup>1</sup> bulunan mimari yapıları incelemeyi amaçlamaktadır.

## 2. Kazan Hanlığı

Kazan Hanlığı, Orta İdil Boyu ile Kama Yanı bölgelerinde varlığını sürdürmüş bir Türk-İslâm devletidir. Hanlık, Altın Orda'nın parçalanmasından sonra İdil Bulgar Devleti'nin topraklarında 15. yüzyılda kurulmuştur.<sup>2</sup> Hanlığın merkezi Kazan şehridir. Bu bölgenin güneyinde yine bir Türk Hanlığı olan Astrahanlar, kuzeyinde Fin kavimlerinin bulunduğu küçük krallıklar, batısında Moskova Knezliği, doğusunda Nogaylar, güneybatısında Kırım Hanlığı, kuzeydoğusunda ise Sibirler bulunuyordu. (Şekil 1)<sup>3</sup>

1 Kremlin (Rusça: Кремль), "kale", "hisar", "şato" anlamlarına gelen ve çoğu tarihî Rus kentinin merkezinde bulunan sağlam yapılar bütünü. Bugün Ruslar tarafından yaygın olarak kullanılan "kremlin" sözcüğü Altın Orda Çağı'nın yadigarı olup, Türkçedeki "kırman" kelimesinin tahrif edilmiş halidir. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kremlin>

2 Akdes Nimet Kurat, *IV - VIII. Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavimleri ve Devletleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1972, s. 156.

3 [http://www.historyfiles.co.uk/FeaturesFarEast/CentralAsia\\_MapAD1501.htm](http://www.historyfiles.co.uk/FeaturesFarEast/CentralAsia_MapAD1501.htm)

Uluğ Muhammed Han hükümdarlığında Kazan Hanlığı, Moskova Knezliği'ne seferler düzenlemeye başladı. 1439'da yapılan sefer sonucunda Nijni Novgorod şehri ele geçirildi ve Kazan ordusu Moskova sınırına kadar ulaştı.<sup>4</sup> 1444 yılı sonbaharında Moskova'ya yeni bir sefer düzenlendi ve 7 Temmuz 1445'te ise Kazan kuvvetleriyle Moskova ordusu arasında Suzdal şehri civarındaki meydan savaşında Ruslar mağlup oldular. Büyük Knez Vasili ve kardeşi Mihail esir düştüler.<sup>5</sup> Devletin gelişiminin tüm hızıyla devam ettiği Uluğ Muhammed Han döneminde Kazan Hanlığı, batıda Sura Nehri havzası, kuzeyde Yukarı Kama Yanı, doğuda Belaya (Ak) Nehri ve Vyatskaya topraklarına kadarki İdil-Ural bölgesinin topraklarını kapsıyordu.<sup>6</sup>

Uluğ Muhammed Han'ın 1445 yılında aniden ölmesi üzerine oğlu Mahmud Han (Mahmutek) tahta geçti. 20 yıl hüküm süren Mahmud Han'ın hâkimiyeti döneminde Kazan ile Moskova arasında ciddi bir çatışma olmadı. Kazan Hanlığı'nda barış ve istikrar hâkim olup ticaret gelişiyor, şehirler zenginleşiyordu. 1462 yılında Mahmud Han'ın ölümü üzerine önce oğlu Halil ve kısa bir süre sonra da 1467 yılında İbrahim Han, Kazan tahtına geçtiler.<sup>7</sup> İbrahim Han zamanında Kazan'da birbirine zıt iki muhalif grup ortaya çıktı: Kazanlı grup ve Rus yanlısı grup. Bu iç karışıklıkları fırsat bilen Moskova Knezliği de Kazan Hanlığı'na müdahale etti. Ruslar, 1487 yazında Kazan'a girdiler. Kenti yerle bir edip, büyük katliamlar yaptılar. Tahta, eğitimini Moskova'da almış olan Muhammed Emin çıkarıldı.<sup>8</sup> (Şekil 2)<sup>9</sup>



2 Muhammed Emin Han

Kazan'da Uluğ-Muhammed Han soyu 80 yıl hüküm sürdü. 1518-1552 yılları arasında Kırım, Kasım, Sibir ve Astrahan soylarından hanlar davet edildi. Moskova Kazan savaşları döneminde şehir, birçok kez Rus ordusu tarafından kuşatıldı (1467, 1469, 1487, 1505, 1530, 1546, 1551 vs.). Kazan Hanlığı'ndaki taht mücadeleleri 1552 yılına kadar devam etti. Ekim 1552'de IV. İvan'ın ordusu şehre yaklaştı ve yedi haftalık kuşatmadan sonra Kazan ele geçirildi. Şehir neredeyse tamamen yıkılmış, halkı ise öldürülmüş ya da esir alınmıştı.<sup>10</sup> Kazan

4 Kurat, a.g.e., s. 157.

5 Mihail Hudyakov, *Kazan Hanlığı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2009, s. 10.

6 Şamil Fatıhoviç Muhammedyerov, "Kazan Hanlığı", *Atlas Tartarica*, çev. İlyas Kemaloğlu, Tataristan Cumhuriyeti Ş. Mercani Tarih Enstitüsü, Tataristan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı, İntergroup, Kazan, Moskova, St. Petersburg, İstanbul 2017, s. 276.

7 Kurat, a.g.e., s. 159-160.

8 Akdes Nimet Kurat, "Kazan Hanlığı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. 12, S. 3-4, Ankara 1954, s. 231.

9 Muhammedyerov, a.g.m., s. 276.

10 Hudyakov, a.g.e., s. 135.

Hanlığın ortadan kalkması ile Ruslar, İdil boyunca güneye inerek önce Hazar'a, daha sonra da Kuzey Kafkasya'ya ulaşır bugünkü Rusya topraklarını elde ettiler. İç karışıklıklar nedeniyle Kazan Hanlığı'nda 115 yıl içinde 19 defa han değişmiş, 15 han tahta çıkmış, bunlardan bazıları ikişer ve hatta üçer defa tahta çıkmışlardır. Ama aynı süre içerisinde Moskova Knezliği'nde sadece 4 hükümdar tahta çıkmıştır.<sup>11</sup>

Kazan'ın 1552'de ele geçirilmesinden 1917'deki devrime kadar Rus İmparatorluğu her yıl 100.000 kilometrekare gibi inanılmaz bir oranla büyümüşür.<sup>12</sup> Korkunç İvan, Kazan ve Astrahan hanlıkları zaferini anıtlıştırmak için Moskova'da, Kızıl Meydan'da yeni bir katedralin yapılmasını emretmiş, St. Basil's olarak bilinen katedral 1560'da, inşaatın başlamasından sadece beş yıl sonra tamamlanmıştır. Katedralin, Rusya'nın 13. yüzyıldan beri egemenliği altında olduğu Türk-Tatar kültüründen kurtuluşunun sembolü olduğu bilinmektedir.<sup>13</sup>

### 3. Kazan Şehri

Kazan şehrinin kurulduğu alan en erken çağlardan bu yana yerleşim alanı olma özelliğini korumuştur. Önceleri sadece bir "kirman"dan, yani kaleden ibaret olan şehir 15. yüzyılda Hanlığın başkenti olması ile adından söz ettirmiştir.<sup>14</sup> Hanlık döneminden günümüze kısmen kale duvarları haricinde sağlam olarak ulaşabilen mimari eser bulunmamaktadır. Kremlin yapılarıyla alakalı arkeolojik araştırmalar, 1920-1950 yılları arasında İ. N. Borozdin ve N. F. Kalinin öncülüğünde, daha sonra 1970'li yıllarda A. H. Halikov öncülüğünde yürütülmüştür.

11 Kurat, "Kazan Hanlığı", s. 228.

12 Orlando Figes, *Nataşa'nın Dansı - Rusya'nın Kültürel Tarihi*, çev. Figen Dereli, İnkılap Yayınları, İstanbul 2002, s. 438.

13 Gösterişli renkleri, orijinal bezemeleri ve soğan kubbeleriyle St. Basil's, Rusya'nın dönüş yaptığı Bizans geleneklerinin sevinçli bir kutlaması olarak tasarlanmıştır. Ancak Ortodoks geleneğinde bulunmayan özellikleri ve katedralin camiye benzerliği sebebiyle Tatar tarzını yansıttığı ileri sürülmektedir.

14 Serkan Acar, *Kasım Hanlığı (1445-1681)*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir 2007, s. 16.

1994 yılında Kazan Devlet Üniversitesi ve Tarih Enstitüsü öncülüğünde Devlet Mimarlık ve Sanat Tarihi Müzesi, Kazan Kremlin'i'nde büyük ölçekli arkeolojik çalışmalara başlamıştır.<sup>15</sup> 1994-2005 yılları arasında kremlin ve tarihî şehirde 60'ın üzerinde, 20 bin m<sup>2</sup>'ye yayılan kazı çalışması yürütülmüştür.<sup>16</sup> Bu çalışmalar kremlinde 5 arkeolojik katmanın var olduğunu ortaya koymuştur. Bu katmanlardan Kazan Hanlığı dönemi ile bağlantılı olan III. katman, II. (Rus dönemi) ve IV. (Altın orda dönemi) katmanlardan kolayca ayrılmaktadır.<sup>17</sup>

Çalışmalar göstermiştir ki; Altın Orda dönemi sonrasında Kazan Hanlığı'nın kurulması ile beraber nüfus artmış, topraklar genişlemiştir. Şehrin kalesi, uzunluğuna 400 metre genişlemiş; yüzölçümü 10 hektara ulaşmıştır. Kalenin içinde kule/minare ve cami olması muhtemel birkaç beyaz taş yapının harabeleri bulunmuştur.<sup>18</sup> Şehirde arkeolojik araştırmalar sonucunda deri üretimi, bakır dökümhanesi, nalbantlık, marangozluk, kuyumculuk, çömlekçilik gibi zanaatların kalıntıları bulunmuştur. Dericilik üzerine kurulu üretim tesisinin varlığından söz etmek mümkündür.<sup>19</sup> Kremlin'in yıkılan kuzeydoğu kulesi bölgesinde bakır eritme tesisleri görülmüştür.<sup>20</sup> Kalenin doğu ve güneydoğusunda, surların dışında banliyölerin varlığı bilinmektedir. Kayıt defterlerinde "Eski kent" olarak anılan Bogoroditskiy Manastırı bölgesinde bulunan sanayi banliyösünün varlığı da bilinmektedir.<sup>21</sup> (Şekil 3)<sup>22</sup>

15 Çalışmaları F. Ş. Huzin yürütmüştür.

16 Sitdikov - Huzin, "Nekotoriye İtogi Arheologicheskogo İzucheniya Kremlya Hanskoi Kazani (po materialom raskopok 1994-2005)", *Rossiyskoe Arkheologiya*, No. 1, s. 99.

17 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 99.

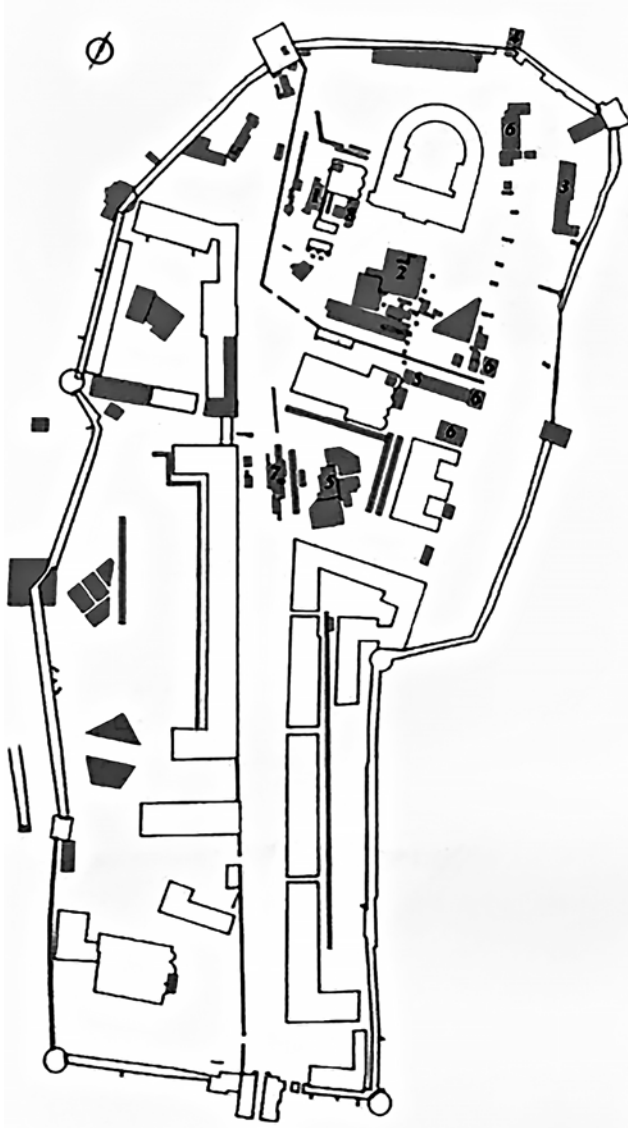
18 İskender Lerunoviç İzmaylov - Sergey Gregoriyeviç Klyaştorıny - Fayaz Şaripoviç Huzin - Ayrat Gabitoviç Sitdikov, "Altın Orda Döneminde Kazan", *Atlas Tartarica*, çev. İlyas Kemaloglu, Tataristan Cumhuriyeti Ş. Mercani Tarih Enstitüsü, Tataristan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı, İntergroup, Kazan, Moskova, St. Petersburg, İstanbul 2017, s. 228-229.

19 İzmaylov - Klyaştorıny - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 228.

20 İzmaylov - Klyaştorıny - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 228.

21 İzmaylov - Klyaştorıny - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 228.

22 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 99.



**3** Kazı çalışmaları ile Kazan Kremlini planı

- 1- Han mezarı (kazı IV, 1977),
- 2- Han Sarayı (kazı XLVIII, 2001),
- 3- Deri imalathanesi (kazı XIII, 1997-2000),
- 4- Kuzey taş kule (kazı XXXV, 2000),
- 5- XVI. yüzyılın ilk yarısı tarihli taş yapı,  
XI. yüzyıl tarihli duvar (kazı II ve III, 1994-1997),
- 6- XII-XVI. yüzyıl taş duvar (kazı V, X, XIV, XVIII, XIX, XXXIII,  
1995-2000),
- 7- XI-XII. yüzyıl güçlendirme ve geçiş kapısı  
(kazı XX, 1999-2000),
- 8- Han Camisi, XVI. yüzyıl (kazı XII, 2002)

Sanayi üretimi Altın Orda döneminde muhtemelen şehrin korunaklı kısmında da mevcuttu. Şehrin müstahkem kısmında yer alan 13. yüzyılın ikinci yarısına ait konut ve dükkânlar merkezi cadde

boyunca yer alıyordu.<sup>23</sup> Kazan Kremlini'nin "Altın Orda katmanında" mavi, firuze ve lacivert renklerdeki cephe kaplama levha parçaları bulunmaktadır. Bunlar, taş binaların dış polikrom kaplamalarıdır.

Bu tür yapılar birçok Altın Orda şehrinde vardı.<sup>24</sup> Muhtemelen benzer cepheler Kazan'da da inşa edilmiştir. 15-16. yüzyıllarda ise Kazan şehri, günümüz Kremlin tepesi ile Fedorovskiy tepeciği topraklarının neredeyse tamamını kaplıyordu. Hanlığın başkenti olan Kazan, güçlü bir kale ve İdil ile Ural'ın büyük ekonomik, dinî, siyasi ve ticari merkezi haline geldi. 15. yüzyılda nüfusu, 30.000-40.000 kişiydi.<sup>25</sup> Kazan Hanlığı topraklarında 700'den fazla yerleşim yeri mevcuttu. Şehrin etrafında banliyöler ve köyler vardı. Bunlardan gemi inşaatçıları ile dülgelerin banliyösü olan Beşbalta'da, Kazanka Nehri'nin ağzında Kazanlıların askerî ve ticari gemilerinin limanı bulunuyordu.

Şehrin güneyinde, tepelerle kaplı bölgede (şimdiki Kalinin Sokağı) Ermeni mahallesi ve özel mezarlığı (mezar taşları 14-16. yüzyıllara aittir) bulunuyordu.<sup>26</sup> Kazan'ın etrafında beylerle mirzaların<sup>27</sup> sarayları da vardı. Geç tarihli kaynaklara göre Orta Kaban Gölü yakınlarında Kazan hanlarının konakları ve Süyümbike'nin bahçeleri bulunuyordu.<sup>28</sup> Yapıların çoğunluğunu ahşap evler oluşturmaktaydı. Bölgenin verimli ormanlarla çevrili oluşu, ahşap işçiliğinde yüksek teknolojilere ulaşmaya imkân tanımıştır.<sup>29</sup> (Şekil 4)<sup>30</sup>

Bazı önemli yapıların da taş yerine ahşaptan inşa edildiği kaynaklarda belirtilmiştir.<sup>31</sup>

23 İzmaylov - Klyaştorıny - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 228.

24 İzmaylov - Klyaştorıny - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 228.

25 Muhammedyerov, a.g.m., s. 277.

26 İzmaylov - Klyaştorıny - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 228.

27 Bazı Türk topluluklarında (çoğunlukla Nogaylarda) ve İran'da kullanılan bir soyluluk sanı.

28 İzmaylov - Huzin - Sitdikov, "Hanlığın Başkenti Kazan (1438-1552)", *Atlas Tartarica*, çev. İlyas Kemalöğlu, Tataristan Cumhuriyeti Ş. Mercani Tarih Enstitüsü, Tataristan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı, İntergroup, Kazan, Moskova, St. Petersburg, İstanbul 2017, s. 299.

29 Niyaz Halit, "Arhitektura Kazanskogo Hanstva", *İstoriya Tatars Drevneyşih Vremen*, c. IV, s. 604-614, Ruhیات Yayınları, Kazan 2014, s. 605.

30 <http://www.gorodamira.biz/goroda/241-stolicy-zolotoj-ordy.html>

31 Halit, a.g.m., s. 605.



4 Kaplama detayı, Altın Orda Devleti

Şehrin silüetinde ahşap kuleler, külahlar, çok renkli mozaik taşlar, alçı süslemeler ve işlemeli cephe elemanları dikkati çekmekteydi.<sup>32</sup> Şehir, Kazan Hanlığı ve bütün İdil boyunun önemli siyasi, ekonomik ve dinî merkeziydi.

Kazan Kremlin’inde bulunan önemli yapıları; Kremlin surları ve kuleleri, Han Sarayı, Han Mescidi, Nur Ali Camii, Kul Şerif Camisi, Han Türbesi olarak sıralayabiliriz. 1552 yılında kalenin karşı tarafında bulunan Knez Kurbskiy, Kazan’ın kuzey tarafındaki manzaradan şöyle bahsetmektedir: “Kazan Nehri tarafından bakıldığında, dağ o kadar yüksekti ki, göz bu dağı zor görüyordu. Bu dağın üzerine kale kurulmuştur. Buradaki taştan yapılan han sarayları, camileri ve camilerin minareleri çok yüksekti. Bu camilerin etrafında Tatarların vefat eden hanları defnediliyordu. Bu camilerin sayısını beş olarak anımsıyorum...”<sup>33</sup>

32 Halit, a.g.m., s. 605.

33 Hudyakov, a.g.e., s. 252.

Kazan Nehri’nden bakılınca görülen beş caminin hepsi Kremlin’de miydi, bilemiyoruz. N. Halit’e göre, “Bugünkü Kazan Kremlinini mevcut planıyla konum ve yapılanma açılarından Türk-Tatar dönemi kremlininin bir tekrarıdır.”<sup>34</sup> Neredeyse değişmemiş biçimde Rus Kremlin’inin temeli haline gelen sağlam Kazan Kremlin’inin tahkimat planı tamamen korunmuş, sadece ahşap duvarları tuğla ile değiştirilmiş ve kulelerin bir kısmı yeniden düzenlenmiştir.<sup>35</sup> (Şekil 5)<sup>36</sup>

Bugün kalenin toplam 13 kulesi bulunmaktadır. Hanlık döneminde ise bu kulelerin sayısının 10 olduğu tahmin edilmektedir. Bu kapıların isimleri, *Tsarstvennaya Kniga (Çarlık Kitabı)*’da 1552 senesindeki Kazan Savaşı’nın anlatıldığı kısımda geçmektedir. Bu kapılar şunlardır: Arça kapısı, Atalık kapısı, Yelabuga kapısı, Zboylev kapısı, Nur Ali kapısı, Kabak kapısı, Kırım kapısı, Nogay kapısı, Tümen kapısı, Han kapısı.<sup>37</sup>

2000’li yıllarda yenileme çalışmalarıyla beraber farklı Orta Çağ duvar bölümleri üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Çalışmalarda Güney kapısının köprü bağlantılarıyla inşa edilmiş olduğu görülmüştür. Kapı girişinin genişliği 6 m’dir.<sup>38</sup> Bugün Süyümbike Kulesi/Minaresi’nin bulunduğu kısımda ise ikinci bir taş geçiş kapısı olduğu tespit edilmiştir. Daha önceki araştırmalarda tepedeki kalenin güçlendirmelerinin ahşap olduğu iddia edilmişse de, Kuzey kule kalıntıları ve bugünkü kale duvarlarının kesiştiği bölgede yapılan arkeolojik araştırmalar farklı sonuçlar ortaya çıkarmıştır.<sup>39</sup> 16. yüzyılda inşa edilen ve 19. yüzyılda yıkılmış olan Kuzey kulesinin 18-19. yüzyıllara ait belgelerde yuvarlak biçimli ve Rus dönemine ait olduğu belirtilmiştir.<sup>40</sup>

34 Halit, a.g.m., s. 607.

35 Huzin - Sitdikov, “O lokalizatsii v Kazanskoy Kreposti istoričeskoy meçeti Kul Şarifa”, *Gasırlar Avazı* 2005/2, 2005, s. 14.

36 [http://real-kremlin.ru/no\\_saved](http://real-kremlin.ru/no_saved)

37 Hudyakov, a.g.e., s. 240.

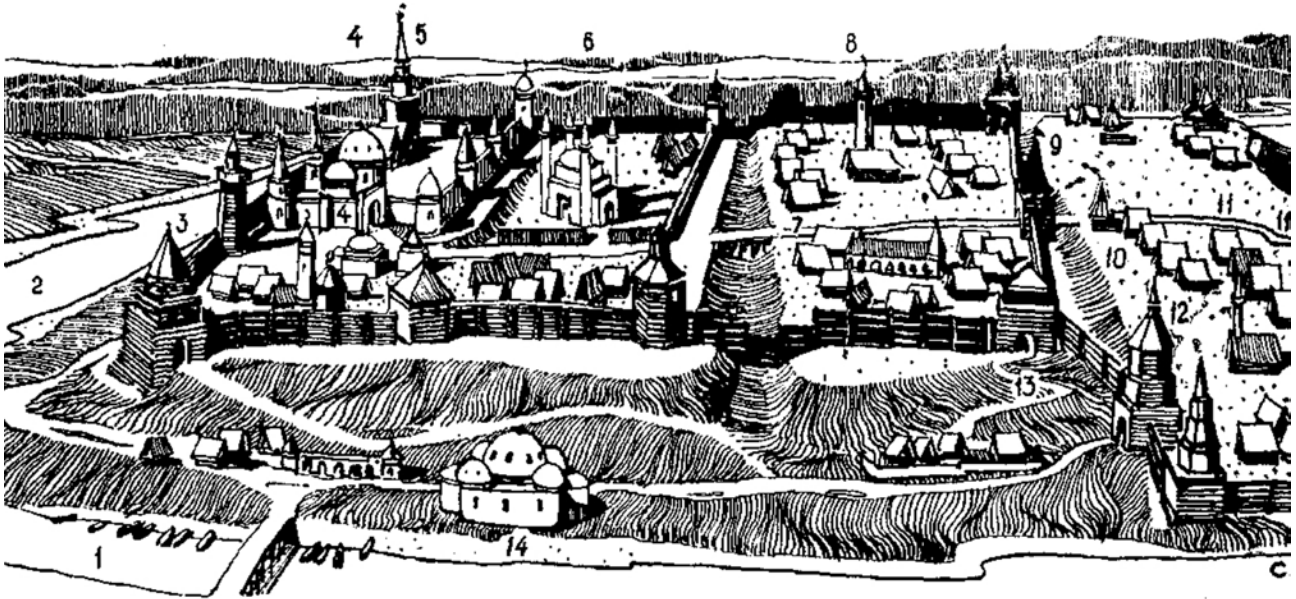
38 [http://real-kremlin.ru/no\\_saved](http://real-kremlin.ru/no_saved)

39 Sitdikov, “Kazanskiy Kreml İzucheniye i Sohraneniye Krepostnih Sten i Bashen., Kazanskaya Nauka”, *İstoricheskiye Nauki i Arheologiya*, No. 7, 2013, s. 35.

40 Sitdikov, a.g.m., s. 35.



5 Kazan Kremli, 16. yüzyılın ilk yarısı. A. Olearı tarafından yayınlanmıştır.



6 16. yüzyılın ilk yarısı, Kazan Kremli, N. F. Kalinin restitüsyonu

- 1- Bulak, 2- Kazanka, 3- Nur Ali kapısı, 4- Han Sarayı, 5- Kuzeydoğu kapısı, 6- Merkez Camii, 7- Tezitskiy geçidi, 8- Mezarlık, 9- Büyük çıkış kapısı, 10- Hendek, 11- Köy, 12- Atalık kapısı, 13- Tümen kapısı, 14- Dairov Hamamı

Kalıntılar 250 m<sup>2</sup>lik alanda<sup>41</sup> açılmış ve 13 m çapındaki kulenin içinde daha erken döneme ait olduğu kesin olan başka bir kule bulunmuştur.<sup>42</sup> Kule 400 cm yüksekliğinde (kuzey cephe) yaklaşık kare planlı olarak kremlin duvarıyla birleşmektedir. Batı, doğu ve kuzey taraflarında dörtgen nişler

bulunmaktadır.<sup>43</sup> Duvar ve kule, yekpare örölü olarak görölmüştür. Kuzey kuleye bağlanan, 250-300 cm genişliğindeki taş duvarın Rus dönemine ait kısmında, duvarın sökülüp yeniden inşa edildiği bölüm ortaya çıkmıştır.<sup>44</sup> (Şekil 6)<sup>45</sup>

41 Kazı XXXV, F. Ş. Huzin, A.M. Gubeydullin.

42 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 100.

43 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 102.

44 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 36.

45 <https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/>



7 Kazan Kremlini, 15. yüzyılın ilk yarısı,  
A. Halikov ve C. Aydarov restitüsyonu, F. Halikov resmi

Kalenin iç kısmında 88 m<sup>2</sup>lik alanda yürütülen kazı çalışmalarında alt sıra kalker bloklardan oluşan duvarlar hanlık dönemiyle ilişkilendirilmelidir.<sup>46</sup> Görülmüştür ki, Han Sarayı kompleksinin doğu kısmı duvarları Moğol döneminden de önce taş duvarlarla güçlendirilmiş, Altın Orda döneminde ve Kazan Hanlığı döneminde bu şekliyle kullanılmıştır.<sup>47</sup> Sonuç olarak Hanlık döneminde Kuzey kale duvarlarının sanıldığı gibi ahşap değil, taş olduğu ortaya çıkmıştır. (Şekil 7)<sup>48</sup>

Yelabuga kapısı ile Nur Ali kapısı arasındaki çeşme yakınlarında yer alan ve Kazan Nehri'ne kadar çıkan gizli bir yeraltı koridoru bulunmaktadır. Bu koridor Han Sarayı dairesinden başlıyordu. Konuyla ilgili Zagoskin'in yorumu şöyledir:

*“Eğer biz bugünkü Kremlin'deki Süyümbike Minaresi ve Taynitskiy kapısından (Eski Nur Ali kapısı) Kazan şehrine doğru çıkar ve nehrin sahiline kadar inip nehrin akıntısı boyunca 20-30 metrelik bir mesafeyi yürürsek, karşımıza gizli çeşme çıkacaktır. Bu, Kazan kalesinin tarihî çeşmesidir. 1552 savaşında muhasara altında olan Kazanlılar gizli yeraltı koridorundan bu çeşmeye su almaya çıkıyorlardı. O dönemde kaleden kaçarak adamlarıyla beraber Ruslara iltica eden Kamay Mirza, Knez Vasili'ye bu gizli yoldan ve*

*çeşmeden bahsetmiş ve Ruslar, Tatarları bu çeşmenin sularından mahrum etmek için o gizli yolu barutla tahrip etmiştir.”*

Bu olaydan *Çarlık Kitabı*'nda bahsedilmektedir.<sup>49</sup>

1926 yılında şiddetli yağmur ile Taynitskiy Kulesi'ne yakın alanda oluşan göçük sonucunda çeşitli araştırmalar yapılmış, tuğla örülü ve yeraltı koridoruna bağlanan 4 bölüm olduğu tespit edilmiştir. “Taynitskiy”, Rus dilinde gizli anlamına gelmektedir ve bu kuleye Taynitskiy isminin verilmesinin sebebinin bu gizli yeraltı yolu olduğu düşünülmektedir. (Şekil 8)<sup>50</sup>

### 3. a. Kazan Arki (Han Sarayı Kompleksi)

Şehrin merkezî kısmı, aynı zamanda Han Sarayı'nın bulunduğu bölgedir. Çevresi beyaz taş duvarla çevrili olan Han Sarayı Kompleksi, şimdiki Kremlin'in neredeyse yarısını kaplıyordu.<sup>51</sup> Saray, güney ve doğudan Tezitskiy Deresi'nin kenarından geçen istihkâmlarla sınırlıydı. Kompleks, fonksiyonel olarak 4 bölümden oluşuyordu: 1- Yönetim bloğu (Divan), 2- Yaşam bloğu (Han Sarayı, misafir evi, bahçe), 3- Hizmet bloğu (Mutfak, hamam, kiler, ahır, çeşitli imalathaneler), 4- Dinî yapı (Han Camisi, imam evi).

Kompleksin ana girişi, İstanbul Topkapı Sarayı'na benzer iki kuleli bir kapı ile korunurdu. Bu kapıyla ilgili Orta Çağ resimleri bulunmaktadır.<sup>52</sup> (Şekil 12) N. Halit bu kompleksi mimari üslubu, inşaat tekniği ve kültürel kimliğiyle, yapımı 15. yüzyıla dayanan Bakü'deki Şirvanşah Sarayı'na benzetmektedir.<sup>53</sup> Yapımında kullanılan bezemelerin Kırım-Kazan Tatar yapılarında kullanılanlara neredeyse en yakın bezemeler olduğunu, Volga Kama, Güney Kafkaslar ve Karadeniz kıyılarında 15-16. yüzyıllarda hâkim olan mimari ilkelerle

49 Hudyakov, a.g.e., s. 251.

50 F. H. Valeyev - G. F. Valeyeva-Suleymanova, *Drevneye İskustva Tatarii*, Kazan 1987, s.155.

51 İzmaylov - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 298.

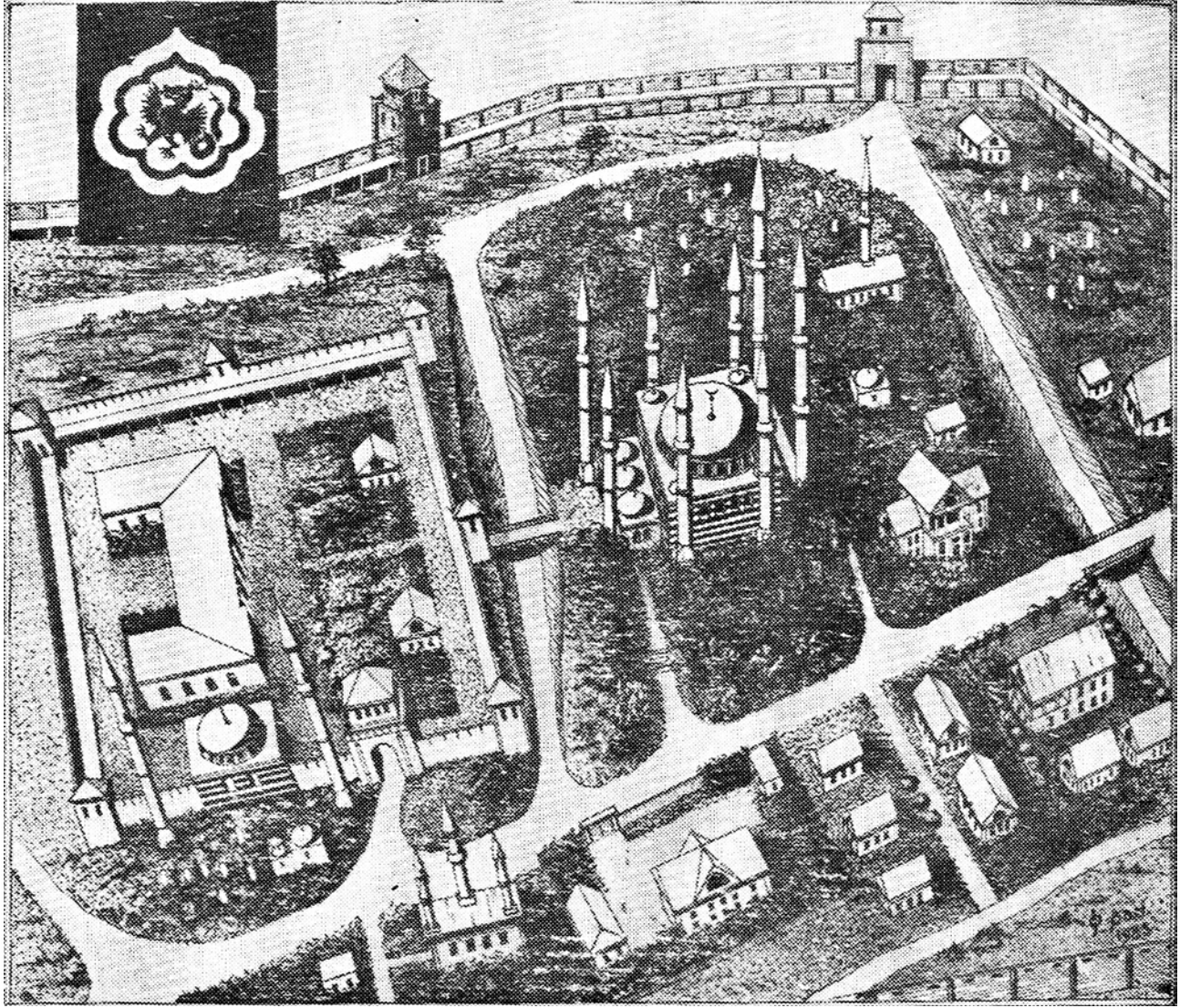
52 Halit, a.g.m., s. 604.

53 Halit, a.g.m., s. 609.

46 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 101.

47 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 102.

48 <https://realnoevremya.ru/articles/72985-dogovornye-otnosheniya-mezhdu-kazanskim-hanstvom-i-moskvoy>



8 16. yüzyılın ilk yarısı, arkeolojik veriler ışığında panoramik Kazan Kremlini, F. H. Valeyeva restitüsyonu

aynı dili konuşmakta olduğunu belirtmektedir.<sup>54</sup> Kazan Arkı birkaç taş ve ağaç binadan oluşmaktaydı. Her bina birbiriyle bağlantılı ve ayrı duvarlarla çevriliydi.<sup>55</sup> 2000 yılındaki arkeolojik çalışmalarda Kremlin'in kuzeydoğu kısmında (günümüz Devlet Başkanlığı Sarayı'nın bulunduğu alanda) müstahkem Han Sarayı'nın kalıntıları ile beyaz taştan yapılan Nur Ali Camisi'nin kalıntılarına ulaşılmıştır.<sup>56</sup> N. Halit, Nur Ali Camisi'nin

taş ve dikdörtgen içine oturan sekizgen planlı bir yapı, kubbesinin ise sivri veya yuvarlak olduğu görülmüştür.<sup>57</sup> (Şekil 9)<sup>58</sup>

### 3. a. a. Han Sarayı

Han Sarayı'nın taş ve oldukça ihtişamlı olduğu bilinmektedir. Taş yapının alt kısmındaki kalıntılar (18x20 m), günümüzde temel seviyesinde muhafaza edilmiştir. (Şekil 9) Temelin altında kazılmış çukurda

54 Halit, a.g.m., s. 607.

55 F. H. Valeyev - G. F. Valeyeva-Suleymanova, a.g.e., s. 132.

56 İzmaylov, Huzin, Sitdikov, a.g.m., s. 298.

57 Halit, a.g.m., s. 611.

58 <http://totalgid.com/kazan/razvlecheniya/id377423/>



9 Nur Ali Camisi maketi, İslâm Kültürü Müzesi, Kazan Kremli



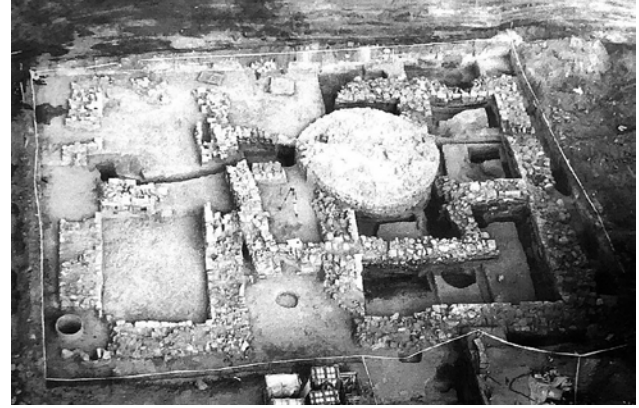
10 Kazan Arki, N. Halit restitüsyon çalışması

15-20 cm çapında, 50 cm aralıklarla dizilmiş ahşap kazıklara rastlanmıştır. Temelin kendisi oldukça büyük ve kireç harcı ile birbirine iyice bağlanmış taş bloklardan oluşur. Birbiriyle kesişen duvarlar, bodrumu 4 odaya ayırır. Son oda 2 bölümden oluşur.<sup>59</sup> N. Halit, Han Sarayı'na benzer yapıları Doğubayazıt'taki İshakpaşa Sarayı ve Bahçesaray'daki Han Sarayı olarak sıralamaktadır.<sup>60</sup> (Şekil 10)<sup>61</sup>

59 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 102.

60 Halit, a.g.m., s. 607.

61 Halit, a.g.m., s. 608.



11 XLVIII kazısı ile ulaşılan Han Sarayı temeli

Emlak kayıtları (1566), Han Sarayı'ndan şöyle bahsediyor: “*Han Sarayı'nın avlusuna şimdi (Kazan'ın alınmasından 14 yıl sonra) kilise yapılmıştır. Saray kalıntılarından ise iki taş bina ve 4 sajen<sup>62</sup> genişlikte ağaç bir bina kalmıştır. Han Sarayı duvarları haricinde de iki taş bina bulunmaktadır.*”<sup>63</sup> (Şekil 11)<sup>64</sup>

Aynı kitabın başka bir kısmında küçük saraydan ve saray karşısındaki taş binadan bahsedilmektedir, ancak yapıyla ilgili “*işlevi, sarayla bağlantıları hakkında bilgimiz yok*” şeklinde bir ifade bulunmaktadır.<sup>65</sup> Ruslar, Kazan'ı aldıklarında sarayı talan ettikten sonra, cephanelik olarak kullanmışlardır. K. Milko- viç, *İstorigrafiçeskiye Opisaniye o Kazanskoy Guberniyi* adlı eserinde, 1804 yılında Han Sarayı'nın kalıntılarının mevcut olduğundan bahsetmektedir.<sup>66</sup> Yine 1815 yılında Kazan'da çıkarılan *Kazanskie İzvestiya* gazetesinde 15 sene öncesinde yıkılan Süyümbike Sarayı'ndan bahsedilmektedir.<sup>67</sup> Karl Fuks da 1807 yılında kaledeki son Han Sarayı kalıntılarının yıkıldığını ve böylece Türk-Tatar mimarisi örneği kalmadığını yazmıştır.<sup>68</sup> Bütün bunlardan Han Sarayı'nın 19. yüzyıla kadar varlığını sürdürdüğü ve bu tarihlerde yıkıldığı anlaşılmaktadır. (Şekil 12)<sup>69</sup>

62 2.13 m'ye tekabül eden eski Rus ölçü birimi.

63 Hudyakov, a.g.e., s. 252.

64 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 102.

65 Hudyakov, a.g.e., s. 252.

66 Hudyakov, a.g.e., s. 248.

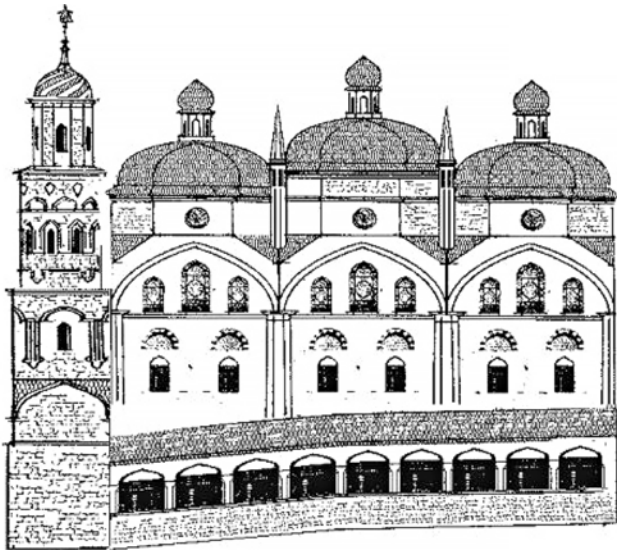
67 Hudyakov, a.g.e., s. 248.

68 Hudyakov, a.g.e., s. 255.

69 <https://history.wikireading.ru/139742>



12 Kazan'ın Korkunç İvan tarafından kuşatılması,  
Rus toplarıyla şehrin vuruluşu



13 Han Sarayı, XV-XVII. yüzyıllar, rekonstrüksiyon  
(Resim: N. Haziahmetov)

Güney ve güneybatı taraflarından Han Sarayı'na geniş bir yerleşim yeri komşuydu. Arkeolojik kazılara göre bu yerleşim yeri güneyden günümüzde adı Lobaçevskiy olan sokakla, doğudan Bannoe,

Çenoe, Poganoe gölleri ile komşuydu. Daha XV. yüzyılın ortasında saraya bitişik olan yerleşim yeri, duvar ve hendeklerle çeviriliydi. Bu duvarlar birçok kez yeniden yapılmış ve yenilenmiştir. İstihkâmlar, 3 m derinliğindeki hendeklerle 15-20 m genişliğinde ve 3-4 m yüksekliğinde surdan oluşuyordu.<sup>70</sup> (Şekil 13)<sup>71</sup>

### 3. a. b. Han Mescidi

Komplekse ait bir başka önemli Hanlık dönemi eseri de Süyümbike Minaresi'nin kuzey ve doğusunda yapılan kazı çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır.<sup>72</sup> Yapı dıştan dışa 30 m x 15 m ölçülerinde beyaz taş ve tuğla kullanılarak inşa edilmiş iki bölümden oluşmaktadır ve oldukça deforme olmuş kalıntıların kibleye yönelmiş olması nedeniyle yapının Han Mescidi'ne ait olduğu sonucuna varılmıştır. Konum olarak da dönemin belgelerindeki verilerle tam olarak örtüşmektedir.<sup>73</sup>

Daha sonra yapının minaresinin kare temelinde ulaşılmıştır. Çalışmayı yürüten Huzin ve Sitdikov, minarenin silindirik gövdeli ve konik külahlı olduğunu ileri sürmektedir.<sup>74</sup> Knez Kurbskiy, Rus saldırıları sırasında bin kadar kadının ve hanın yakınlarının buraya sığındığından bahsetmektedir. Bu bilgiden hareketle yapının oldukça büyük olduğu varsayılmaktadır.<sup>75</sup> (Şekil 14)<sup>76</sup>

17. yüzyılda Kazan'ı ziyaret etmiş Alman gezgin Adam Oleary, içerisinde gravürlerin de yer aldığı kitabında Kazan ile ilgili çalışmalarını yayınlamıştır. Kazan'ın batıdan görünüşünü resimleyen Oleary, kitabında aynı açıdan çizilmiş fakat detaysal olarak farklılıklar içeren gravürler yayınlamıştır. Oleary'nin kitabına eklediği "Kazan" gravürlerinde, kendi çizdiği 17. yüzyılın ikinci yarısına ait eseri, (bilinmeyen bir sanatçı tarafından yapılmış)

70 İzmaylov - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 298.

71 İzmaylov - Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 298.

72 Kazı XLI, 116 m<sup>2</sup>, R. F. Şarifullin.

73 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 102.

74 Sitdikov - Huzin, a.g.m., s. 102.

75 Hudyakov, a.g.e., s. 252.

76 [http://real-kremlin.ru/no\\_saved](http://real-kremlin.ru/no_saved)



14 Orta Çağ resimlerinde Han Camisi. Kazan, 16. yüzyılın birinci yarısından bir fragment. Yayınlayan: A. O'leary.

16. yüzyılın ilk yarısına ait başka bir eserle karşılaştırılmış olduğu düşünülmektedir.<sup>77</sup> Sanatçısı bilinmeyen bu baskı, Berlin Devlet Kütüphanesi'nde tutulmaktadır. Gravür, Kazan Kalesi'nin ayrıntılı bir görüntüsünü betimlemektedir. 1550 yılında Kazan'a yapılan başarısız Rus harekâtı sırasında Korkunç İvan birliklerine eşlik eden yabancı bir tahkimat uzmanı tarafından çizilmiş olabileceği düşünülmektedir.<sup>78</sup> Bu gravür her ne kadar şüpheli bulunsa da Kazan Kremlin yapılarıyla alakalı olarak ipuçları veren az sayıda kaynaktan biri olarak gösterilmektedir. Eserde sivri külahların üzerindeki soğan detaylar, Han Sarayı'nın kubbeleri, çatısında minareli camiler, kemerli pencereler oldukça dikkat çekicidir.

Yine bu gravürde çatısının üzerinde minareli camiler görülebilmektedir. O'leary'nin çiziminde Han Sarayı'nın yanında Han Camisi de kale içinde büyüklüğüyle öne çıkan ahşap kırma çatılı bir yapı olarak gösterilmiştir. İlk olarak A. Halikov öncülüğünde 1977'de, daha sonra 2004-2005 yıllarında F. Huzin önderliğinde yapılan arkeolojik kazılarda Süyümbike Kulesi'nin bulunduğu yerde anıt

77 <https://journals.ru/attach/381/38088/202225.jpg>

78 <http://history-kazan.ru/aktualnaya-tema/yubilej/15177-kazan-xvi-vek-sviditelstvo-adama-oleariya> 3 Aralık 2019



15 Hanların kabirleri

mezarlara rastlanmış, bulunan kemik kalıntılarının ayrıntılı antropolojik incelenmesi yapılmış, farklı kaynaklardaki bilgilerin karşılaştırılması neticesinde birinci kabrin Mahmud Han'a (ö. 1462), ikinci kabrin Muhammed Emin'e (ö. 1518) ait olduğu tespit edilmiştir. Bunların hepsi dikdörtgen şeklinde olup beyaz taştan yapılmıştır. Bu yapıların içerisinde zengin bezeklerle süslü, oymalı, alçılı mezar taşları bulunmuştur. Arkeolojik araştırmalar sonucunda bunların altında iç içe geçen iki Müslüman kabri bulunmuştur.<sup>79</sup> (Şekil 15)<sup>80</sup>

### 3. b. Kul Şerif Camisi

Kremlin sınırları içinde bir diğer kıymetli eser ise Kul Şerif Camisi'dir. Mercani, Kul Şerif Camisi'nin sekiz tane oldukça yüksek minaresi olduğundan, caminin yanında ise büyük bir medresenin varlığından bahsetmektedir. Kazan'ın istila edildiği gün Kul Şerif Camisi önünde çok ciddi bir mücadele yaşanmıştır. Knez Kurbskiy şöyle anlatıyor: "*En son şiddetli müdafaa Kul Şerif Camii önünde oldu. Burada medrese öğrencileri, imamlar, hocalar ve Kul Şerif, Rus askerlerine karşı hücumla geçtiler ve oldukça kanlı bir çatışma yaşandı. Son din adamı da ölüncüye kadar mücadele ettiler.*"<sup>81</sup>(Şekil 16)<sup>82</sup>

79 Sitdikov - Huzin - İzmaylov, a.g.m., s. 298.

80 <https://realnoevremya.ru/articles/34255>

81 Hudyakov, a.g.e., s. 253.

82 <https://realnoevremya.ru/articles/32425>



16 Kul Şerif Camisi ve Medresesi üç boyutlu restitüsyonu, Niyaz Halit

1997 yılında yapılan arkeolojik kazılar ile caminin temeli olduğu düşünülen yapıya Blagoveşenski Kilisesi'nin bahçesinde ulaşılmıştır. Kazan'ın alınmasından sonra piskopos evi olarak kullanılan taş yapı, 1829 yılında yangın geçirmiştir.<sup>83</sup> Korunan arşiv planları, bu taş ve ahşap yapı hakkında genel bir fikir sahibi olmaya imkân vermektedir. Korunan Orta Çağ bölümünde 3 fonksiyonel grup olduğunu söyleyebiliriz: cami, medrese ve ev (Kul Şerif'in evi).

N. Halit'e göre cami, merkezi kubbeli, kare planlı, taş, kubbe ile örtülü olarak klasik Osmanlı camisi

özelliklerine sahiptir. Camiye eklenen 2 bölüm, giriş kısmı ve batı cephesine çıkan merdiven bölümüdür. 2 katlı giriş bölümü simetrik olarak ortadan iki odaya ayrılmıştır. Plan doğu-batı yönünde genişler. Cami, batı yönünde ek medrese inşası ile genişletilmiştir. Bu sayede meydana bakan cephe de yapıya daha büyük bir görünüm kazandırmıştır.<sup>84</sup>

Aydarov'a göre ise cami 9 minareli, 2 katlı bir yapıydı ve 1487-1519 yılları arasında, 1504 yılından itibaren Moskova'da birçok binanın yapımını üstlenen İtalyan ustalar tarafından inşa edilmişti.<sup>85</sup> (Şekil 17)<sup>86</sup>

83 Halit, "K rekonstruksii Srednovekovoi Mecheti-medrese Kul-Sharifa v Kazanskom Kreml'e", *İzvestiya KGASU*, No. 4 (18), 2011, s. 68.

84 Halit, a.g.m., s. 610.

85 Huzin - Sitdikov, a.g.m., s. 15-17.

86 Halit, a.g.m., s. 610.



17 Kazan Kremlini'nde Kul Şerif Camisi ve Medresesi Plan Şeması  
1- Cami, 2- Giriş Grubu, 3- Medrese, 4- Minare, 5- Ev, 6- Kule, 7- Müştemilat

### 3. c. Süyümbike Minaresi

Han Camisi'nin güneybatısında 18. yüzyılda yapıldığı düşünülür<sup>87</sup> Süyümbike<sup>88</sup> Kulesi/Minaresi

87 Süyümbike adıyla Kazan Kremlin Kulesi hakkında farklı efsaneler, rivayetler vardır. Bu çerçevede çok sayıda bilimsel makale yazılmış olup, kulenin yaşı konusunda bilim adamları fikir ayrılığına düşmüştür. Bazıları Süyümbike Kulesi'nin Tatar kökenli olduğu fikrindedir. M. S. Ribushkin, M. G. Hudyakov (1894-1936) ve seçkin Tatar tarihçi / eğitimci Kayum Nasırı gibi bir kısım önde gelen bilim adamları ise minarenin gerçek haliyle 17. yüzyılda nöbetçi kulesi olarak ortaya çıktığından emindirler. 14. yüzyıl İdil Bulgarlarında ve Altın Orda'da tuğla örgü neredeyse hiç görülmemektedir. Bu bölgede büyük çoğunlukla tuğla, Ruslar tarafından kullanılmaktaydı. Yeni arkeoloji metotları yapının 1720'li yıllara ait olduğunu göstermektedir.

88 Süyümbike, Nogay Mirzası Yusuf'un kızı olarak önce Kazan Hanı Can Ali, daha sonra da Safa Giray ile evlenmiş, Safa Giray'ın ölümü üzerine 1549 yılında Kazan Melikesi olmuştur. Süyümbike Melikeliği döneminde, 1548-1549 kışında ve daha

bulunmaktadır. Kule, 1993 yılında Kazan'ın fethi sırasında kaybedilen Kazanlıların anısına "minare" olarak anılmaya başlanmış, tepesi altın renkli hilal ile taçlandırılmış ve yılda bir gün minareden ezan okunmaya başlanmıştır.<sup>89</sup> Bugünkü iri, kırmızı tuğladan yapılmış, 58 metrelik Süyümbike Minaresi'nin boyu ve ebatları farklı olan yedi katı vardır. Alttaki üç katı dikdörtgen şeklinde ve kenarlarda oldukça kısa korkuluklarla çevrilmiş açık giriş galerilerle tamamlanmaktadır.

sonra 1550 kışında çarın başkanlığında Kazan'a iki büyük sefer düzenlenmiş, her iki sefer de başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Daha sonra 1551 yılında Moskova Knezliği ile anlaşmaya varan Kazanlılar, Süyümbike ve küçük yaştaki oğlu Ötemiş ile birlikte Moskova'ya teslim edilmiştir. Süyümbike'nin esir düşmesi ile ilgili çok sayıda ağıt yakılmış, hikâye aktarılmıştır.

89 <http://www.iske-kazan.ru/arkhitektura-kazani/176-bashnya-syuyumbike-domysly-slukhi>



18 Süyümbike Minaresi (2018)

Birinci kat 140 metrekarelik bir alanı kaplamaktadır; ön tarafında geçiş kaleleri, sütunlar ve konsollar bulunmaktadır. Üstteki dört kat ise sekiz kenarlıdır. Altıncı katın üstündeki sekiz kenarlı nöbetçi kulesi, kesik piramit şeklindedir. Bu da Tatar camilerinin minarelerine özgü bir özelliktir.<sup>90</sup> Minarenin inşasına Tatar mimarlarının katıldıklarını tahmin etmek mümkündür. Minare içindeki katlar birbirlerine ahşap bir merdivenle bağlanmaktadır. Merdiven parmaklıklarında Kur'an'dan ayetler, bazı Arapça ibareler yer almaktadır. Belli ki minare, geçmiş yüzyıl başlarında şimdiki durumdan farklı olarak ziyaretçilere açıktı. İnşaattan hemen sonra minare doğuya doğru yatmaya başlamıştır.

90 Alsu Emer, *Tataristan'daki Müslüman Kadının Toplum İçindeki Konumu (1990'dan Günümüze)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 2014, s. 18.

Meyil, 20. yüzyıl başında belirgin olmaya başlamıştır. Bu durumda minare demir kenetlerle sağlamlaştırılmış, 1913 yılında ise gövdesi sıkıştırılıp çelik kuşakla bağlanmıştır. Ancak minare eğilmeye devam etmiş ve 1930 yılında tepesinin ekseninden sapması 1 metre 28 cm'ye ulaşmıştır. 90'lı yılların başlarında başlayan tamirattan sonra meyil 1,9 m noktasında durmuştur.<sup>91</sup> Fakat yine de Süyümbike Minaresi, dünyadaki en çok eğilen kulelerin arasında yer almaktadır. (Şekil 18)<sup>92</sup>

#### 4. Sonuç

Hakimov'un da dediği gibi, "St. Petersburg nasıl kuzeyin payitahtı ise Kazan da doğunun payitahtıdır." Bu şehir, Batı ile Doğu'nun organik bir sentezi ve aynı zamanda Avrasya'nın kalbidir. Kazan, hem Türk-Tatar hem de Rus kültürünün beşiğidir. Kazan, iki medeniyetin birleşme yeridir. İslâm medeniyetinin maddi ve manevi mirasına sahip bir merkez görünümündedir.

Kazan kentinin surları, burçları, Han Sarayı, Han Mescidi, Kul Şerif Camisi dikkat çeken Türk-Tatar eserleridir. 1552 yılında Ruslar Kazan'ı aldığı zaman kenti yerle bir etmiş, neredeyse Kazan Tatarlarına ait hiçbir iz bırakmak istememişlerdir. Bu zafer Ruslar için adeta bir dönüm noktası olmuş ve Moskova'da bulunan meşhur St. Basil's Katedrali bu zaferin anısına inşa ettirilmiştir. Kazan Kremlinini ve çevresinde çeşitli yıllarda yapılan arkeolojik araştırmalar, Kazan mimarisinin muazzam özelliklere sahip olduğunu ortaya koymuştur. Bir Türk-İslâm şehri olarak Kazan, üzerinde çalışılması gereken bir değerdir.

91 Emer, a.g.t., s. 18.

92 Fotoğraf: Olga Olegovna Sarmayeva, 2018.

## Kaynakça

- Acar, Serkan, *Kazan Hanlığı (1437-1552)*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir 2011.
- \_\_\_\_\_, *Kasım Hanlığı (1445-1681)*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir 2007.
- Atlas Tartarica*, Tataristan Cumhuriyeti Ş. Mercani Tarih Enstitüsü, Tataristan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı, Türk Dünyası Belediyeler Birliği, İstanbul 2017.
- Atlasi, Hadi, *Kazan Hanlığı'nın Çöküşü ve Süyün Bike*, çev. Hakan Coşkunarslan, Kömen Yayınları, Konya 2004.
- Barthold, Vladimiroviç, Vasiliy, *Orta Asya Türk Tarihi Dersleri*, Çağlar Yayınları, Ankara 2004.
- Emer, Alsu, *Tataristan'daki Müslüman Kadının Toplum İçindeki Konumu (1990'dan Günümüze)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 2014.
- Figes, Orlando, *Nataşa'nın Dansı - Rusya'nın Kültürel Tarihi*, çev. Figen Dereli, İnkılap Yayınları, İstanbul 2002.
- Fuks, Karl, "Kazan Tarihi", haz. Ali Ahmetbeyoğlu, *Tarih Dergisi*, 0 (44), 2012.
- Gubaydullin, Ayrat Muratoviç, *Arheologicheskiye isledovaniye Severnoi Bashni Kazanskogo Kremlya*, Kazan 2001.
- Halit, Niyaz, "Arhitektura Kazanskogo Hanstva", *İstoriya Tatar s Drevneyşih Vremen*, c. IV, Ruhiyat Yayınları, Kazan 2014.
- \_\_\_\_\_, "K rekonstruksii Srednovekovoi Mecheti-medrese Kul-Sharifa v Kazanskom Kremle", *İzvestiya KGASU*, No. 4 (18), 2011.
- Hudiyakov, Mihail, *Kazan Hanlığı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2009.
- Huzin, Fayaz Şarupoviç - Ayrat Gabitoviç Sitdikov, "O lokalizatsii v Kazanskoy Kreposti istoričeskoy meçeti Kul Şarifa", *Gasırlar Avazı* 2005/2, 2005.
- İzmaylov, İskender Lerunoviç - Sergey Gregoriyeviç Klyaştorıny - Fayaz Şaripoviç Huzin - Ayrat Gabitoviç Sitdikov, "Altın Orda Döneminde Kazan", *Atlas Tartarica*, çev. İlyas Kemaloğlu, Tataristan Cumhuriyeti Ş. Mercani Tarih Enstitüsü, Tataristan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı, İntergroup, Kazan, Moskova, St. Petersburg, İstanbul 2017.
- İzmaylov, İskender Lerunoviç - Fayaz Şarupoviç Huzin - Ayrat Gabitoviç Sitdikov, "Hanlığın Başkenti Kazan (1438-1552)", *Atlas Tartarica*, çev. İlyas Kemaloğlu, Tataristan Cumhuriyeti Ş. Mercani Tarih Enstitüsü, Tataristan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı, İntergroup, Kazan, Moskova, St. Petersburg, İstanbul 2017.
- Kamalov, İlyas, *Avrasya Fatihisi Tatarlar*, Kaknüs Yayınları, Ankara 2007.
- Kuban, İklil, *Yaşlı Tarihin Yankısı*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2014.
- Kurat, Akdes Nimet, "Rus Hâkimiyeti Altında İdil - Ural Ülkesi (Eski Kazan Hanlığı ve Başkurt ili) (XIX. yüzyıla kadar)", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. 23, S. 3-4, Ankara 1965.
- \_\_\_\_\_, "Kazan Hanlığı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. 12, S. 3-4, Ankara 1954.
- \_\_\_\_\_, *IV-VIII. Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavimleri ve Devletleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1972.
- Muhammedyerov, Şamil Fatıhoviç, "Kazan Hanlığı", *Atlas Tartarica*, çev. İlyas Kemaloğlu, Tataristan Cumhuriyeti Ş. Mercani Tarih Enstitüsü, Tataristan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı, İntergroup, Kazan, Moskova, St. Petersburg, İstanbul 2017.
- Nabiullin, Nail Gatiatulloviç, "Kamennaya Arhitektura Kazanskogo Kremlya (po materialom ohranno spasetelnih raskopov XLVII i XLVIII)", *Kazan v Sredniye Veka i Rannee Novoye Vremya*, Akademiya Nauk Tataristana İstitut İstorii im. Ş. Marcani, Kazan 2006.
- Ridenko, Konstantin, "Materialy k Arheoloicheskoi Karte Kazanskogo Hanstva (po itogam rabot v zapadnom predkamye v 1995-1997)", *Tatar Arheologiyase*, No. 1-2 (10-11), 2002-2003, Tataristan Bilimler Akademisi, Tarih Enstitüsü, Kazan 2004.
- Sitdikov, Ayrat Gabitoviç - Fayaz Şarupoviç Huzin, "Nekotoriye İtogi Arheologicheskogo İzucheniya Kremlya Hanskoi Kazani (po materialom raskopok 1994-2005)", *Rossiyskoe Arkheologiya*, No. 1, 2009.
- Sitdikov, Ayrat Gabitoviç, "Kazanskiy Kreml İzucheniye i Sohrameniye Krepostnih Sten i Bashen.", *Kazanskaya Nauka*, No. 7, *İstoricheskkiye Nauki i Arheologiya*, 2013.
- Valeyev, Fuat Hasanoviç - Valeyeva-Suleymanova Guzel Fuadovna, *Drevneye İskustva Tatarii*, Kazan 1987.

## İnternet Kaynakları

- [http://real-kremlin.ru/no\\_saved](http://real-kremlin.ru/no_saved) (12.9.2018)
- <http://vo-vremya.ru/stati/glavnye-stati/tajny-kazanskix-podzemelij/> (12.8.2018)
- <https://history.wikireading.ru/139742> (12.8.2018)
- <https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018)
- <http://www.gorodamira.biz/goroda/241-stolicy-zolotoj-ordy.html> (12.8.2018)
- <http://kazan-kremlin.ru/muzej-zapovednik/o-kremle/arheologiya/> (12.8.2018)
- <https://realnoevremya.ru/articles/34255> 10.9.2018)
- [http://www.historyfiles.co.uk/FeaturesFarEast/CentralAsia\\_MapAD1501.htm](http://www.historyfiles.co.uk/FeaturesFarEast/CentralAsia_MapAD1501.htm) (10.9.2018)
- <https://realnoevremya.ru/articles/34763> (5.10.2018)
- <http://www.iske-kazan.ru/arkhitektura-kazani/176-bashnya-syumbike-domysly-slukhi> (5.10.2018)
- <https://realnoevremya.ru/articles/32425> (5.10.2018)
- <http://totalgid.com/kazan/razvlecheniya/id377423/> (5.10.2018)
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kremlin> (7.11.2018)



## 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 çalışmalarına yer verir.

Tarihî mirasın korunması ve tanıtımı kapsamında ülkemizde ve dünyada yapılan araştırmaları ve uygulamaları akademi ve kültür dünyasına kazandırmayı amaçlar.

Dergide özgün araştırma-inceleme makaleleri, çeviri, kitap tanıtımı ve Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü yazılar yayınlanır.

Makalelerin bilimsel araştırma ölçütlerine uyması, alana bir yenilik getirmesi ve başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekir.

Yazım dili Türkçedir. Bilim Kurulu kararıyla İngilizce makale de yayınlanabilir. Tercüme makalelerde yazarından izin alınmış olması gerekir.

Gönderilen yazının başında Türkçe ve İngilizce en az 150, en fazla 200 kelimelik özet ile özetlerin sonunda 8-10 anahtar kelime bulunmalıdır.

Gelen yazılar Yayın Danışma Kurulu incelemesinden sonra hakemlere gönderilir. En az iki hakemin onayıyla yayınlanır.

Yazım kurallarında TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.

Yayın Kurulunca, yazının bütünlüğünü bozmayacak düzeltmeler yapılabilir.

Yayınlanan yazı, fotoğraf, tablo ve şekillerden kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazılarla ilgili her türlü sorumluluk yazarlarına aittir.

Yazıların basım ve yayın hakları Millî Saraylar'a aittir.

## Yazım Kuralları:

- **Yazılar**, A4 boyutunda, MS Word uyumlu programda, Times New Roman yazı karakterinde olmalıdır.
- **Başlık**, 14 punto, büyük harfle yazılmış ve ortadan hizalı olmalıdır. Metinde ana ve ara başlıklar kullanılabilir. Ana başlıklar 12 punto, büyük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı; ara başlıklar 12 punto, küçük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı olmalıdır. Başlıklar ve paragrafların arasında 6 nk aralık bırakılmalıdır.
- **Yazar adı ve soyadı**, ana başlığın altına 12 nk aralık bırakıldıktan sonra 12 punto, büyük harfle ve ortaya hizalı olarak yazılmalıdır. Sayfanın altına unvan, adres ve e-posta bilgileri (\*) işareti ile 8 punto olarak verilmelidir.
- **Metin**, 12 punto, iki yana dayalı olmalıdır. Üstten: 5,8 cm, alttan: 5,8 cm, sağdan: 4,5 cm, soldan: 4,5 cm boşluk bırakılmalıdır. Satır arası 3 nk olmalıdır. Paragraf araları 6 nk, paragraf girintisi 0,8 cm olmalıdır.
- **Sayfa numaraları**, makalenin ilk sayfasında görünmeyecek şekilde, üstbilgi içinde, sağ ve sol üst kenara 10 punto olarak yerleştirilmelidir.
- **Alıntılar**, tırnak içinde italik olarak verilmelidir.
- **Dipnotlar**, 10 punto, tek aralık yazılmalıdır. Hizalaması iki yana dayalı ve paragraf girintisi 0.5 cm olmalıdır. Dipnot ayrıca çizgisi olmamalıdır. Metin içindeki atıflar, sayfa altına dipnot şeklinde 1'den başlayarak numaralandırılmalıdır. Bunun dışında metin içinde atıf yapılmamalıdır. Dipnotlarda kaynaklar verilirken, kitap ve dergi ismi italik olmalı, makale isimleri tırnak içerisinde düz olarak verilmelidir. Dipnotlarda, ilk geçtiği yerde kaynak künyesi tam olarak verilmeli, daha sonra a.g.e., a.g.m., veya a.g.t. gibi yazarın belirlediği kısaltmalarla yazılmalıdır. Bir yazarın birden fazla kitap ve makalesi kullanılıyorsa ikinci eserin ilk kullanımından sonra, yazarın soyadı, sonra kitap veya makalenin tam veya kısaltılmış adı verilmelidir.

Çok yazarlı kaynakların ilk geçtiği yerde yazarların tümü yazılmalı, daha sonrakilerde kısaltılarak verilmelidir.

- **Çeviriyazı metinlerinde** (Osmanlı Türkçesinden), *DİA* ve *MEB İslâm Ansiklopedisi*'nde uygulanan transkripsiyon yöntemi esas alınır. Bu iki kaynak arasında herhangi bir uyumsuzluk olursa *DİA* esas alınır.
- **Ansiklopedi** maddelerinde, madde yazarının biliniyorsa adı ve soyadından sonra, sırasıyla tırnak içinde maddenin başlığı, ansiklopedinin tam adı, cilt numarası, yayınevi, yayın yeri ve tarihi ile sayfa aralığı belirtilmelidir.
- **Tezde**, kaynak gösterilirken sırasıyla tez yazarının adı ve soyadından sonra eğik karakterle tezin tam başlığı, tez tipi, tezin hazırlandığı üniversitenin adı, bulunduğu şehir ve tezin tarihi ile sayfa bilgisi yer almalıdır.
- **Arşiv belgesi**, arşivin adı, dosya kodu, belge numarası, sayfası ve tarihi şeklinde olmalıdır.
- **Yazma eserde**, yazar, eser adı, kütüphane, koleksiyon, katalog numarası, yaprağı şeklinde kaynak gösterilmelidir.

## ÖRNEKLER

### Dipnot

### Kitap

Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Müsiki*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2016, s. 191.

Sonraki atıflarda:

Toker, a.g.e., s. 223.

Yazarın birden fazla eseri olması halinde, sonraki dipnotlarda:

Toker, *Elhân-ı Aziz*, s. 223.

### Makale

Funda Berksoy, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, S. 14, 2015, s. 35.

Sonraki atıflarda:

Berksoy, a.g.m., s. 35.

## Ansiklopedi

Haluk İpekten, "Azmizâde Mustafa Hâletî", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s. 348-349.

## Tez

Burcu Karakaya, *Garibî'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı: İnceleme-Tenkitledi Metin-Dizin*, Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir 2012.

## Arşiv belgesi

BOA, HHd, 492, R. 12 Mart 1282 / 25 Mart 1866.

## Yazma

Âsım, *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*, Millet Kütüphanesi, A. Emirî Efendi, No. 1326, vr. 45a.

## Kaynakça

Kullanılan kaynak eser ve araştırmalar, makale sonunda "Kaynakça" başlığı altında 12 punto yazıyla sıralanmalıdır. Sadece metin içinde atıfta bulunan kaynaklar yer almalı ve yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir:

Berksoy, Funda, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, S. 14, 2015.

Toker, Hikmet, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Müsiki*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2016.

## İnternet

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018)

## **PUBLICATION GUIDELINES FOR JOURNAL OF NATIONAL PALACES**

Journal of National Palaces is an international refereed journal which is published at least twice a year.

It includes studies of historical places such as palaces, kiosks, pavilions as well as artistic, historical and architectural researches on them.

It aims to introduce researches and executions made in Turkey and abroad about protection and presentation of historical heritage to academic and cultural circles.

Original research-review articles, translations, book introductions and essays approved by Editorial Board are published in the journal.

The articles should comply with scientific research criteria, bring innovation to the field and be unpublished.

The language of the journal is Turkish. English articles can be published by the approval of the Scientific Board. Permission of the author is required for translated articles.

There should be at least 150 and at most 200 words long abstract in Turkish and English at the beginning of the article followed by 8-10 keywords.

The submitted articles are sent to journal reviewers after being evaluated by Editorial Advisory Board and published with the approval of at least two reviewers.

Writing rules are based on Turkish Language Association's Spelling Dictionary.

Editorial Board can make redactions without disrupting the integrity of the text.

Published texts, photographs, tables and figures can be quoted by showing references.

Authors assume overall responsibility for their articles.

Publication rights of the journals are belong to National Palaces.

### **Writing Rules:**

- The article should be written in A4 format, a program compatible with MS Word and in Times New Roman font.
- The heading should be 14 font sized, in capital letters and center-aligned. Main and sub-headings can be used in the text. Main headings should be 12 font sized, bold, in capital letters and left-aligned; sub-headings should be 12 font sized, in small letters, bold and left-aligned. There should be 6 nk space between headings and paragraphs.
- The name and surname of the author should be written below the main heading with 12 nk space. It should be 12 font sized, in capital letters and center-aligned. The title, address and e-mail of the author should be written at the bottom of the page in 8 font size with the sign (\*).
- The text should be 12 font sized and justified. There should be a space of 5,8 cm from the top, 5,8 cm from the bottom, 4,5 cm from right and 4,5 cm from left. Line spaces should be 3 nk. Paragraph spaces should be 6 nk and paragraph indent should be 0,8 cm.
- The page numbers should be written in a way that not seen at the first page of the article, inside the header, in 10 font size on the left and right upper edge.
- The quotations should be written in italics within the quotation marks.
- The footnotes should be written in 10 font size with single space and justified. The paragraph indent should be 0,5 cm. There should be no footnote separator line. The references in the text should be written at the end of the page as footnotes with numbers beginning from 1. There should be no in-text citations. For the references given at footnotes, the names of books and journals should be written in italics and article names should be written within the quotation marks and in regular style. Referring the source for the first time, full details should be given, then the author should use proper abbreviations

like *ibid.* If more than one book or article of an author is referred, after the first reference of the second source the author's surname, then the full or shortened name of the book or article should be written. For the first reference of sources with more than one author, the name of the authors should be fully written, then the names should be shortened.

- For the transliteration of texts in Ottoman Turkish, the transcription method of DİA and MEB İslâm Ansiklopedisi should be used. If there is any disagreement between the two sources, DİA will be the primary source.
- For the citation of encyclopedia articles, the author's name and surname (if known), the title of the article within the quotation marks, full name of the encyclopedia, volume number, publishing house, place and date of publication, then page range should be written.
- For the citation of dissertations, the name and surname of the author, then full title of the dissertation in italics, its type, the name of the university which the thesis was submitted to, the city it's located, the publication date and page numbers should be written.
- The archive document should be written as the name of the archive, reference code, document number, page and date.
- The manuscript should be written as the author, name of the source, library, collection, catalogue number, folio number.

## EXAMPLES

### Footnotes

#### Book

Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsiki*, Milli Saraylar, İstanbul 2016, p. 191.

After the first citation:

Toker, *ibid.*, p. 223.

If more than one book of the author is referred, the later footnotes should be:

Toker, *Elhân-ı Aziz*, p. 223.

### Article

Funda Berksoy, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, No. 14, 2015, p. 35.

After the first citation:

Berksoy, *ibid.*, p. 35.

### Encyclopedia

Haluk İpekten, "Azmîzâde Mustafa Hâletî", *İslâm Ansiklopedisi*, vol. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, pp. 348-349.

### Dissertation

Burcu Karakaya, *Garibî'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı: İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin*, Master's Thesis, Ahi Evran University, Kırşehir 2012.

### Archive document

BOA, HHd, 492, R. 12 March 1282 / 25 March 1866.

### Manuscript

Âsım, *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*, Millet Kütüphanesi, A. Emîrî Efendi, No. 1326, vr. 45a.

### References

The studies and books used as sources should be listed at the end of the article in 12 font size, below the title as "References". The list should consist of only referred sources in text and be arranged in alphabetical order according to last name of the authors.

Berksoy, Funda, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, No. 14, 2015.

Toker, Hikmet, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsiki*, Milli Saraylar, İstanbul 2016.

### Internet

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018)