

YAYIN BİRİMİ

# ms

MİLLİ SARAYLAR



TBMM MİLLİ SARAYLAR DAİRE BAŞKANLIĞI YAYINI  
İSTANBUL 2006

TBMM MİLLİ SARAYLAR DAİRE BAŞKANLIĞI adına sahibi  
Milli Saraylar Daire Başkanı **Dr. Cemal Öztaş**

YAYIN KURULU

**Prof. Dr. Metin Sözen**

**Prof. İskender Pala**

**Doç. Dr. Cengiz Can**

**Feyzullah Özcan**

**Suat Hakkı Kutay**

**Kemal Kahraman**

**Yasin Yıldız**

EDİTÖR

**Ömer Taşdelen**

**Ayşe Fazlıoğlu**

DÜZELTİ

**Aydan Gürün**

GRAFİK TASARIM

**Esin Öncü**

FOTOĞRAFLAR

**Fikret Yıldız**

**Suat Alkan**

**TBMM Milli Saraylar Dia Arşivi**

**TBMM Basımevi - Ankara**

## İçindekiler

Kanuni Esasiden Teşkilatı Esasiyeye Siyasi Sistemimiz	7	Kemal Kahraman
Dolmabahçe Sarayı'na Ait Görsel Belgeler	21	Sinan Genim
Modernleşme Sürecinde Muayede Törenleri ve Dolmabahçe Sarayı'nda Uygulanışı	36	Cengiz Göncü
Ebüzziya Tevfik ve Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Halılar	57	Ayşe Fazlıoğlu
Saraylı Bir Ressam: Şeker Ahmet Paşa	77	Mehmet Üstünipek
Türk Resminden Örneklerle Dolmabahçe Sarayı ve Çevresindeki Yapılar	87	Gül Sarıdikmen
Dârüşşafaka Mektebi ve Resimleri Saray'a Sunulan Bir Grup Dârüşşafakalı Ressam	103	Hâlenur Kâtipoğlu Kaya
Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Batılılaşan Saray Müziği	125	Şule Yum
19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarında Fransız ve Yıldız Porselenleri	133	Demet Coşansel
Osmanlı Sanatında Heykel ve 19. Yüzyıldaki Görünümü	145	Gülşen Sevinç Kaya
Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi'nden Üç Belge	157	



## Dolmabahçe Sarayı'nda 150 Yıl

19. yüzyılın başlangıcı, Osmanlı İmparatorluğu için yeni atılımların, ekonomik ve toplumsal reformların sırayla gündeme geldiği, gelenekten modernliğe geçişi sağlayan yeniliklerin birbiri ardına devreye girdiği bir zaman dilimi olmuştur. Aynı dönemde hazırlanan Gülhane Hatt-ı Hümayûnu ve Tanzimat Fermanı ile birlikte, meşruti monarşi olarak tanımlanabilecek yeni bir yönetim biçimi ortaya çıkmıştır.

Batılılaşma çabaları ile yönetimde ortaya çıkan yeni dengeler, mimariye de yansımış; Dolmabahçe Sarayı, yeni düzene uygun olarak, 31. Osmanlı padişahı Sultan Abdülmecid'in emriyle 1843-1856 yılları arasında yaptırılmıştır.

150. yılını yaşayan Dolmabahçe Sarayı'nın mimarisinde, Tanzimat Devri'nin değişim ve dönüşüm hareketlerinin doğal bir sonucu olarak; Batılı formlardan yararlanılmış ancak, planda ve diğer ayrıntılarda geleneksel çizgiye bağlı kalmıştır. Barok, Rokoko, Neo-klasik gibi Batılı mimari üsluplar, Osmanlı geleneksel öğeleriyle yoğrulmuş yeni ve eklektik bir yoruma ulaşılmıştır. Gerek mimari, gerekse dekorasyon ve kullanım eşyaları ile Osmanlı'daki değişimi yansıtan Dolmabahçe Sarayı, sedirden sandalyeye, gaz lambasından elektrığe geçişin; Osmanlı modernleşmesinin en önemli sembolü olmuştur.

Dolmabahçe Sarayı'nda, 1856'dan Halifeliğin kaldırıldığı 1924'e kadar altı padişah (Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, Sultan II. Abdülhamid, Sultan V. Mehmed Reşad, Sultan VI. Mehmed Vahideddin) ile son Halife Abdülmecid Efendi yaşamıştır.

3 Mart 1924 tarihli bir yasayla Türk Milletine intikal eden Dolmabahçe Sarayı, Gazi Mustafa Kemal Atatürk zamanında Cumhurbaşkanlığı'nın İstanbul'daki ofisi olarak kullanılmıştır. Atatürk pek çok önemli çalışmasını gerçekleştirdiği gibi yaşamının son günlerini de burada geçirmiş ve 10 Kasım 1938 günü, halen o günkü haliyle korunan 71 numaralı odada vefat etmiştir.

150 yıllık bir geçmişe sahip olan Dolmabahçe Sarayı, halihazırda Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Sekreterliği Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bağlı müze-saray olarak içinde barındırdığı tüm değerleriyle, gelecek kuşaklara aktarılmak bilinciyle korunmaktadır.





# Kanuni Esasiden Teşkilatı Esasiyeye Siyasi Sistemimiz

## Giriş

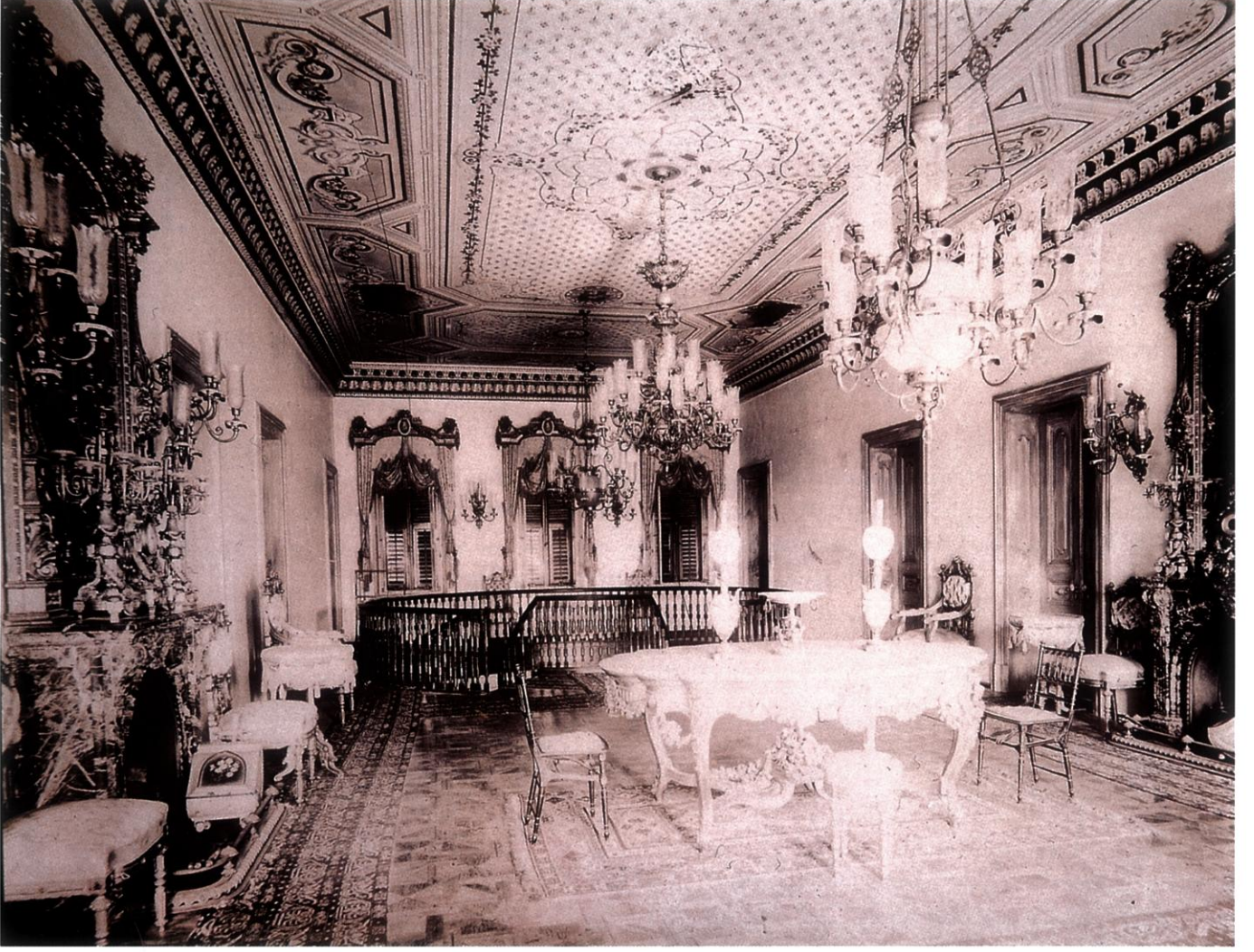
Osmanlı yenileşmesi, geleneksel padişah otoritesinin zayıfladığı; padişahın bir kısım yetkilerini alternatif siyasi oluşumlarla paylaşmaya başladığı bir sürecin adıdır. Tanzimat devri fermanları ve Anayasa bu sürecin belgeleri ve aşamalarıdır.

Meşrutiyet devri Sultan'ın iradesiyle Meclis arasındaki kuvvet çatışmalarına sahne olmuştur. Fransız İhtilali'yle başlayan siyasi gelişmelerin ve Batılı devletlerin etkisi ve baskısı altında zaman, tek kutuplu padişah otoritesinin aleyhine işlemiştir. Bu ortamda Osmanlı saltanatı sarsılırken Hilafet makamı, yaptırım gücü olmayan dini ve siyasi bir otorite olarak İslam aleminde manevi etkisini sürdürmüştür. Meşrutiyet sonrası kuvvet sarkacı parlamento ve Sultan arasında gidip gelirken, I. Dünya Savaşı, Milli Mücadele ve 1922'ye kadar olan dönemde yalnız Sultan'ın değil, aynı sistemin parçası haline gelen İstanbul hükümetlerinin de kademeli olarak devre dışı kaldığını görüyoruz.

İttihatçıların sorumlu tutulduğu I. Dünya Savaşı'ndan sonra Meclis-i Mebusan'da "her şeye rağmen barış" eğilimi hakimdir. Bu ortamda, Osmanlı devletini sona erdirdiği kabul



1 Dolmabahçe Sarayı, Muayede Salonu.  
2 19 Mart 1877 tarihinde Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda yapılan Meclis-i Mebusan'ın açılış töreni.  
L'illustration.



3 Kanuni Esası'nın kabul edildiği Maslak  
Kasrı orta salon.

edilen Mondros Ateşkesi imzalanmıştır. Osmanlı heyetinin Mondros'un ağır şartlarını kabul etmesi İngiliz hükümetini bile şaşırtmıştır. Osmanlı ordusunun o zamanki pozisyonuna ve imkanlarına uymayan yıkıcı antlaşmalar bir yandan geleneksel Osmanlı sisteminin sonunu hazırlarken, öte yandan eski İttihatçıların yeni bir lider kadro ve anlayış içinde yeniden toparlanmalarına ve önce muhalefet, sonra iktidar olarak ortaya çıkmalarına zemin hazırlamıştır.

Süreç içerisinde önce Meclis-i Mebusan'ın İstanbul'un işgaliyle büyük prestij kaybına uğradığını, arkasından Milli Mücadele'nin lider kadrosunun resmi görevlerle Anadolu'ya geçtiğini, yapılan kongrelerle, kurulan alternatif hükümetle ve kazanılan zaferlerle Anadolu'daki durumlarını pekiştirdiklerini; aynı süreçte, Meclis-i Mebusan'da da ibrenin Milli Mücadele tarafına kaydığını görüyoruz.

Mondros'tan sonraki günlerde Mustafa Kemal, Ali Fuat Cebesoy, Fethi Okyar, Kazım Karabekir, İsmet Bey, Refet Bele gibi silah arkadaşları İstanbul'da haberleşerek, Mondros'a muhalefet kararı aldılar ve çeşitli görevlerle Anadolu'ya geçmenin bir yolunu buldular. Anadolu ve Trakya'da direniş örgütleri kendiliğinden ve İstanbul'la temas halinde kurulmuştu, fakat fiili direniş zamanla fiili liderlerin kontrolü altına girmekte gecikmedi. Amasya Genelgesi'yle başlayan süreç içinde İstanbul hükümeti açıkça eleştirilmeye başlandı. Sultan ise İstanbul ve Anadolu arasında işgal kuvvetlerinin devamlı baskısı ve kontrolü altındaydı. Hey'et-i Temsiliye ve TBMM tüm bildirilerinde bu durumu ifade etmiş, "Saltanatın ve Hilafetin kurtarılacağını" vurgulamıştır.

İstanbul'da direniş yanlısı olarak bilinen Milli Kongre Cemiyeti gibi kuruluşlar ve Ankara yanlısı mebuslar, Meclis-i Mebusan'da Heyet-i Temsiliye'nin desteklenmesini ve Misak-ı Milli'nin kabul edilmesini sağladılar. Bu gelişmeler üzerine İstanbul resmen işgal altına alındı ve İstanbul hükümeti 18 Mart 1920 günü son bağımsız oturumunu yapmasının ardından meclis feshedildi. Buna dayanarak yaklaşık bir ay sonra Heyet-i Temsiliye Ankara'da TBMM'yi kurmuş, yasama ve yürütme yetkilerini resmen elinde toplamıştır.

Kuvvet merkezinin Ankara'ya kaymasının en açık göstergesi 11 Nisan 1920 tarihinde Şeyhülislam Dürrizade Abdullah Efendi'nin Heyet-i Temsiliye'yi asi (bigat) ilan eden ve bunu yaparken halife otoritesini kullanan fetvası oldu. Gerçi bu fetva Ankara'ya karşı ortaya çıkan isyan hareketleri için meşruluk zemini oluşturdu fakat işgalci güçlerin baskısı altında verildiği anlaşılan fetva, Anadolu'daki dini otoriteler (müftüler) tarafından kabul edilmedi. Aksine Ankara Müftüsü Rifat Efendi (Börekçi) öncülüğünde 150 müftünün imzasıyla bir karşı-fetva hazırlanmasına yol açtı (16 Nisan 1920).

Milli Mücadele'nin cihat olduğunu ilan eden bu ikinci fetva, TBMM'nin hukuki dayanağını oluşturdu. Ayrıca halkın Kuvayı Milliye'ye katılımının önündeki dini - hukuki engeli kaldırdı. Bu fetvadan bir hafta sonra TBMM açıldı, hemen arkasından düzenli ordu kurmak amacıyla Hıyanet-i Vataniye Kanunu çıkarıldı (25 Nisan 1923) ve kısa bir süre sonra "askerden kaçmaları önlemek" amacıyla İstiklal Mahkemeleri kuruldu (11 Eylül 1920). Bu kanun ve mahkemeler Milli Mücadele'nin kazanılmasında olduğu gibi daha sonraki siyasi yapılanmada da belirleyici bir rol oynadı.

Bu gelişmelerin anahtarı, Erzurum Kongresi'nden itibaren benimsenen "egemenlik ulusundur" ilkesidir. Bu ilke Milli Mücadele'de işgalci güçlere karşı kullanılırken daha sonra Sultan ve Halife otoritesine karşı fiili bir dayanak oldu. Milli Mücadele biter bitmez Sultan'ın elindeki siyasi yetkilerin alınması, Milli Egemenlik açısından anlamlı bir gelişmedir.

20 Ocak 1921'de kabul edilen ilk anayasaya (Teşkilat-ı Esasiye) baktığımızda aynı ilkenin sistemleştirdiğini görüyoruz. Teşkilat-ı Esasiye'nin 1., 2., ve 7. maddeleri milli egemenliği sağlayan hukuki zemini oluşturdu. Biz burada bazı değişikliklerle geçerliliğini neredeyse yarım asır sürdüren ve bir meşrutiyet anayasası olan Kanun-i Esasi'den Teşkilat-ı Esasiye'ye kadar yaşanan süreci anahatlarıyla milli egemenlik hukuku ekseninde incelemek istiyoruz.

## Kanuni Esasi ve Meşrutiyet Devri

1865'de Namık Kemal, Ziya Paşa ve Şinasi Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni kurup Sultan Abdülaziz'den meşruti bir yönetime geçilmesini istediklerinde henüz siyasi yapıda aşağıdan gelen önemli bir adım atılmış değildi. Bu cemiyet bir dönüm noktası sayılabilir. Çünkü Sened-i İttifak, Tanzimat ve Islahat fermanlarında padişah, Batılı güçlerin de baskısıyla bazı reformları başlatırken şimdi ilk defa siyasi bir baskı grubu oluşturma yönünde adım atılmıştır. Siyasal muhalefetin yolu böylece açılmıştır.

Tanzimatın yetiştirdiği Ali, Fuat ve Mithat paşalar, yönetimi "halka dayandırma" yönünde bazı adımlar attılar, idari ve hukuki sistemde önemli reformlar gerçekleştirdiler. Fakat Sultan otoritesiyle karşı karşıya gelen Yeni Osmanlılar'ın Batıya kaçmalarına engel olamadılar. Böylece aydınların veya siyasi liderlerin çalışma alanlarını Batı ülkelerine taşımaları geleneği başlamış oldu.

4 Mithat Paşa. (Bahattin Öztuncay, Hâtra-i Uhuvvet, Portre Fotoğrafların Cazibesi: 1846-1950, İstanbul: Aygaz, 2005, s. 143)





5 Tanzimat Fermanı'nın ilanı,  
Illustrated London.

Yenilikçi Osmanlı aydınlarının destek gördüğü en önemli isim olan Mithat Paşa ilk Meşrutiyet ve anayasanın ilanından sonra Sultan II. Abdulhamid ile karşı karşıya gelmekte gecikmedi. Bu sırada yazdığı bir mektup, geleneksel padişah otoritesine karşı alternatif bir siyasi geleneğin kökleşmekte olduğunu göstermektedir. Mithat Paşa Sultan Abdülhamid'e gönderdiği mektupta şöyle diyor:

*"Anayasanın ilanından amacımız, sarayın baskısına son vermek, yüksek katınıza görevlerini öğretmek, bizim de kendi görevlerimizi anlamamızdı... Kişisel olarak buyruklarınıza saygılıyım, ancak ulusumuzun çıkarlarına zararlı olacak en ufak bir hususta size itaat etmeyeceğimi bilmenizi isterim. Sorumluluğum büyüktür ve bu sorumluluğu herşeyden önce vicdanıma karşı ve benden hesap soracak olan ulusuma karşı duyuruyorum."*<sup>1</sup>

Buradaki ulus kavramı vatandaşın karşılığı olarak kullanılmıştır ama yine de saltanata karşı halka dayanma eğilimi siyasal yapı için hem yeni hem de konumuz açısından önemlidir.

Girişte değindiğimiz uluslararası siyasi yapının etkilerine iyi bir örnek, 1876 Anayasası'dır. Bilindiği gibi bu anayasa Belçika ve Fransa anayasalarının etkilerini taşır. Belçika anayasasında kralın yetkilerini sınırlayan bir parlamento salt denetimi sağlamak ve kuvvetler ayrılığı prensibi benimsenmektedir. Fakat uygulamada bu ilkeye bağlı kalınmamış, Prusya anayasasındaki gibi "monarşik iradenin üstünlüğü" prensibi kabul edilmiştir.<sup>2</sup> Monarşik otoriteyle parlamento ve anayasa arasındaki bu ilişki düzeninin Avrupa ülkeleri içinde de yeni şeyler olduğu burada unutulmamalıdır. Avrupa'nın büyük devletleri arasında yer alan Osmanlı Devleti, İslam ülkesi de olsa siyasal sistem olarak Batı'daki gelişmeleri izlemiştir. Avrupa devletlerinde anayasa hareketleri ve reformları birbiri ardınca yaşanmaktadır ve sıra Osmanlı topraklarına gelmiştir. 1839 (Tanzimat), 1856 (Islahat Fermanı) ve 1876 (Kanun-u Esasi) dönüm noktalarıdır.

Kanun-u Esasi'nin Sultan'ın statüsüyle ilgili 4.,5., ve 6. maddeleri şöyledir:<sup>3</sup>

#### “ZATI HAZRETİ PADİŞAHI

4. Saltanatı seniyye-i Osmaniye hilafeti kübrayı İslamiyeyi haiz olarak sülale-i âli Osman-dan usulu kadimesi vechile ekber evlada aittir.

5. Zati hazreti padişahi hasbe'l-bilafe İslamın hamisi ve bi'l cümle teb'a-i Osmaniyenin hükümdar ve padişahıdır.

6. Vükelanın azil ve nasbı ve rutbe ve mansıb tevcihî ve nişan itası ve eyalâtı mümtazenin seriati imtiyazelerine tevfikân icrayı tevcihatı ve meskukat darbı ve hutbelerde namı padişahinin zikri ve düvel-i ecnebiye ile muahedat akdi ve harb ve sulh ilanı ve kuvve-i berriyeye ve bahriyenin kumandası ve harekatı askeriye ve kaffe-i ahkâmı şer'iyeye ve kanuniyenin icrası ve devair-i idarenin muamelatına müteallik nizamnamelerin tanzimi ve mücazâtı kanuniyenin ta'dili veya affi ve Meclisi Umumi'nin akd ve tadili ve lede'l iktiza Meclisi Mebusan'ın azası yeniden intihab olunmak şartıyla feshi hukuku mukaddese-i padişahinindir”.

Görüldüğü gibi padişah iradesinin üstünlüğü tanınmış, diğer maddelerde meclis danışma meclisi olarak kalmış, hak ve özgürlükler ise hukuksal açıdan bağlayıcı bir temele oturmamıştır. Henüz iktidarın kaynağı, Mithat Paşa'nın mektubunda belirttiği gibi halk değildir ve klasik devlet sistemi korunmuştur. Bununla beraber, tümüyle düşünüldüğünde anayasanın padişah iradesinin alternatif siyasi güç odaklarına verdiği bir taviz olduğu açıktır.

Sultan Abdülhamid devri boyunca aydınların siyasi talepleri işte bu anayasaya dayanan meşrutiyete odaklanmaktadır. Siyasi kültür, çeşitli görüşlere sahip aydın ve bürokratları bu noktada ortak bir zeminde toplar. İttihat ve Terakki'nin Meşveret'te yayımlanan programında hedeflerinin hanedanı devirmek değil barış içinde ilerlemek olduğu ifade edilir.<sup>4</sup>

Aydınların taleplerinin merkezi ve kaynağı olan bu ilk anayasa, etkinliğini TBMM'ne ka-

6 Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti Merkez Komitesi Üyeleri.

Oturanlar (soldan ikinci kişiden itibaren): Talat Bey, Ahmet Rıza Bey, İsmail Hakkı Bey ve Hayri Bey; ayakta (soldan ikinci kişiden itibaren): Enver Bey, Hüseyin Kadri Bey, Mithat Şükrü Bey, (Bahattin Öztuncay, Hâtıra-i Uhuwet, s. 205)



dar sürdürdü. Zaman zaman da sorgulandı. Sait Halim Paşa "1908'de Neden 1876 Anayasası" diye soruyor ve devam ediyor:<sup>5</sup>

*"Sultan Hamid bu anayasayı ne hikmete dayanarak bilinmez, fesih ve ilgaya hiçbir zaman cesaret edemedi. Gerçi anayasa hiç yokmuş hükmünde idi. Ondan bahsetmek cüretini gösterenler hapis, sürgün veya uzaklaştırma cezasından yakalarını kurtaramazdı. Fakat aynı anayasa, kanun mecmualarımızın baş tarafından arzı endam etmekten de geri kalmazdı.*

*En sonunda 1876 Anayasası, Sultan Hamid idaresinin bütün mağdurları ve hasımları için bir hayal ve gaye oldu. Memleketi isyan ve ihtilal yoluna sapmak mecburiyetine sokmadan bu idareye son verecek yegane çare hükmüne girdi".*

## İkinci Meşrutiyet Devri

İkinci Meşrutiyet devri, artık sultanın mutlak hakim olmadığı, parlamentoya karşı gerilediği bir dönem olarak kabul edilir. Gerçekten bu devrin padişahları, zayıf bir otorite olarak kalmıştır. Onların yerine artık parlamento ve sadrazamlar ön plandadır. Sultan, sadrazamı değiştirme yetkisini sık sık kullanır ama yasama ve yürütmenin yeri artık saray değil parlamentodur. Osmanlı aydınlarının ideolojik arayışı Batıcılık, Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük çevresinde seyir halindedir. Buradaki Türkçülük, uluslaşma ve "milli hakimiyet" sürecine yeni bir anlam kazandırdığı için önemlidir. Bununla beraber Halife- Sultan otoritesi, sistem olarak geçerliğini sonuna kadar korumuştur.<sup>6</sup>

Burada, Batılı güçlerin sadece reform yönünde baskı yaptıkları sanılmamalıdır. Örneğin İngiltere'nin İkinci Meşrutiyet'e sıcak bakmaması İngiltere'ye de umut bağlayan aydınları sukut-u hayale uğratmıştır. İngiltere olaya Türkiye'nin bir sistem ve demokrasi sorunu açısından bakmamış, kendi müslüman tebaası açısından tehlike olarak görmüştür. Büyük bir Müslüman tebaaya sahip olan İngiltere, Osmanlı devletinin bu Müslümanlar tarafından dikkatle izlendiğini ve örnek alındığını bilmektedir. Bu nedenle önce Sultan II. Abdülhamid'in politikaları İngiltere'yi çok rahatsız etmiştir. Çok geçmeden İkinci Meşrutiyet İngiltere'nin gözünde Panislamizm'le damgalanır.<sup>7</sup>

İngiliz Dışişlerinin asıl korkusu konumuz kapsamına giriyor ki o da sistemle ilgilidir. Meşrutî düzen, İngilizlerin "adil yönetici" ünvanlarını ellerinden alabilecektir. İngiliz Dışişleri Bakanı Grey, endişelerini şöyle dile getiriyordu getirir:

*"Eğer Türkiye gerçek bir anayasal (Constitutional) düzen kurup bunu kendi başına yaşatabilir ve güçlenirse, bunun sonuçları ve etkileri şu anda tahmin edebileceğimizden çok daha fazla olacaktır. Mısırdaki büyük çapta etkilerinin yanında Hindistan'da da kendini hissettirecektir. Şu ana kadar yönetimimiz altında olan müslümanlara, kendi halifeleri tarafından yönetilen insanların bir baskı ve dikta rejimi altında bulduklarını söylüyorduk."<sup>8</sup>*

İngiltere'nin bu olumsuz tutumu Kurtuluş Savaşı'nın sonuna kadar sürecek ve Türkiye'de saltanatın koruyucusu olarak görünecektir. Batı demokrasilerini örnek alan bir sistemin batılıları ürkütmesi, ilginç bir durumdu.

## Bazı Siyasi Örgütlerin Görüşleri

Bu bölümde, siyasi grupların veya örgütlerin saltanata bakışının somutlaştığı yerler olan cemiyet nizamnameleri veya parti tüzüklerinden örnekler verilecektir. İttihat ve Terakki Cemiyeti Nizamnamesi'nin ikinci maddesinde "Menafi-i umumiyyeden başka hiçbir emir ile mukayyet değildir" ifadesi yer alır ki, bunun muhatabı kuşkusuz saltanat makamıdır. 4. Madde'de ise adeta bir meydan okuma vardır:

*Madde 4- Cemiyet nazarında sülale-i necibe-i Osmaniyenin makamı saltanat ve hilafette bekası mültazemdir; ancak Şer' ve Kanuna mugayir harekatta buldukları ve usulü meşvereti kabul ve hukuku beşeriye ve medeniyeyi himaye etmedikleri halde haklarında şer'an ve kanunen lazım gelen muamele icra edilecektir.<sup>9</sup>*

Esasında bu durum Osmanlı tarihi için yeni bir şey değildir. Aynı gerekçeye dayanarak nice sultanlar hal' edilmiş hatta öldürülmüştür. Fakat artık bu durum yazılı hale getirilerek hukuki bir statü kazanmaktadır.

1902'deki ilk Jön Türk kongresinde yeniden düzenlenen nizamnamede Saltanatı Ali Osmanî'nin korunması 5. Maddeye alınmıştır. 1876 Anayasası da sınırlayıcı hukuki zemin olarak aynı maddede yer alır:

*Madde 5 - Hukuk ve serveti milliyeyi müdafaa, Hanedanı Osmanî makamı hilafet ve saltanatı seniyyede kalmak üzere idare-i keyfiye ve müstebide-i hazıranın bir idare-i mes'udeyi adılaneye inkılabına, 8 Zilhicce 1293 tarihli Kanunu Esasî'nin tatbiki ahkâmı ile ıslahatı umumîye icrasına sa'y eylemektir.*

Aynı tarihlerde kurulan Teşebbüsü Şahsî ve Ademî Merkezîyet, Osmanlı İttihat ve İnkılap, Cemiyeti İnkılabîyye, Vatan ve Hürriyet gibi cemiyetlerin de 1293 (1876) Anayasasını istediklerini ve saltanata karşı olmadıklarını görüyoruz. Hedef, sistem değil, Sultan Abdülhamid'dir. İkinci Meşrutiyetten sonra 1876 Anayasası önemsiz bazı değişikliklere uğratıldı. İttihat ve Terakki Cemiyeti gizli yapıdan siyasi partileşmeye doğru giderken adeta tek partili bir sistemi tercih etti ve çokuluslu Osmanlı kimliğini öne çıkardı. Anayasa'nın kişisel özgürlüklerle ilgili 113. maddesinin son fıkrasının değiştirilmesiyle ilgili öneri hem İttihat hem de rakibi olan Osmanlı Ahrar Fırkası'nın programlarında yer aldı. Ahrarcıların programı, saltanatla ilgili bir kayıt bulunmamakla ve İslam hukukunu vurgulamakla beraber sistem açısından daha özgürlükçü ve çoğulcu bir yapıya sahipti.

"Osmanlı Demokrat Fırkası" Osmanlı milletinin hakimiyetini öne çıkarırken "İttihadı Muhammedî Fırkası" tamamen dini bir örgüt olarak kendini gösterir. Yine de nizamnamesinde İttihatçılar kadar saltanat ve hilafet vurgusu yoktur. Mutedil Hürriyetperveran Fırkası, "Hakimiyeti millîye esasına müsteniddir". Bunlar parlamentoda etkili olmamakla beraber siyasi kültürün ve ortak siyasi anlayışın ipuçlarını vermesi bakımından önemlidir.

1911'de kurulan "Hürriyet ve İtilaf Fırkası" ise İttihatçılara karşı gelişen tepkiyi temsil ettiğinden, Sultanla ilgili olarak daha rahat bir yaklaşımın içindedir. II. Meşrutiyet'in başından beri kurulan partiler, millî hakimiyetten bahseder ve en azından teorik olarak da olsa saltanat makamından uzak durur. "Hürriyet ve İtilaf Fırkası" ise programında adeta padişahın itibarı iadesini ve yeni yetkilerle donatılması öngörülmektedir:

*"Madde 9 - Zatı Hazretî Padişahî beyetî icraiyyeye emri idarede memurinin azl ü nasbına velhasıl icra vazîfesi olarak ittibaz ve arz edilen mukarrerat ve maruzat üzerine talebi izahat ve maruzatı varideyi red veya kabul etmek hakkını haizdir. Kanunu Esasînin muaddel 28 ve 29'uncu maddeleri bu esasa göre tadil edilecektir."*

Mütareke devrine geldiğimizde Kurtuluş Savaşı'na karşılığıyla bilinen "Millî Ahrar ve Ahali İktisat Fırkaları"nın seçim beyannamelerinin başında "Millî Ahrar Fırkası Saltanatı meşrutî-i Osmanînin müdafiidir" denildiğini, hatta İngiliz Muhipler Cemiyeti'nin programında:

*"Zirî idaresinde milyonlarca ehli İslam bulunan İngiltere devleti muazzamasıyla Hilafet ve Saltanatı Seniyye beyninde asırlardan beri berdevam olan muhadeneti samimiyyenin idame ve takviyesi menafî-i islamiyyenin ehemmi olduğu halde..."* ifadelerine yer verildiğini görüyoruz. Kısacası İngiltere görünüşte de olsa Saltanat makamının koruyuculuğunu sürdürürken, bütün siyasi kuruluşlarda "meşrutî bir saltanat" düşüncesi hakimdir. Sayıları az da olsa bazı aydınlar arasında cumhuriyet düşüncesi bile mevcuttur. Fakat mütareke ve Millî Mücadele ortamı sistem sorunlarını ikinci plana itmiş ve birlik düşüncesini her şeyin üzerine çıkarmıştır.



7 Sultan Abdülhamid.

## Kurtuluş Savaşı ve Milli Egemenlik

Birinci Dünya Savaşı yenilgisi üzerine İttihat ve Terakki hükümetinin düşmesi, sadece siyasi iktidar anlamındadır. Yoksa bütün ülkeye kök salmış ve yıllarca ülkeyi yönetmiş bir örgütün ortadan kaybolması mümkün değildir. Gerçekten, "Mütareke" devrine girilince eski İttihatçı kadrolar yeniden toparlanarak Müdafai Hukuk cemiyetlerinin bel kemiğini oluşturmuştur. Sina Akşin'in vurgulamış olduğu bu görüşte açıklanması gereken nokta, İttihatçıların bir ortak görüşü değil belki ortak bir örgütlenmeyi temsil etmesidir. Enver Paşa ekolünün farklı olduğunu, onların Turancılık düşüncesinin zamanla geçerliğini kaybettiğini biliyoruz. Atatürk ve arkadaşlarının ise başından beri ütopyik olmayan somut bir ulusal gerçeklik arayışı içinde olduklarını, bunu uygulama imkanı bulunca, hala eski çizgide direnen İttihatçıları tasfiye etmek zorunda kaldıklarını da görüyoruz.

T. Zafer Tunaya'nın Müdafai Hukuk Devri adını verdiği dönemde bu cemiyetlerin birleştirici bir unsur olarak geleneksel sisteme ve bu sistemin siyasi lideri olan Sultan-Halifeye dayanma gereğini duydukları bir gerçektir. Kurtuluş Savaşı sürecinde ortak düşmana karşı birleşme söz konusu olmakla beraber, zaman içinde "inkılapçı" eğilim, muhafazakar ve libarallere karşı ağırlığını koymuştur.

Mustafa Kemal Samsun'dan sonra Amasya'ya geçerek burada bütün Anadolu'ya bir bildiri yayımlar. Amasya Tamimi adı verilen bu metnin en önemli özelliği, daha sonra yapılacak kongrelere karar verilmesi ve 3. maddesinde ifadesini bulan "Milletin istiklalini yine milletin azim ve kararı kurtaracaktır" ilkesidir. Bu ilke, Anadolu'da oluşan alternatif siyasi görüşün somutlaşması yönünde atılmış ilk adım sayılabilir. Bazı kaynaklara göre beyanname işgal kuvvetlerine aslında, onlarla ve hükümetle ortak hareket etmekte olan saltanat makamına karşı "İhtilal Beyanname"dir.

Uluslaşma sürecinin bu aşamasında Mustafa Kemal ve arkadaşları kendilerini kabul ettirmek ve üzerlerindeki şüpheleri ortadan kaldırmak üzere Saltanata bağlılığı devamlı vurgulayacaktır.

Erzurum Kongresi çalışmaları sırasında 9. Ordu Müfettişliğinden azledilmesi aslında Mustafa Kemal'in işini kolaylaştırdı (7 Temmuz 1919). Aynı gün telgrafla istifasını bildirdi. İleride kurulacak hükümetin ve Misakı Milli'nin çekirdeğini oluşturan Erzurum Kongresi'nde Heyeti Temsiliye oluşturuldu, Mustafa Kemal'in liderliği kabul edildi, dolayısıyla oluşmakta olan yeni siyasi yapı konusun-

da tercihler belirlenmiş oldu. Bunu Mustafa Kemal'in en yakın arkadaşlarının bile bilinçli olarak yaptığı söylenemez.

Erzurum Kongresi adına İstanbul'a gönderilen bildiride Anadolu'daki milli uyanış için anlayış beklenmekte ve işgal altındaki İstanbul'da toplanılamayacağı gerekçe gösterilerek ortak tavır çağrısında bulunmaktadır. Sivas Kongresi'nde ise artık yeni siyasi sistemin ana hatları belirlenmiştir; Misakı Milli sınırları içindeki ülkeyi temsil eden vekiller Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti adı altında toplanmışlar, Mustafa Kemal için çıkarılan tutuklama emrine uymamışlar ve aksine onu başkanlığa seçmişlerdir.

Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti tüzüğü'nün 4. maddesine göre aslında ülke yönetimine el konulmakta ve dernek başkanı padişahın anayasal yetkilerini kullanmaktadır. Bu maddede:

*"Hükümeti Osmaniye bir tazyiki düveli karşısında "Allah göstermesin" vatanı umuminin*



8 Gazi Mustafa Kemal Atatürk, 1919.  
(Bahattin Öztuncay, Hâtra-i Uhuvvet,  
s. 339)

izmihlali tammına bir mukaddeme demek olan buraları terk ve ihmal etmek ıztırarında bulunduğu taktirde, (...) Hilafet-i Mukaddeseye ve Saltanat-ı Osmaniyeye olan merbudiyetimizi muhafaza ve temin etmek ve vatanımızı Rum ve Ermeni ayakları altında çığnetmek üzere derhal bir idare-i muvakkate teşekkül edecektir. Ve halen mevcut olan teşkilat ve kavanini mevzua-i Devlet-i Aliye-i Osmaniyeye dairesinde tedvir-i umura devam edilecektir". denilmektedir. Maddedeki "idare-i muvakkate" tabiri daha sonra mecliste bazı tartışmaların temelini oluşturmuştur.

Sivas Kongresi'nden sonra alınan kararlar (11 Eylül 1919) , bir Nizamname halinde yayınlandı. Misakı Milli'nin esasını oluşturan bu nizamnamenin konumuz açısından en önemli maddesi, 3. maddesidir:

3. *Hükümet-i Osmaniyenin tehlike-i inhilaline karşı Hilafet-i İslamiye ve Saltanat-ı Osmaniyenin bekası esas maksadı teşkil ettiği cihetle müttahiden müdafaa ve mukavemet esası kabul edilmiştir.*

Kıscası sistem olarak önemli adımlar atılırken, birleştirici bir unsur olan Hilafet ve Saltanat makamı hükümetten ayrı değerlendirilmiş ve bu şekilde Anadolu'da meşru bir zemin bulunabilmiştir. Sivas'ta kuvvetli bir iradenin ortaya çıkışı, İstanbul'u etkilemekte gecikmedi. Damat Ferit Hükümeti düşerek yerine Ali Rıza Paşa kabinesi kuruldu ki bu Mustafa Kemal yanlılarının Meclisi Mebusan'daki etkinliğini gösteriyordu. Sivas Kongresi kararları İstanbul hükümeti tarafından kabul edildi. Kısa bir süre sonra Meclisi Mebusan'ın gizli bir oturumunda Misak-ı Milli, Ahdi Milli adıyla kabul edildi (17 Şubat 1920). Misakı Milli'nin dördüncü maddesi şöyledir:

*Dördüncü Madde - Hilafet-i İslamiye makarrı ve saltanat-ı seniyye payitahtı ve Osmanlı hükümetinin merkezi olan İstanbul şehri ile Marmara denizinin emniyeti her türlü halelden masun olmalıdır.*

Bunun üzerine İngilizlerin istemediği kabine yeniden dağılacak, İstanbul işgal edilecektir. İstanbul'un resmen işgali (16 Mart 1920), Meclis üyelerinin tutuklanması ve 18 Martta süresiz tatil edilmesi, Ankara'da yeni bir siyasi oluşum için gereken zemini hazırladı. Atatürk vakit kaybetmeden 19 Mart günü bütün vilayetlere, livalara, ve kolordu kumandanlıklarına bir bildiri göndererek Ankara'da olağanüstü bir meclis toplanmasını istedi. Bu meclis, dağılmış olan Meclisi Mebusan'dan gelecek olan ve "mebusluk" yasalarına tabi olarak her livadan seçilecek beşer üyeden oluşacaktır. Osmanlı hükümetinin seçim yasası geçerlidir. Olağan seçmenlere ek olarak Müdafa-i Hukuk İdare Heyeti üyeleri oy kullanabilecektir.

23 Nisan Cuma günü toplanan ve Kurtuluş Savaşı'nı yönetecek olan TBMM'nin toplanma çağrı bildirisi, başlangıçtaki siyasi yapıyı göstermesi bakımından çok önemlidir. Nutuk'ta yer alan bildiri (tamim) şöyledir:

1. *Bimennihilkerim Nisanın 23 ncü Cuma günü, Cuma namazını mütaakip Ankara'da Büyük Millet Meclisi küşat edecektir.*

2. *Vatanın istiklali, makamı retü hilafet ve saltanatın istihlasi gibi en mühim ve hayati vezaifi ifa edecek olan bu Büyük Millet Meclisi'nin yevm-i küşadını Cuma'ya tesadüf ettirmekle yevmi mezkürün mebrukiyetinden istifade ve bilumum mebusini kiram hazeratı ile Hacıbayram Veli cami-i şerifinde Cuma namazı eda olunarak envarı Kur'an ve salattan da istifade olunacaktır. Badessalat Libye-i Saadet ve Sancakı Şerif hamilen daire-i mahsusaya gidilecektir. Daire-i mahsusaya dahil olmazdan evvel bir dua kıraatıyla kurbanlar zepholunacaktır. İşbu merasimde cami-i şeriften bed'ile daire-i mahsusaya kadar kolordu kumandanlığınca kıtaatı askeriye ile tertibatı mahsusaya alınacaktır.*

3. *Yevim mezkürün teyidi kudsiyeti için bugünden itibaren merkezi vilayette vali beyefendi hazretlerinin tertibiyle hatim ve Buhari-Şerif tilavetine bed'olunacak ve hatmi şerifin son akşamı teberrüken Cuma günü namazdan sonra daire-i mahsusaya önünde ikmal edilecektir.*

4. *Mukaddes ve mecrub vatanımızın her köşesinde aynı suretle bugünden itibaren Buhari ve hatemati şerife kıraatine şutu edilerek Cuma günü ezandan evvel minarelerde salavati*

*şerife okunacak ve esnayı hutbede hilafetmaabımız padişahımız efendimiz hazretlerinin namı-i humayunu zikredilerken zatı şevketsimatı padişahlarının ve memaliki şahaneleriyle bilumum tebaa-i mülukanelerinin bir an evvel naili halas ve saadet olmaları duası ilaveten tezkar olunacak ve Cuma namazının edasından sonra da ikmali hatmedilerek makamı muallayı hilafet ve saltanatın ve bilcümle aksamı vatanın halâsı maksadıyla vuku bulan mesa-i-i milliyenin ehemmiyet ve kutsiyeti ve her ferdi milletin kendi vekillerinden mürekkep olan bu Büyük Millet Meclisi'nin tevdi eyliyeceği vezaiî vataniyeyi ifaya mecburiyeti hakkında mev'izeler irad olunacaktır. Badebu halife ve padişahımızın, din ve devletimizin, vatan ve milletimizin halâsı, selameti ve istiklali için dua edilecektir. Bu merasimi diniye ve vataniyenin ifasından ve camilerden çıktuktan sonra bilâdı Osmaniyenin her tarafında, makamı hükümete gelinerek Meclisin küşadından dolayı resmen tebrikat icra edilecektir. Her tarafta Cuma namazından evvel münasip surette Mevlidi Şerif okunacaktır.*

5. İşbu tebliğin hemen neşri için her vasıtaya müracaat olunacak ve serian en ücra köylere, en küçük kıtaati askeriyeye, memleketin bilumum teşkilat ve müessesatına iblâğı temin edilecektir. Ayrıca büyük levhalar halinde her tarafa talik ve mümkün olan mahallerde tabi ve teksir ve meccanen tevzi edilecektir.

6. Cenabı Hakdan muvaffakiyeti kamile tazarru olunur.

Heyeti Temsiliye Namına  
Mustafa Kemal

TBMM'nin ilk toplantısına yapılan çağrının tam metni böyledir. Bildiride saltanatın kurtarılmasının en büyük hedef olduğu o zamanın resmi ve ağdalı uslubuyla ifade edilmektedir. Halka dönük olarak yapılan bu çağrıya karşılık Meclis'te Amasya, Erzurum ve Sivas adımlarının bir devamı söz konusudur. İşte ilk oturum ve işte ilk önerge.

Atatürk'ün meclisin açılış konuşmasında sunduğu önerge (takrir) ve bu önergenin ciddi bir muhalefetle karşılaşmadan kabulü konumuz açısından çok önemli bir adımdır. Önergenin ilk maddeleri şöyledir;

1. Hükümet teşkili zaruridir.

2. Muvakkat kaydıyla bir hükümet reisi tanımak veya bir padişah kaymakamı ibdas etmek kabili tecviz değildir.

3. Mecliste mütekasif iradei milliyeyi, bilfîl mukadderatı vatana vazulyed tanımak umde isasiyedir. Türkiye Büyük Millet Meclisininin fevkında bir kuvvet mevcut değildir.

4. Türkiye Büyük Millet Meclisi teşrii ve icrai selahiyetleri camidir. Meclisten tefrik ve tevkil edilecek bir heyet umuru hükümeti rüyet eder. Meclis reisi, heyetin de reisidir.

Hâtıra: Padişah ve Halife, cebir ve ikrahtan azade olduğu zaman, Meclisin tanzim edeceği esasatı kanuniye dairesinde vaziyetini ahzeder.

Daha sonraki Teşkilatı Esasiye'nin de esasını oluşturan bu önergenin can alıcı noktası "TBMM'nin fevkında bir kuvvet mevcut değildir" cümlesidir. Bu ifade kuşkusuz milli egemenliğin anahtarıdır. Padişahın durumunu belirleme hakkı ve yasama ve yürütme yetkisi, hep aynı ifadenin gerekleri ve açılımıdır.

Atatürk meclisin açılışında daha uzlaşmacı bir yolu benimseyebilir ve savaş ortamında sistem sorununu çözme yönünde adım atmayabilirdi. Fakat kararlı ve köktenci kişiliği buna izin vermedi. Tam tersine, dikkatlerin varlık -yokluk savaşında toplandığı bir sırada yeni sistemin hukuki temellerini atmayı tercih etti ki bu yaklaşımın Kurtuluş Savaşı'nda belirleyici bir rol oynadığı bilinmektedir. Milli güçler böyle bir zemin olmasa ne birleşebilir, ne de İstanbul'a rağmen harekete geçebilirdi. Saltanatın kaldırılmasında da aynı yaklaşım anahtar bir rol oynayacaktır.

Atatürk ilk konuşmalarında "meclisi müessesan" (kurucu meclis) adını vererek, "meclisin rejimi değiştirme selahiyetiyle ilk anda mücehhez bulunmasını temin etmek" istemiştir. Fakat bu meclisin kurucu olup olmadığı tartışmaları üzerine adı "selahiyet-i fevkaladeye malik bir meclis" olarak değiştirilmiştir. Oysa yukarıya aldığımız önergedeki üçüncü maddede aslında aynı anlama gelmektedir. Problem, bir kesimin TBMM'ni Meclisi Mebusan'ın

devamı olarak görmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Aslında Atatürk de devamı olduğunu inkar etmez ve bu meclisle Goloğlu'nun deyimiyle III. Meşrutiyet Devri başlamıştır. Radikal çözüm için birkaç yıl daha beklemek gerekmiştir.

Mecliste oluşan ilk fırka, Anadolu ve Rumeli Müdafai Hukuk Grubu'dur. Grubun, Meclisi Mebusanca onaylanan amacı, TBMM için de geçerlidir:

*Osmanlı vatanının tamamîyetini ve makamı muallayı Hilafet ve Saltanatın ve istiklali millinin masuniyetini temin zmnında kuvayı milliyeyi amel ve iradei milliyeyi hakim kılmaktır.*

Bundan sonra tartışmalar işte bu "irade-i milliye"nin biçimi üzerinde yoğunlaşacaktır. 10 Ağustos 1920'de Hukuku Esasiye Encümeni tarafından meclise sunulan "Büyük Millet Meclisinin Şekil ve Mahiyetine Dair Mevâdî Kanuniye" başlıklı mazbata, muhafazakar milletvekillerinin tepkisine yol açtı. İtiraz, Hilafet ve Saltanat makamı konusundaki belirsizlikten kaynaklanıyordu. Özellikle 1. ve 2. maddeler mecliste daha önce benimsenmiş olmakla beraber yazılı bir kanun haline getirilmesi sorun çıkarmış ve ikinci grubun oluşmasının yolunu açmıştır. Bu maddeler şöyledir:

*Madde 1- Büyük Millet Meclisi, teşri ve icra kudretlerini haiz ve idarei devlete bizzat ve müstakilen vazüyledir.*

*Madde 2- Büyük Millet Meclisi, Hilafet ve Saltanat ve vatan ve milletin istiblas ve istiklalden ibaret olan gayenin husulüne değin müstemiren hali inikaddadır. Yeni intihabat icrası Büyük Millet Meclisi heyeti umumiyesinin ekseriyeti ara ve tayini esami suretiyle vereceği karara mütevakıftır. Eski meclis yeni meclisin yevmi içtimaina kadar vazifesine devam eder.*

Meclisin geçerlik süresi 5 Eylül 1920'de onaylanan Nisabı Müzakere Kanunu'nda şöyle belirlendi:

*Madde 1- Büyük Millet Meclisi Hilafet ve Saltanatın, vatan ve milletin istiblas ve istiklalden ibaret olan gayesinin husulüne kadar şeraiati atıye dairesinde müstemirren inikad eder.*

Bu sırada Kanunu Esasi'yi yürürlükten kaldıracak yeni bir anayasa çalışmalarının başladığını görüyoruz. Meclisi yeni anayasaya götüren tartışmalar önce hükümet programı ve "Teşkilat-ı Esasiye Kanunu" tasarısı çevresinde yoğunlaşır.

İstanbul'un Sevr'i imzalaması üzerine, "Türkiye devletinin TBMM tarafından yönetilmesiyle" ilgili madde kolaylıkla meclisten geçer. Fakat asıl önemli nokta Hükümet Programı'nın Padişah ve Halife ile ilgili olan maddesidir:

*5- Hilafet ve Saltanat makamının tahlisine muvaffakiyet hasıl olduktan sonra Padişah ve Halifei müslimin kavanini esasiye dairesinde mevki muhterem ve mübeccelini ahzeder.*

Bu madde yoğun tartışmalardan sonra tasarıdan tamamen çıkarılmıştır. Bu önemli adımda padişahın "hain" durumuna düşmesinin payı büyüktür. Yine de Anadolu'daki güç dengesi makama açıkça karşı çıkmaya elverişli değildir.

Henüz, "egemenlik kayıtsız şartsız milletindir" hükmü ile birinci vazife olarak saltanat ve hilafetin kurtarılması arasında çelişki yaşanmaktadır. Belki de bu çelişkinin kaynağı, saltanatla İstanbul'un özdeş kabul edilmesidir. Çünkü İstanbul'un kurtuluşuyla birlikte Saltanat ikinci planda kalabilmiştir.

18.9.1920 tarihinde TBMM Reisi Mustafa Kemal imzasıyla yayınlanan "Halkçılık Beyannamesi" ile 18 Aralık 1920 tarihli "Teşkilat-ı Esasiye Kanunu Layihası" arasındaki farklar, yaşanan hızlı hukuksal değişimi açıkça gösterir. Sadece iki ayda ne çok şey değişmiştir! Halkçılık Beyannamesi'nin 5. maddesi biraz önce geçen maddenin aynısıdır, 6. madde ise şöyledir:

*6-Hâkimiyet bilâyakdü şart milletindir. Usulü idare, halkın mukadderatını bizzat ve bil-fül idare etmesi esasına müsteniddir.*

Bu madde biraz önce geçen 5. madde ile tam bir çelişki içindedir. Fakat sadece iki ay sonra meclise sunulan "Teşkilat-ı Esasiye Kanun Layihası"nın ilk maddeleri nasıl radikal bir değişim yaşandığını göstermektedir. Altıncı madde, artık birinci madde olmuştur:

*Madde 1-Hâkimiyet bilâkaydüşart milletindir. İdare usulü halkın mukadderatını bizzat ve bilfiil idare etmesi esasına müstenittir.*

*Madde 2-İcra kudreti ve teşri salâhiyeti milletin yegâne ve hakiki mümessili olan Büyük Millet Meclisinde tecelli ve temerküz eder.*

*Madde 3-Türkiye Halk Hükûmeti Büyük Millet Meclisi tarafından idare olunur ve "Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükûmeti" unvanını taşır.*

Artık Kanun-ı Esasi çok gerilerde kalmıştır. Yeni anayasanın 7. Maddesinde Kanunu Esasi'de padişaha ait olan yetkiler TBMM'ne geçmiştir:

*Umum kavanin vazı, tadili, feshi ve muahede ve sulh akdi ve vatan müdafaası ilanı gibi hukuku esasiye, Büyük Millet Meclisine aittir.*

Yoğun tartışmalardan sonra 20 Ocak 1921 günü meclisin üçte iki çoğunluğu ile kabul edilen "Teşkilat-ı Esasiye Kanunu" ile yeni bir sistemin ve devletin temelleri atılmış ve Milli Mücadele bu hukuki zemine dayanarak yönetilmiş ve sonuçlanmıştır.



9 Son Halife Abdülmecid Efendi.  
Fotoğraf: Sebah Joaillier, Milli Saraylar  
Koleksiyonu, Env. No. 64/2190.

### Egemenliğin TBMM'ne Geçişi

Sevr, Londra ve Lozan'da Batılı devletlerle yapılan görüşmelerde İstanbul hükümeti ile Ankara arasında otorite krizi yaşandı fakat işgal güçleri istemese de ağırlık Ankara'ya doğru kaydı. Burada Milli Mücadele ve kazanılan zafer belirleyici unsur oldu. Lozan görüşmeleri için Sadrazam Tevfik Paşa'nın Ankara Hükümeti'ne gönderdiği mektup, siyasi sistemdeki değişimin son adımlarını getirdi. Tevfik Paşa Anadolu'daki değişimin farkında değilmiş gibi otorite paylaşımı önermiştir. Ama artık çok geçtir. Dr. Rıza Nur ve 80 arkadaşının imzasıyla TBMM'ne bir önerge verildi. Önergenin maddeleri şöyledir:

1- Osmanlı İmparatorluğu otokrasi sistemiyle beraber yıkılmıştır.

2- Türkiye Devleti adı ile, genç, dinç, milli halk hükümeti ilkeleri üzerine kurulu TBMM Hükümeti teşekkül etmiştir.

3- Yeni Türkiye Hükümeti, yıkılan Osmanlı İmparatorluğu yerine geçmiş olup onun milli sınırı içinde tek varisidir.

4- Teşkilatı Esasiye Kanunu ile milletin hükümranlık haklarını, nefesine verildiğinden, İstanbul'daki padişahlık madum ve tarihe müntakildir.

5- İstanbul'da meşru bir hükümet mevcut olmayıp İstanbul ve civarı da TBMM'ne aittir. Binaenaleyh

oraların yönetim işleri de BMM memurlarına verilmelidir.

6- Hilafet Türklere, Yüksek Osmanlı banedanına aittir. Türkiye Devleti hilafet makamının dayanağıdır. Halifelğe TBMM tarafından bu banedanın ilmen ve ahlaken eslah ve erşed olanı seçilir. TBMM hükümeti meşru hakkı olan hilafeti esir bulunduğu yabancılar elinden kurtaracaktır.

Altında Mustafa Kemal'in de imzası bulunan metin, üzerinde görüşmeler ve değişiklikler yapıldıktan sonra yeni şekliyle 30 Ekim 1922 günü yapılan müzakerelerde meclise önerge (takrir) olarak sunulacaktır. Önergeye göre saltanat ve hilafet ayrılıyor, saltanat kaldırılıyor ve yalnız Halifelik ünvanı kalıyordu. O sırada mecliste bizzat yer alanların hatıralarına göre çoğunluk halifelğin manevi bir şahsiyet olarak korunmasından yanaydı.

Bu doğrultuda önerge kanun metni haline getirildi ve 1 Kasım 1922 tarihli oturumda kabul edildi. Kanunla Padişahlık sona eriyor, siyasi hakimiyet TBMM'ne geçmiş oluyordu:



*Madde 1- Teşkilat-ı Esasiye Kanuniyle Türkiye halkı hukuk-u hakimiyet ve hükümrani-si, mümessil-i hakikisi olan TBMM'nin şahsiyet-i maneviyesinde gayr-ı kabil-i terk ve tecezzi ve ferağ olmak üzere temsile ve bilfiil istimale ve irade-i milliyeye istinat etmeyen hiçbir kuvvet ve heyeti tanımamağa karar verdiği cihetle misak-ı milli hudutları dabilinde TBMM Hükümeti'nden başka şekl-i hükümeti tanımaz. Binaenaleyh Türkiye halkı hakimiyet-i şahsiyeye müstenit olan İstanbuldaki şekli hükümeti 16 Mart 1336'dan itibaren ve ebediyyen tarihe müntakil addeylemiştir.*

*Madde 2- Hilafet hanedan-ı Al-i Osman'a ait olup Halifelige TBMM tarafından bu hanedanın ilmen ve ahlaken ersed ve eslah olanı intihab olunur.*

*Türkiye devleti makam-ı hilafetin istinadgahıdır.*

## Sonuç

Osmanlı devletinin son zamanları, padişah otoritesiyle parlamento arasındaki iktidar mücadelesine şahit oldu. 31 Mart Hadisesi ve Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle, ordudaki yenilikçi subay kadroya dayanan "İttihat ve Terakki Fırkası" hükümet üzerinde tam hakimiyet sağladı ve bu durum 1. Dünya Savaşı'na kadar sürdü. Meclisteki liberaler (Hürriyet ve İtilafçılar) ise zayıf bir muhalefeti teşkil ettiler. Almanya'ya çok yakın olan İttihat kurmayları Osmanlı devletini Almanya'nın yanında savaşa sokmakta gecikmedi. Büyük yenilginin sorumlusu olarak İttihatçılar dağılırken meclis İtilafçılara kaldı. Ordudaki ve bürokrasideki İttihatçı kadrolar ise yerlerinde kaldı. Rakiplerinden kurtulan padişahla yeni hükümet, yakınlaşma ve özdeşleşme sürecine girdi. İtilafçı hükümet, İttihatçıların tam ak-

10 Halife Abdülmecid,  
Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i,  
tuval üzerine yağlıboya, 234 x 172 cm.,  
Milli Saraylar Koleksiyonu,  
Env. No. 11/1270.

sine teslimiyetçi bir dış politika güderken, işgal altındaki İstanbul'da kendi otoritesi olmadığından geleneksel Padişah-Halife otoritesini kullanma yoluna gitti. Anadoludaki lider kadronun Fransız ihtilalinden beslenen düşünce yapısı, belki de saltanat makamıyla karşı karşıya gelmenin bir yolunu nasıl olsa bulacaktı. Fakat Padişah, bu özdeşleşmeye izin vererek devlete fiilen son veren antlaşmaların sorumluluğunu paylaşmış oldu ve bir bakıma hanedanın sonunu hazırlayan pratik gerekçeler ortaya çıktı. Bu sürecin ilk aşaması saltanatın kaldırılması oldu. Bütün bu siyasi gelişmeler yaşanırken siyasi sistem milli egemenliğe doğru bir değişme ve gelişme yaşadı. “Kanun-i Esasi” ve “Teşkilat-ı Esasiye” bu değişimin en önemli belgeleri oldu.

## DİPNOTLAR

- 1 Mithat Paşa'nın mektubu için bkz. Recai Galip Okandan, *Anıme Hukukumuzun Anıhatları*, İstanbul: 1971, s. 174. Mithat Paşa bu mektubunu tekdüz etmiştir fakat böyle bir üslup yine de konumuz açısından önemli bir detaydır.
- 2 Okandan, *age*, s. 144-145.
- 3 Metnin tümü için bkz. BOA, Yıldız Tasnifi, Kısım: 23, Evrak: 1795, Zarf: 11, Karton: 71. Ayrıca bkz. Selda Kaya, "1876 Anayasası'nın Bilinmeyen İki Tasarısı", *OTAM 4*, (1993), s. 557-600.
- 4 E.E. Ramsour, *The Young Turks: Prelude to the Revolution of 1908*, Princeton: 1957, s. 40-41.
- 5 Sait Halim Paşa, *Buhranlarımız ve Son Eserleri* (Haz. Ertuğrul Düzdağ), İstanbul: 1991, s. 8.
- 6 Okandan, *age*, s. 453-457.
- 7 Lowther'den Grey'e, 9 Ağustos 1910 ve 9 Ekim 1910, FO 371/1016, no: 37534 PRO.
- 8 İngilizlerin endişeleri için bkz. "Annual Report of Turkey", 1910, FO 195 / 2363, PRO.
- 9 Bkz. Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'de Siyasal Partiler*, İstanbul: 1952, s. 117-118.

# Dolmabahçe Sarayı'na Ait Görsel Belgeler

*Apassionata/Tutkulu bir duyguyla*

1952 yılında ilkokula başladım. Henüz Cumhuriyetin 30. yılını kutlamamıştık. Bir insan ömrü ile karşılaştırıldığında Cumhuriyetin henüz çocukluk devresini sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Belki ilkokuldaki öğretmenim değil ama ortaokul ve lisedeki öğretmenlerimin hemen hepsi eski Türkçe okumayı ve yazmayı biliyorlardı. Koskoca bir imparatorluğun yok oluşunu görmüşler, bir devletin dağılışının yaşandığı sıkıntıyı çekmişler, çağdaş bir cumhuriyete kavuşmanın onurunu taşımışlardı. Hemen hepsinde büyük bir travmanın izlerini görmek mümkündü. Başka bir alfabe ile öğrenim görmelerine rağmen hızla yeni bir alfabeyle adapte olabilmiş ve devrimin verdiği güçle modern cumhuriyetin gerçekten ilk kuşaklarının eğitim sürecinde görev almışlardı.

Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra bir yıl boyunca Rusya ve daha önce Sovyetler Birliği'ni oluşturan yeni cumhuriyetlerde tarih dersi okutulamadı. Çünkü o güne dek müfredatta olan tarih kitapları gerçekleri anlatmıyordu ve artık okutulmalarının bir anlamı kalmamıştı. Hemen hemen aynı sıkıntıları Türkiye Cumhuriyeti'nin de yaşadığını düşünüyorum. 1920'lerden sonra o güne kadar bilinen ve öğretilen tarihin yeniden düzenlenmesi gerekirdi. Osmanlı İmparatorluğu artık tarihe karışmıştı ve onun tarihe bakış açısı ile Cumhuriyetin tarih anlayışı arasında önemli farklar vardı. İmparatorluğun yücelttiği değerler ile Cumhuriyetin kabul edebileceği değerler uyuşamazdı.

Jason Goodwin, 1998'de yayımlanan "Lords of The Horizons"<sup>1</sup> isimli kitabının giriş bölümünde "Bu kitap, mevcut olmayan bir halk hakkındadır. 'Osmanlı' sözcüğü bir yer tanımlamaz. Günümüzde Osmanlıca konuşan yoktur. Sadece birkaç profesör onların şiirini anlar. 1964'de Sofya'da yapılan bir şiir sempozyumunda, bazı kişiler klasik Osmanlı şiirini tanıtmalarını istediklerinde, bir Türk şair ters bir şekilde 'Bizim klasiğimiz yoktur' diye yanıt vermişti." demektedir.<sup>2</sup> Söylendiği tarihten 34 yıl sonra bir kitabın giriş bölümünde yer alan bu geçmişimizi red sözcükleri, o yıllardaki tarihe bakış açımızı en güzel şekilde yansıtmaktadır.

Bizler, tarihi cumhuriyetin değerleri ile okuduk; Yıldırım Bayazıt, Fatih Sultan Mehmed, Kanuni Sultan Süleyman, biraz da III. Ahmed, III. Selim ve II. Mahmud bize ait idiler, ama IV. Murad, IV. Mehmed hele hele Deli İbrahim, II. Abdülhamid red edilmiş bir geçmişin kötü padişahları idi. Özellikle son dönemlerde padişahlar millet sıkıntı içinde iken büyük borçlara girerek saraylar yaptırmış, zevki sefa içinde çok büyük bir devletin kaynaklarını kendi menfaatleri için kullanmışlardı. Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı övünülecek değil, deyim yerindeyse utanılacak yapılarıdır. Hele hele o Çırağan Sarayı ibreti alem için yangın artığı olarak teşhir edilmekteydi. Bahçesine gençler için bir stad bile yapılmıştı.

Mimarlık eğitimine devam ettiğim yıllarda, yüksek duvarlar içine hapsedilmiş, insanlar ile ilişkisi kesilmiş bu yapılar bende itici bir duygu uyandırır. Yükselen bir imparatorluğun görkemini yansıtan Topkapı Sarayı'nın yanında bu yapılar bana küçülen, peşpeşe yenik düşen, kötü yönetildiği için yok olan bir devleti hatırlatır. Zaman zaman büyük amcamın saray başmimarı olması nedeniyle ziyaret ettiğim Dolmabahçe Sarayı'na çekine çekine gider,<sup>3</sup> büyük bir sessizliğin hüküm sürdüğü Hazine-i Hassa bölümünün üst katındaki yüksek tavanlı çalışma odasına girerdim. Büyük amcam kısa bir süre sonra emekli oldu ve yerine rahmetli Lemi Şevket Meray atandı. 1967'nin yaz başında staj çalışmam için beni yanına çağırır. Her ne kadar sevmesem ve hatta bir anlamda nefret etsem de, artık ben de Dolmabah-

çe Sarayı'nın bir parçası olmuştum. 1967 yazı boyunca sarayda çalıştım, rölöveler yaptım, bazı düzenleme ve onarımlara nezaret ettim. Bu birliktelik 1969 yılı sonuna kadar devam etti. Bu süre içinde Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları ile Küçüksu Kasrı'nda önemli çalışmalara katkıda buldum. Giderek bu yapıları sevmeye, onların taşıdığı değerleri anlamaya, mimarisinin ve yapılışının nedenlerini düşünmeye başladım. Bu yapılar bize anlatıldığı gibi zevki sefa için değil, giderek dünyanın gerçeklerinden uzaklaşan, kendi içine kapanan bir devletin dışa açılması, dünyanın sayılı güçlerinden biri olduğu bilincinin kendi milleti ve dış güçler tarafından anlaşılması, imparatorluğun giderek gölgelenen görkemini yansıtmaları için yapılmışlardı. Gerek kütleli tesirleri, gerekse dış görünüşleri yadırgansa da, mimari planlama ilkeleri olarak geleneksel Türk Evi plan ve prensiplerine bağlı kalmaya çalışılmıştı.<sup>4</sup> O yılların üstünden kırk yıla yakın zaman geçti, bu saraylara giderek artan bir sevgi ile bağlandım. Bu yapılardan çok şey öğrendim ve öğrenmeye devam ediyorum. Ancak öğrendiğim en önemli şey, sevsek de, sevmesek de bu yapıların kültürümüzün bir ürünü olduğu ve onların varlığı ile övünç duymamız gereği oldu.

1 Gümüşsuyu yamaçlarından Dolmabahçe Sarayı ve İstabl-ı Amire yapıları, sağda Saray Tiyatrosu'nun bir bölümü seçilmektedir. James Robertson, 1853, asitli kâğıt, 300 x 241 mm.

### Dolmabahçe Sarayı

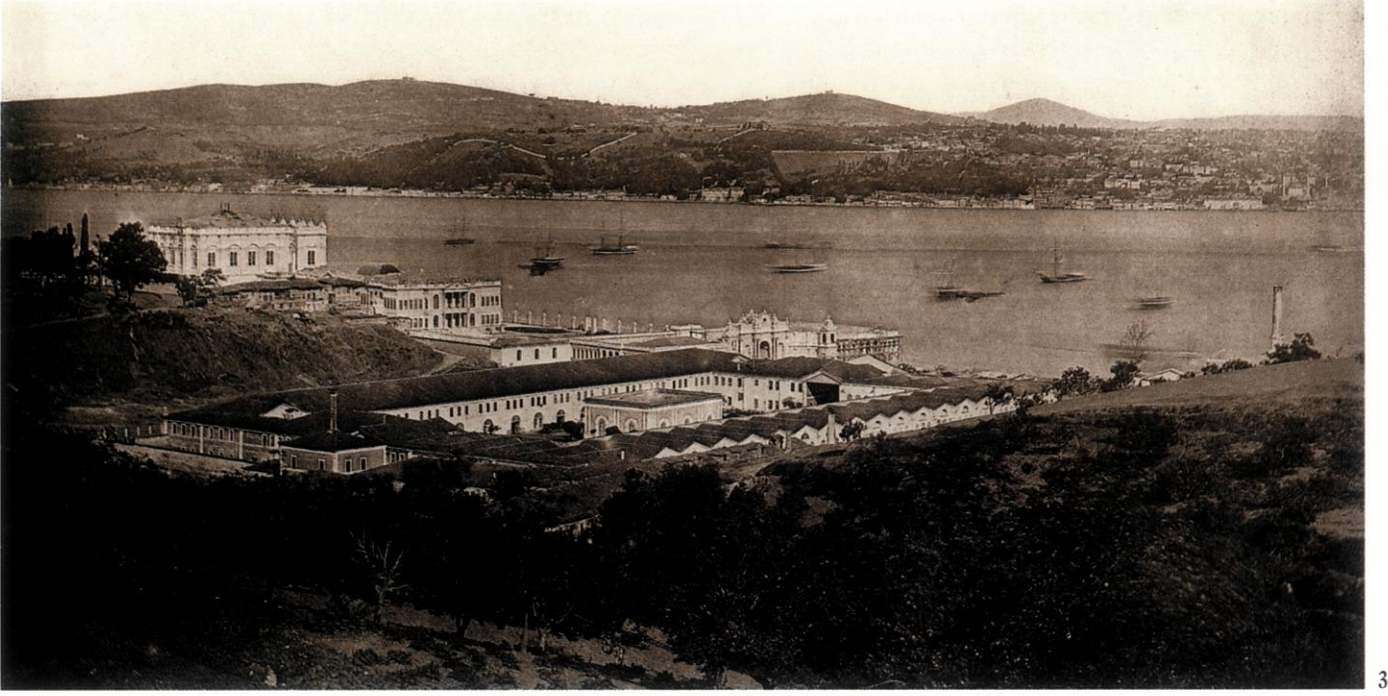
Bu yazıda Dolmabahçe Sarayı'nın hemen hiç bilinmeyen bazı yönlerini görsel belgelere dayanarak açıklamaya çalışacağız. Dolmabahçe vadisi daha önceleri bir koydur. 1544-47 yılları arasında şehre gelen Petrus Gyllius bu koyda istiridyeye yetiştirildiğini ve hemen üstündeki yamaçta Ptolemais Philedelphos adına yapılmış bir tapınak bulunduğundan bahseder.<sup>5</sup>





Daha sonraları Sultan I. Ahmed (1603–17) döneminde Sadrazam Nasuh Paşa (Ağustos 1611-Ekim 1614) bu koyu doldurur.<sup>6</sup> Evliya Çelebi, eskiden servili küçük bir bağ bulunan bu yerin doldurulduktan sonra meydan haline geldiğini, Sultan Osman'ın (II. Osman 1618–22) bu alanda cirit oynadığını, daha sonra bahçeye çevrilen bölgede, Yavuz Sultan Selim'e ait bir köşk ile havuz bulunduğunu söyler.<sup>7</sup> 1673–84 yılları arasında bölgeyi gezen Eremya Çelebi de buranın saraya ait bir bostan olduğunu belirtir.<sup>8</sup> Beşiktaş Bahçesi ile Kabataş'taki Karabâli Bahçeleri arasındaki denizin 400 arşın genişliğinde doldurulması ile elde edilen bu alan hasbahçeler arasına katılmıştır.<sup>9</sup> Sultan IV. Mehmed ile Sultan I. Mahmud'un bu hasbahçede bazı köşk ve binalar yaptırdıkları bilinmektedir.<sup>10</sup> Bu köşkler içinde Sultan I. Mahmud tarafından H. 1161/M.1748 yılında yaptırılan Bayıldım Köşkü özel bir önem arz etmektedir.<sup>11</sup> İlk Dolmabahçe Kasrı olan bu yapının bugüne kadar bilinen tek fotoğrafı James Robertson'un 1853 tarihinde çektiği karedir. (Bkz. Foto: 1) Kasrın ve önündeki set duvarlarının bir kısmının görüldüğü bu karede kasır çevresinde bazı hafriyat çalışmalarının yapıldığı anlaşılmaktadır. Kısa süre sonra çekilen bir diğer fotoğrafta ise artık Bayıldım Kasrı yer almamaktadır. (Bkz. Foto: 2) Görüldüğü gibi, Bayıldım Kasrı sanıldığı ve pek çok kaynakta belirtildiği şekilde ahşap yapı korkusu ile Sultan Abdülaziz döneminde değil, çok daha önceleri 1853–1857 tarihleri arasında Sultan Abdülmecid döneminde yıktırılmıştır. Robertson tarafından 1853 yılında çekilen bir diğer fotoğrafta ise Bayıl-

2 Gümüşsuyu yamaçlarından Dolmabahçe Sarayı ve yapımı devam etmekte olan Saray Tiyatrosu. Robertson & Beato, 1856–57, albümin kâğıt, 308 x 253 mm.



3

- 3 Dolmabahçe Vadisi içinden,  
Dolmabahçe Sarayı ve İstabl-ı Amire  
Binaları. James Robertson, 1853,  
asitli kâğıt, 304 x 205 mm.
- 4 Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı'nın  
Selamlık Bahçesi'nden görünüşü.  
J. Charallyan, 1852, asitli kâğıt,  
207 x 106 mm.
- 5 Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı'nın  
Selamlık Bahçesi'nden görünüşü.  
Kapının sağında ve solunda limonluk  
binaları inşaatı devam etmektedir. Ernest  
Edouard de Caranza, 1852, asitli kâğıt,  
353 x 255 mm.

dım Kasrı'nın tamamı görülmektedir. (Bkz. Foto: 3) Dolmabahçe Sarayı'nın Selamlık Bahçesi hizasındaki tepenin önünde oluşturulan set bahçe üzerine inşa edilen Bayıldım Kasrı, kırma çatılı, muhtemelen alaturka kiremit kaplı, anlaşıldığı kadarıyla ön bölümleri iki katlı, arka bölümü zemine oturan, alçak ve yayvan bir yapıdır. Gerisinde sık ağaçların yer aldığı bir bahçe vardır. Olağanüstü bir İstanbul ve Üsküdar manzarasının görüldüğü bu ahşap yapıdan 1835–36 yılları arasında şehirde bulunan Miss Pardoe övgüyle bahseder.<sup>12</sup> 1834 yılında Saliha Sultan'la Halil Rıfat Paşa'nın 1836 yılında ise Mihrimah Sultan ile Said Paşa'nın düğünlerinde misafirlerin ağırlanması ve ziyafetler için kullanılan<sup>13</sup> bu köşkün bir diğer görünüşüne ise J. Charallyan'ın 1852 tarihli fotoğrafında rastlıyoruz. Saçakları ve üst kat pencerelerinin bir bölümünün görüldüğü bu kare sarayın Selamlık Bahçesi'nden çekilmiştir. (Bkz. Foto: 4) Ernest Edouard de Caranza'nın 1852 tarihli fotoğrafında ise Bayıldım Kasrı kareye girmekle beraber görüntü net değildir. (Bkz. Foto: 5)

Dolmabahçe Sarayı hemen hemen aynı alanda bulunan ve bir dönem Melling tarafından büyük oranda yenilenen Beşiktaş Sahilsarayı'nın yerine inşa edilir. Sultan II. Bayazıt döneminde Dolmabahçe koyundan az ilerde Küçük Arab İskelesi yakınında Kapdan Paşa Yalısı olarak tanınan ve daha sonra Cağaloğlu Yalısı adını almış bulunan yapı saraya intikal ederek Beşiktaş Bahçesi adı ile hasbahçeler arasına katılır.<sup>14</sup> Sultan I. Ahmed döneminde burada yedi kubbeli bir köşk yaptırıldığını ancak padişahın bir türlü bu yapıda oturmadığı bilinir.<sup>15</sup> Daha sonra Sultan IV. Mehmed döneminde bu yapı büyük oranda yıktırılarak tadil edilir. Ayrıca buradaki bostan cirit meydanı olarak tanzim edildikten sonra Sultan IV. Mehmed Üsküdar Sarayı'ndan buraya naklihaneye ettirilmiştir.<sup>16</sup> Anlaşılan yaz aylarında ilk olarak Beşiktaş Sahilsarayı'nda ikamet eden padişah Sultan IV. Mehmed'tir. Daha sonra 3 Temmuz 1719 günü devrin padişahı Sultan I. Ahmed'in Tersane Bahçesi'nden Beşiktaş Sarayı'na geçtiğine dair bir kayıt vardır.<sup>17</sup> Beşiktaş Sahilsarayı Sultan II. Mahmud tarafından yaz ayları boyunca kullanılmıştır.<sup>18</sup> Yedinci ve sekizinci çocukları Şâh Sultan (13 Ca 1227/4 Haziran 1812) ve Mihrimâh Sultan (29 Ca 1227/ 10 Haziran 1812) bu sarayda dünyaya gelirler.<sup>19</sup> Ahşap olan bu sarayın devamlı bakım istemesi ve onarım maliyetlerinin giderek artması yıkılarak yenilenmesini gerektirir. Ayrıca yapılan reform çalışmaları ve hız kazanan Avrupa ile temaslar sonrası sarayın mimari anlayışı da değişmiştir. Artık büyük ebadlı ahşap yapılar yerine kâğir ve imparatorluğun haşmeti ile orantılı, batı tarzı yapılara özlem vardır.

4 Mayıs 1836 günü Mihrimah Sultan ile Said Paşa'nın nikâhları dolayısıyla yapılan tö-



4



5



6 Gümüşsuyu yamaçlarından Dolmabahçe Sarayı ve İstabl-ı Amire Binaları. Pascal Sebah, 1876-77, albümin kâğıt, 296 x 225 mm.

ren alayının Dolmabahçe Sarayı'ndan hareket ettiğini bilmekteyiz.<sup>20</sup> 8 Ağustos 1840 günü bu kere Atiyye Sultan'ın Fethî Paşa ile yapılan düğün töreni dolayısıyla Dolmabahçe sahasının adı geçer.<sup>21</sup> Tüm bu kayıtlara karşı, Beşiktaş Sahilsarayı'nın hangi tarihte yıkıldığı ve hangi tarihte yeni sarayın yapımına başlandığı bilinmez. Genel olarak eski sarayın sökülmesine 1844, yeni sarayın yapımına ise 1845 yılında başlandığı kabul edilmektedir.<sup>22</sup> Ancak, yapının çeşitli noktalarında yer alan tuğraların altlarındaki tarihler sarayın 1842 ilâ 1856 tarihleri arasında çeşitli bölümler halinde inşa edildiğini göstermektedir.<sup>23</sup> Sultan Abdülmecid'in saraya hangi tarihte taşındığı konusunda çeşitli kaynaklarda önemli farklılıklar görülür. Ahmed Lûtfî Efendi Tarihi'nde, Valide Camii'nin 24 Mart 1855 tarihindeki açılışı ve 9 Nisan 1857 günü Beşiktaş Sahilsarayı'nda yapılan bir toplantı dışında bu konuda bir açıklama yoktur.<sup>24</sup> Ancak, 7 Şevvâl 1271/11 Haziran 1856 tarihli Cerîde-i Havâdis gazetesinde, sarayın yapım ve döşenmesinin bitmiş olduğu ve Sultan'ın 7 Haziran 1856 günü saraya geçtiği belirtilmektedir.<sup>25</sup>

Robertson tarafından çekilen 1853 tarihli fotoğrafta sarayın inşaatının devam ettiği görülmektedir. (Bkz. Foto: 1) Muayede Salonu'nun çatı kaplamaları tamamlanmakta olup, Saltanat Kapısı'nın gerek iç, gerekse dış bölümünde moloz yığınları seçilmektedir. Selamlık Bahçesi'nin deniz bölümünde bazı düzenlemelerin yapıldığı ve geniş çim tarhların oluşturulduğu gözlenir. Sarayın Hazine Kapısı'nın önü ise tam bir inşaat şantiyesi gibidir. Meydandan gelişi güzel dizilmiş bir tahta perde ile ayrılan şantiye alanında pek çok malzeme bulunmaktadır. Hazine-i Hassa bölümünün cephesinde kurulmuş iskele bu bölümdeki çalışmaların bitmediğini göstermektedir. Burada ilgi çekici bir ayrıntı seçilmektedir. Eski Mefruşat Dairesi'nin çatı bitişiinde balüstratların görülmesine karşı, Hazine-i Hassa Binası

çatısı farklı bir şekilde bitmektedir. Kısa süre içinde Hazine-i Hassa Binası'nın tüm cephesine iskele kurulacak ve bu bölümün çatı bitişi Eski Mefruşat Dairesi'ne benzetilecektir. (Bkz. Foto: 3) Robertson ve Beato imzalı, 1856-57 tarihleri arasında çekildiği düşünülen bir diğer fotoğrafta, Hazine-i Hassa Binası çatısında benzer balüstratlar görülecektir. Ancak daha sonra gerek 1876-77 tarihli Pascal Sebah fotoğrafında, gerekse 1880 tarihli Guillaume Breggren fotoğraflarında Eski Mefruşat Dairesi ile Hazine-i Hassa Binası'nın çatı bitişlerinin ilk yapılarına dönüştürüldüğünü görmekteyiz. (Bkz. Foto: 6 ve 7)

Sarayın Sultan Abdülmecid tarafından kullanıldığının bilindiği 1856-57 tarihleri arasında çekilen Robertson-Beato fotoğrafında Mabeyn-i Hümayun/Selamlık Bölümünün çatısında yapılan bir onarım çalışması ve bu bölümün deniz cephesine kurulduğu anlaşılan bir askı elamanı dikkat çekicidir. Mabeyn-i Hümayun Bölümünün girişindeki üçgen alınlık içinde bulunan Sultan Abdülmecid'e ait tuğranın altındaki H.1263/M.1847 tarihinin yapının bitiriliş tarihi olduğu düşünülürse yaklaşık on yıl sonra çatıda bir onarım gereksiniminin ortaya çıktığı kabul edilebilir. (Bkz. Foto: 2) Bu fotoğrafın ilginç bir diğer yönü yapıların tamamlanmasına müteakip Hazine Kapısı önündeki şantiynin kaldırılması ile oluşturulan bahçedir. Geniş bir düz alan olarak düzenlenen bu bahçede büyük tarhlar gözlenmektedir. Gerek bu bahçede, gerekse Selamlık Bahçesi içinde hiçbir yüksek bitki yoktur. Alçak bitkiler ve çim alanlarla yapılan bu bahçe düzenlemesi Osmanlı bahçe düzeninden ziyade, batı tarzı bir bahçe düzenini çağrıştırmaktadır. Bu tür bir bahçe düzeni ile yapılar ağaçların arkasına saklanmamış, gerek ana yapı, gerekse giriş kapıları ve ek binalar tüm görkemleri ile seyredilebilir olarak bırakılmışlardır.

7 Dolmabahçe Meydanı'ndan Hazine Kapısı. Guillaume Breggren, 1880, albümin kâğıt, 274 x 218 mm.



Porte du Palais Imperial de Dolma-Bağtché N°1

8 Bayıldım Kasrı altındaki yamaçtan Dolmabahçe Meydanı ve Valide Camii, geride Sarayburnu'nda Topkapı Sahilsarayı seçilmektedir. Anonim, 1860-62, Stereograf, 64 x 65 mm.

9 Bayıldım Kasrı altındaki yamaçtan Dolmabahçe Meydanı ve Valide Camii, sağda gerideki tepede eski Cihangir Camii ve solda Sarayburnu'nda Topkapı Sahilsarayı seçilmektedir. Abdullah Kardeşler, 1863 öncesi, albümin kâğıt, 280 x 217 mm.



8

Ön planda Saray Tiyatrosu'nun bitmiş olarak görüldüğü bir diğer panoramada ise gerek ön bahçe, gerekse Birinci Avlu'da bazı ağaçların büyüdüğü ve yapıların bir bölümünü örtükleri görülmektedir. Birinci Avlu'da yükselen ağaçlar görülmesine karşı, ön bahçede bazıları büyüyen ve gelişen alçak bitkiler seçilmektedir. Birinci Avlu'da görülen ağaçlar ise fotoğraftan anlaşılan formları gereği kavak benzeri yaprağını döken ağaçlar olmalıdır. Ön

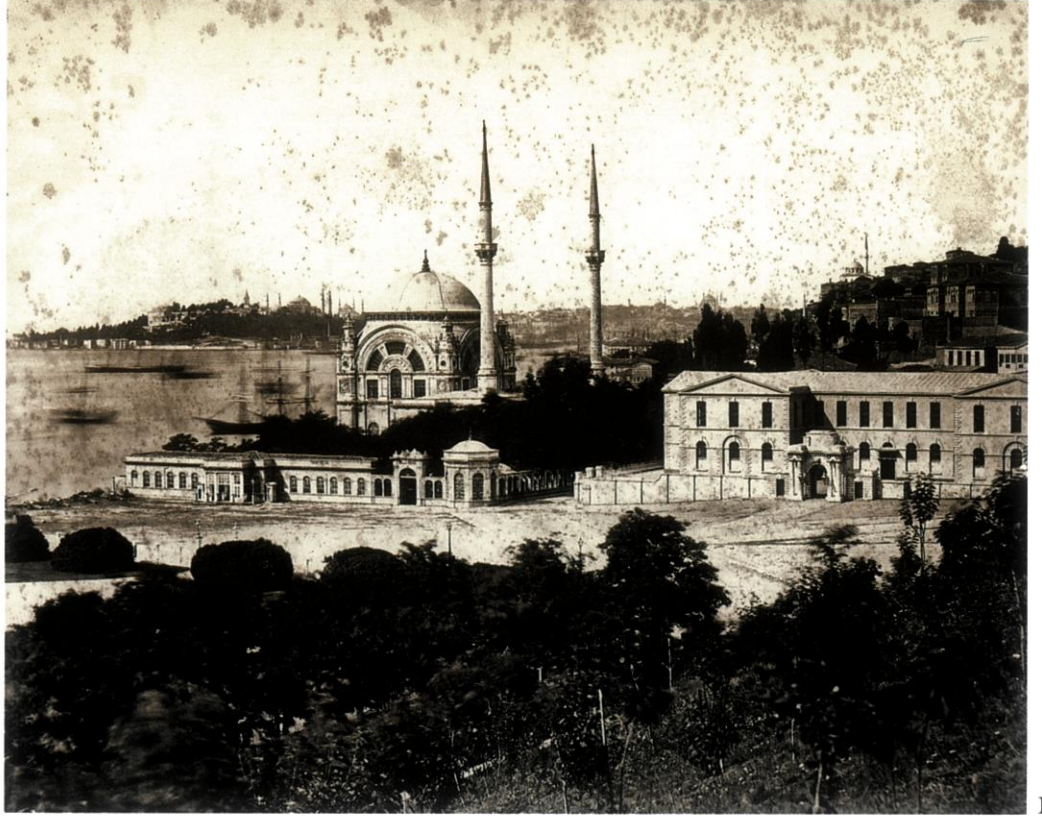


9



bahçenin net olarak görüldüğü 11 Ağustos 1863<sup>26</sup> öncesine tarihlenen iki fotoğrafta ise geniş çim alanlar, renkli çiçek öbekleri ve alçak bitkiler seçilmektedir. (Bkz. Foto: 8 ve 9) Ön bahçe, bir bölümü günümüze ulaşan taş babalara bağlı demir parmaklıklar ile yoldan ve meydana ayrılmış olup, biri meydana, diğeri yola açılan demir parmaklıklı iki giriş kapısına sahiptir. Her iki giriş kapısının taş babalarının üstünde havagazı fenerleri bulunur. Ayrıca ön bahçenin meydana bakan bölümünde parmaklıkların dışında da bir çim alan mevcuttur. Bu alanı yoldan alçak bir ahşap parmaklık ayırmakta olup, üç adet de yüksek havagazı feneri seçilmektedir. Ön bahçeyi, yoldan ayıran parmaklıkların dışında içine belirli aralıklarla dikilmiş yaprağını döken ağaçların bulunduğu bir toprak alan yer almaktadır. Düzgün döşeli bir taş kaldırım onun dışında ise yine düzgün aralıklarla dikilmiş yaprağını döken bir grup ağaç vardır. Kaldırım ve bu ağaçları yoldan ayıran açık renk boyalı güçlü bir ahşap parmaklık sonrası geniş cadde görülmektedir. Ön bahçenin tek ağaç dikilen bölümü Mefruşat Dairesi ile Selamlık Bahçesi'nin birleştiği noktaya dikilen yaprağını döken ağaçlardır. Fotoğrafın kış mevsiminde çekilmesi dolayısıyla ağaçlar yapraksızdır ve bu nedenle seçilmeleri zordur. Benzeri bir görüntü Gümüşsuyu sırtlarından çekilen bir karede de karşımıza çıkar. Ön bahçede Mefruşat Dairesi'nin köşesi hariç ağaç yoktur. Hazine Kapısı'nın önünde muhtemelen küçük çakıl taşları ile kaplı geniş bir düz alan ve muntazam düzenlenmiş çiçek tarhları ile alçak bitkiler görülür. (Bkz. Foto: 10) Bazı fotoğrafta kendi bildiğine büyümüş olarak görülen alçak bitkilere zaman zaman form verildiğini anlıyoruz. (Bkz. Foto: 11) Selamlık Bahçesi'nin büyük bir bölümü de çim alanlar ve alçak bitkilerle dona-

10 Gümüşsuyu yamaçlarından Dolmabahçe Sarayı, ön planda bitmiş hali ile Saray Tiyatrosu görülmektedir. Anonim, 1863-64, albümin kâğıt, 665 x 254 mm.



11



12

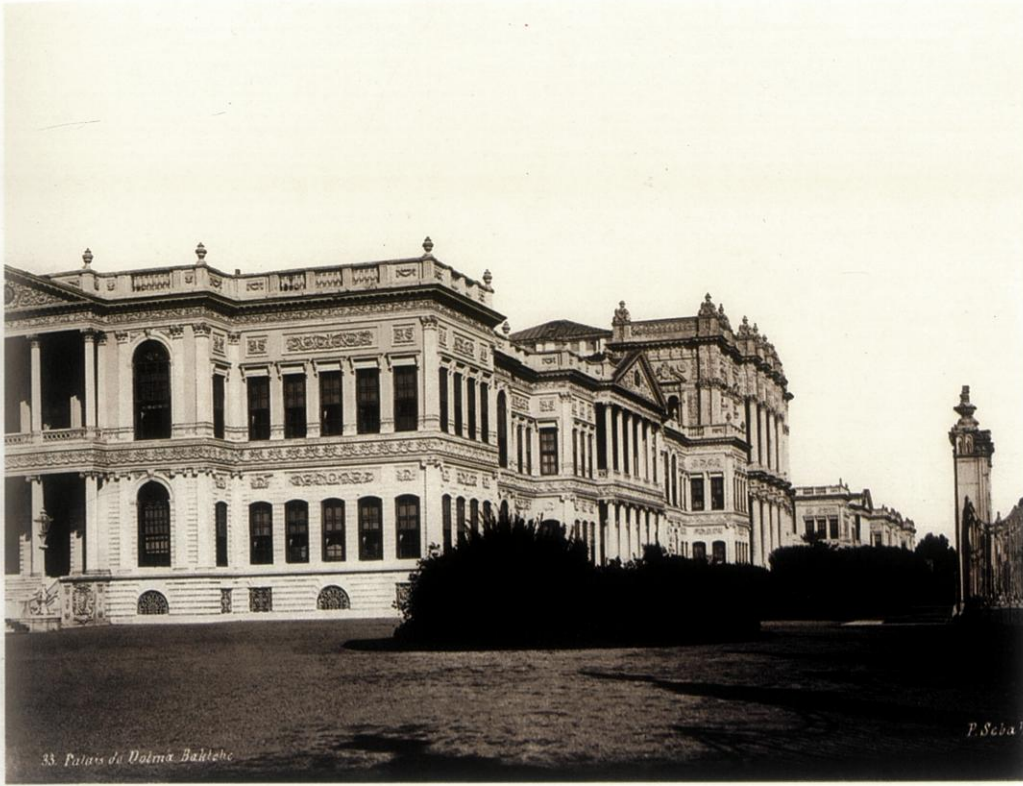
11 Bayıldım Kasrı altındaki yamaçtan Dolmabahçe Meydanı, Valide Camii ve Saray Tiyatrosu görülüyor. Valide Camii'nin önündeki tek katlı yapı Dolmabahçe Karakolu'dur. Solda tepenin üzerinde tek minareli, eski Cihangir Camii seçiliyor. Topkapı Sahilsarayı yanmıştır.

Anonim, 1865-70, albümin kâğıt, 270 x 215 mm.

12 Üsküdar, Şemsipaşa'dan Dolmabahçe Sarayı. Ön planda Şerefabad Kasrı'nın eski havuzu görülüyor. Sebah & Joaillier, 1880-85, albümin kâğıt, 266 x 209mm.

tılmıştır; çakıl taşı kaplı geniş alanların ortasına yapılan bu düzenlemeler, özellikle sarayın deniz cephesi boyunca uzanmakta olup sarayın tüm cepheleri net bir şekilde görülmektedir. (Bkz. Foto: 12-13)

Aniden bir değişiklik olur ve ön bahçedeki tüm düzenleme ortadan kaldırılır. Çiçek tarhları, bitkiler, bahçe parmaklıkları sökülür, tüm alan sanki bir tarla gibi yol ve bahçe sınırlarına dikilen ağaç fidanları ile karşımıza çıkar. Muhtemelen Sultan II. Abdülhamid'in salta-



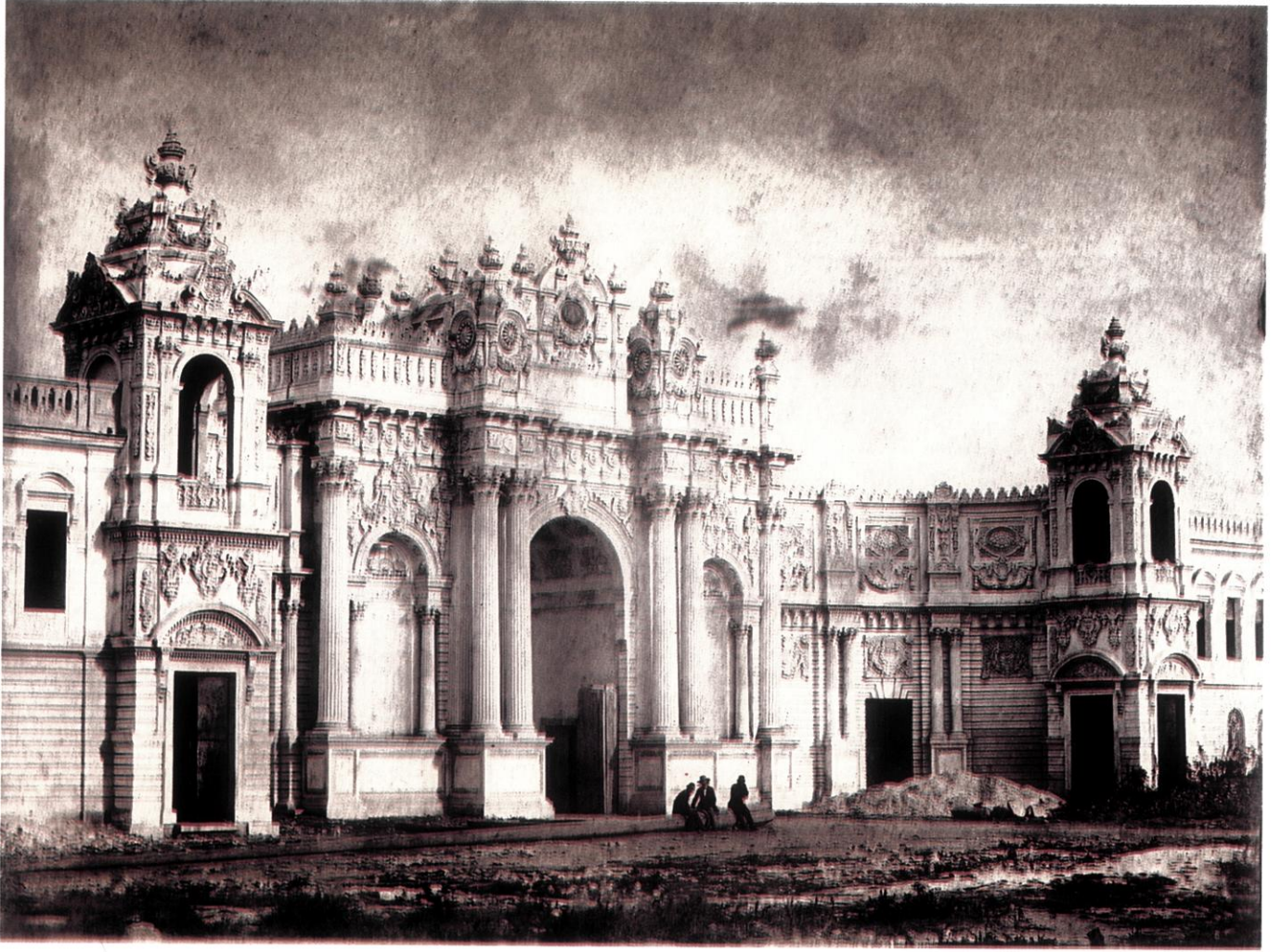
13 Selamlık Bahçesi'nden Selamlık Bölümü ve Muayede Salonu'nun görünüşü. Pascal Sebah, 1876-77, albümin kâğıt, 342 x 261 mm.

14 Gümüşsuyu yamaçlarından Dolmabahçe Sarayı. Guillaume Breggren, 1880, albümin kâğıt, 273 x 210 mm.



Vue du Palais impérial de Dolma-Bağlıçe N°2

G. Breggren



15 Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı, yere yatırılan bayrak direği üzerinde oturan üç kişiden, şapkalı olan muhtemelen James Robertson'dur. James Robertson, 1853, asitli kâğıt, 362 x 273 mm.

natının ilk yıllarında yapılan bu çalışma sonrası, Hazine Kapısı'na giden yol bile nerede ise bir çamur deryası gibidir. Kısa süre öncenin o bakımlı bahçesi yok olmuş, bir özensizlik, bir terk edilmişlik egemen olmuştur. (Bkz. Foto: 6) Caddedeki arnavut kaldırımını yol dokusunun seçildiği bir diğer fotoğrafta ise, diplerinde büyümüş otlar ile biraz serpilmiş bu ağaçlar görülmektedir. (Bkz. Foto: 7 ve 14) Her üç fotoğrafa da dikkatlice baktığımızda gerek Hazine-i Hassa, gerekse Mefruşat Dairesi'nin saçak bitişlerindeki kurşun kaplamada bozulmalar olduğunu görürüz. Her iki fotoğrafta da Selamlık Bahçesi'nde saray yapısına yakışmayan uzun kavak ağaçlarının bulunduğu görülmektedir. Anlaşılan saray uzun bir zamandır bakımsız kalmıştır ve genelde bir terk edilmişlik havası mevcuttur.

Bu fotoğraflarda ilgimizi çeken bir başka görüntü ise sarayın cadde cephesine dikilen uzun direklerdir. Robertson'un fotoğrafında bu direklerden birinin üzerinde üç adamın oturduğunu görüyoruz. (Bkz. Foto: 15) Muhtemelen bayrak direği olarak kullanılan bu direkler, bilinmeyen bir tarihte sökülür. (Bkz. Foto: 1-6 ve 14)

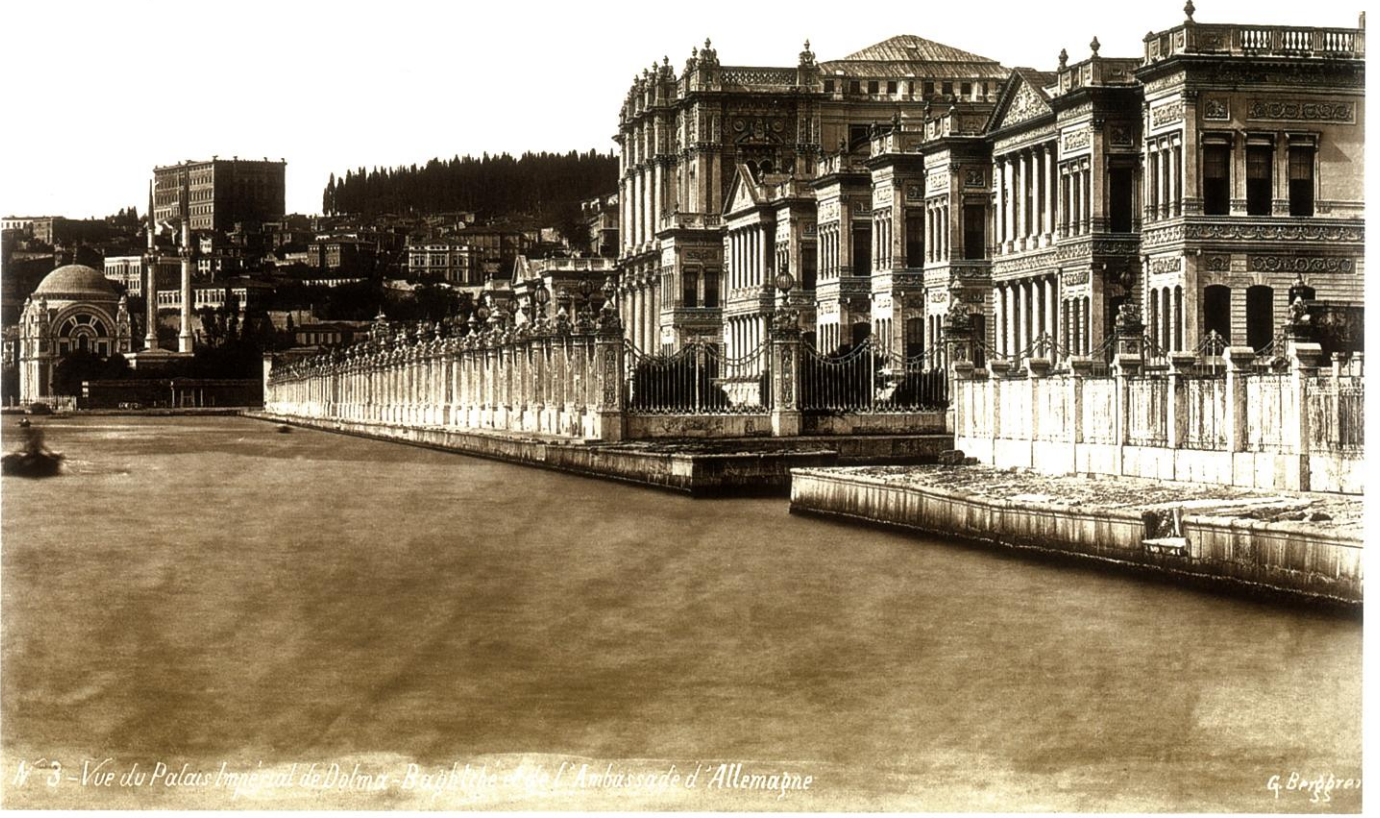
Saray'ın inşası sırasında Selamlık Bahçesi'ne yapılan limonluk binalarını da bu fotoğraf vasıtası ile öğreniyoruz. (Bkz. Foto: 1-3 ve 5) Saltanat Kapısı'nın bahçeye bakan her iki yanında girinti şeklindeki boşluğa yapılan limonluk binaları, dış duvarın yüksekliğindedir. Beşik çatılı bu yapılar, kompozit başlıklı, sık aralıklı sütunlara oturan, arşitravlı bir giriş ile bitirilmiştir. Çatıları geniş ahşap girişlerin üstüne konulan demir bir karkas ile kaplanmaya başlanmıştır. Muhtemelen bu demir karkas cam ile örtülecektir. Yapımı hemen hemen tamamlanan bu limonluk binalarını 1876 sonrası çekilen fotoğraflarda göremeyiz. Limonluk binaları yıkılmış ve bu alan bahçeye katılmıştır. (Bkz. Foto: 6 ve 14)

Seyrinize sunduğumuz bu fotoğrafların içindeki en ilginç kare hiç şüphesiz 98 numaralı karedir. Muayede Salonu önündeki bahçeden çekilen bu fotoğrafta, ön planda Selamlık

Bölümü'nün bir kısmı ile Muayede Salonu ve Harem Bölümü görülmektedir. Şaşırtıcı olan bu bölümde küçük bir liman inşa edilmiş olmasıdır. (Bkz. Foto: 16) 5 Kasım 1853 tarihli *Illustrirte Zeitung*'da<sup>27</sup> yayımlanan bir gravürde karşımıza çıkan bu görüntünün gerçek olmadığı, gravürü çizen kişinin hayal gücüne dayandığı ileri sürülmüşse de bu fotoğraf küçük limanın gerçekten var olduğunu göstermektedir. Muayede Salonu'nun giriş merdivenlerinin inşa edildiğini gördüğümüz karede, küçük liman tamamlanmış olup, deniz seviyesinden yedi basamakla bahçeye çıkıldığı anlaşılmaktadır. Muhtemelen padişahın saraya denizden erişmesi için yapılan bu küçük barınağın boyutunu ve niçin inşa edilip, niçin iptal

16 Selamlık Bahçesi'nden Selamlık Bölümü ve Muayede Salonu'nun görünüşü. James Robertson, 1853-54, asitli kâğıt, 257 x 308 mm.





N° 3 - Vue du Palais Impérial de Dolma-Bahçe et de L'Ambassade d'Allemagne

G. Breggen

17 Musâhibân Dairesi açıklarından Dolmabahçe Sarayı, geride Alman Sefârethanesi ve Ayazpaşa mezarlığı seçilmektedir. Guillaume Breggen, 1885, albümün kâğıt, 278 x 220 mm.

edildiğini bilemiyoruz. Benzeri küçük bir kayıkhaneye de daha ileride, Veliâht Dairesi ile Musâhibân Dairesi arasında kalmaktadır. (Bkz. Foto: 17) 1980 sonrası bu küçük liman yapılan kazılar ile açığa çıkarılmış ve onarım sonrası kullanılır hale getirilmiştir.

Bugüne kadar, Dolmabahçe ve diğer Milli Saraylar ile ilgili olarak yapılan araştırmalar ve yayınlar maalesef yetersizdir. Bu yapıları hala yeteri kadar benimsemiş değiliz. Aradan geçen bunca zamana karşı içimizde bir burukluk, bir uzak durma hissi var. Belki de bu sarayların doğasından gelme bir çekingenlik onlara gereken ilgiyi göstermemize mani oluyor. Üstelik son zamanlarda yapılan bazı düzenlemeler ile bu yapılara yaklaşmak da giderek zorlaşıyor. Zaten yüksek duvarlarla çevrili bu yapıların çevresine bir de yüksek parmaklıklar yaparak tümenden millete kapatılması yanlış olmuştur. Bu arada Dolmabahçe Sarayı ön bahçesindeki yolun her iki yanına yapılan yüksek çiçek düzenlemeleri, bu ve diğer bahçelerin giderek bir koruya dönüşen ağaç düzeni yapıları büyük oranda örtmekte ve görünmelerine mani olmaktadır. Tüm dünyada bu tür yapıların çevresi ağaçlardan arındırılmıştır, çünkü önemli olan ağaçlar değil, yapılarıdır. Sanki bu yapılarımızdan utanıyor, onları saklanması gereken birer obje gibi görüyor ve ağaçlarla meraklı bakışlardan gizliyor gibiyiz. Gerçekten dirayetli bir yöneticinin bu ve benzeri yapılarımızı yeşil sevdalısı ellerden kurtarıp, görünür hale getirmesini dilerim. Tüm baskılara ve aykırı görüşlere direnecek bir yönetici, gerek Dolmabahçe Sarayı'nın, gerekse diğer saraylarımızı ağaçların gölgesinden kurtarıp, yüz elli yıl öncesinin emsalsiz görüntüsüne ulaştırabilir. Ne yazık ki XXI. yüzyılın başında, XIX. yüzyılın yöneticilerinin ön görüşüne sahip olamıyoruz.

## DİPNOTLAR

- 1 Jason Goodwin, *Ufukların Efendisi Osmanlılar*, (Çev.: Armağan Anlar), İstanbul: 1998.
- 2 *age*, x.
- 3 Y. Mimar Hürşit Altuncu.
- 4 Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul: 1968, s. 201; Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi*, İstanbul: 1984-87, c. 3, s. 146-47 ve 152-53.
- 5 Petrus Gyllius, *İstanbul Boğazı*, (Çev.: Erendiz Özbayoğlu), İstanbul: 2000, s. 89.
- 6 Mehmed Süreyya, *Sicil-i Osmanî*, Haz.: Nuri Akbayar, İstanbul: 1996, c. 4, s. 1230.
- 7 Evliya Çelebi Derviş Muhammed Zilli, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, (Haz.: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı), İstanbul: 2003, c. I-2, s. 409.
- 8 Eremya Çelebi Kömürçüyan, *İstanbul Tarihi*, (Haz.: Hırant D. Andreasyan-Kevork Pamukçyan), İstanbul: 1988, s. 39.
- 9 Ayvansarayî Hüseyin Efendi, Ali Sâti' Efendi, Süleyman Besim Efendi, *Hadikatü'l - Cevâmi / İstanbul Câmileri ve Diğer Dini-Sivil Mi'mârî Yapılar*, (Haz.: Ahmed Nezih Galitekin), İstanbul: 2001, s. 489.
- 10 Muzaffer Erdoğan, "Osmanlı Devrinde İstanbul Bahçeleri", *Vakıflar Dergisi*, IV, (1958), s. 149-82, 170.
- 11 Sedad Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar II*, İstanbul: 1974, s. 231, vd; M. Baha Tanman, "Bayıldım Köşkü", *Dünden Bugüne Beşiktaş*, İstanbul: 1998, s. 61-64.
- 12 Miss Pardoe, *The Beauties of the Bosphorus*, London: 1839, s. 95.
- 13 Haluk Şehsuvaroğlu, *Boğaziçi'ne Dair*, İstanbul: 1986, s. 58; Ahmed Lûtfî Efendi, *Vak'a-nüvis Ahmed Lûtfî Efendi Tarihi 1-8*, (Haz.: Nuri Akbayar), İstanbul: 1999, c. 4-5, s. 817 ve 867.
- 14 Erdoğan, agm, s. 167.
- 15 agm, s. 167.
- 16 agm, s. 168.
- 17 Silâhdar Fındıklılı Mehmet Ağa, *Nusretnâme*, (Haz.: İsmet Parmaksızoğlu), İstanbul: 1969, c. II, s. 389.
- 18 Ahmed Lûtfî, *age*, c. 2-3, s. 342 ve c. 4-5, s. 819; Kemal Beydilli, *Osmanlı Döneminde İmamlar ve Bir İmamın Günlüğü*, İstanbul: 2001, s. 120-32-35 ve 151
- 19 *age*, s. 147-48 ve 158.
- 20 Ahmed Lûtfî, *age*, c. 4-5, s. 879.
- 21 *age*, s. 6-7-8, 1057.
- 22 Çelik Gülersoy, *Dolmabahçe*, İstanbul: 1984, s. 47; Deniz Esemeli, *Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe*, İstanbul: 2002, s. 34.
- 23 *Dolmabahçe Sarayı*, (Ed.Ömer Taşdelen-Aydan Gürün), İstanbul: 2005, s. 13.
- 24 Ahmed Lûtfî Efendi, *Vak'a-nüvis Ahmed Lûtfî Efendi Tarihi*, (Haz.: Münir Aktepe), İstanbul: 1984, c. IX, s. 115 ve 134.
- 25 Taşdelen-Gürün, *age*, s. 15.
- 26 Sedad Hakkı Eldem - Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı*, İstanbul: 1982, s. 13; Doğan Kuban, "Topkapı Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: 1994, c. VII, s. 282; Mustafa Cezar, *Osmanlı Başkenti İstanbul*, İstanbul: 2002, s. 429. Sarayburnu'nda görülmekte olan Topkapı Sahil Sarayı 25 Safer 1280/11 Ağustos 1863 günü yanar.
- 27 Pars Tuğlacı, *İstanbul Ermeni Kiliseleri*, İstanbul: 1991, s. 66; Çelik Gülersoy, *Dolmabahçe*, İstanbul: 1984, s. 67.



# Modernleşme Sürecinde Muayede Törenleri ve Dolmabahçe Sarayı'nda Uygulanışı

## Giriş

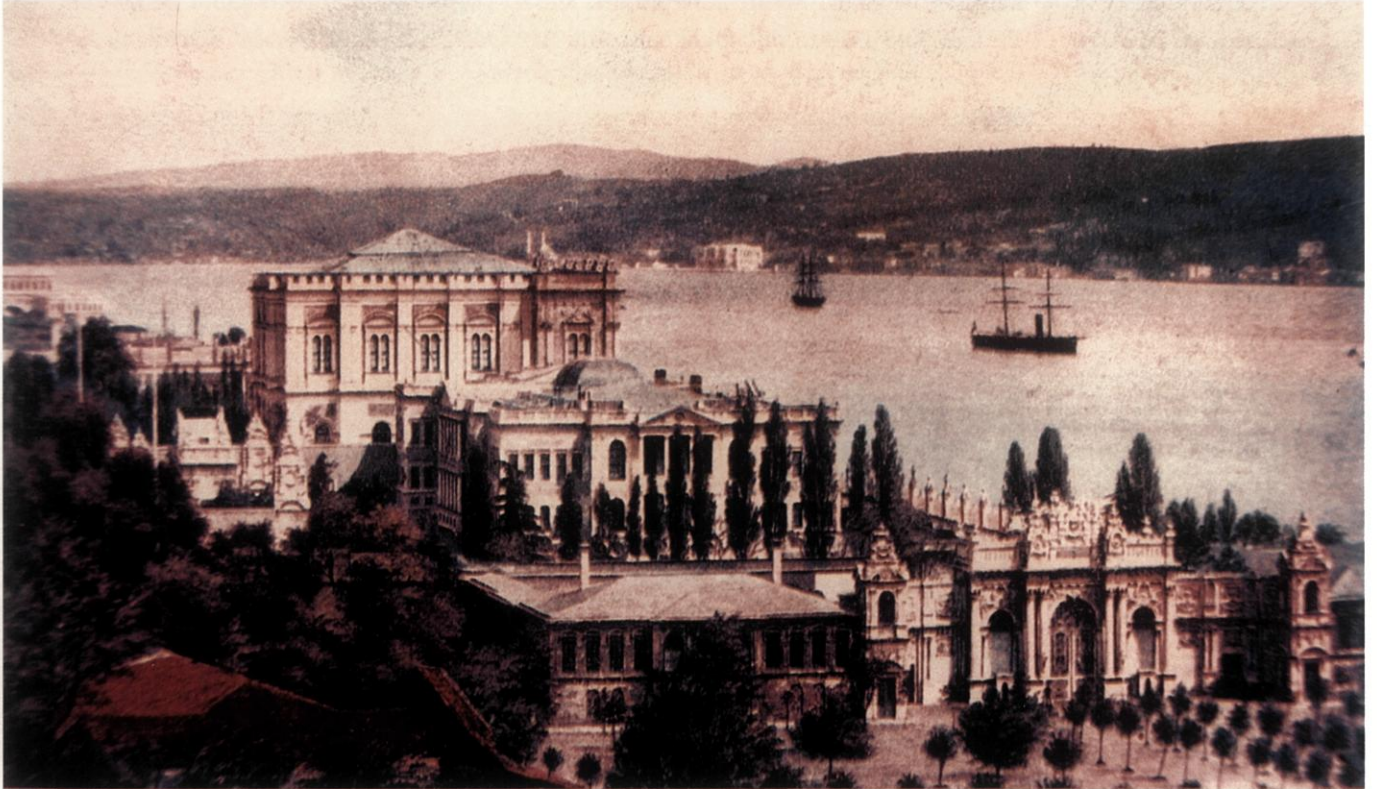
Her devletin kendisini ifade edip tanımladığı, uygulanmasında titizlik gösterdiği bir teşrifat<sup>1</sup> düzeni vardır. Tarih boyunca kurulmuş olan devletler içinde teşrifat kurallarına azamî ölçüde önem veren devletlerden birisi de Osmanlı Devleti olmuştur. Zira, teşrifat düzenindeki oturmuşluk, o devletin köklerinin derinliğine ve devlet geleneğine işaret eder. Altı asırdan fazla tarih sahnesinde kalan ve sınırları üç kıtaya yayılan Osmanlı Devleti günümüzde, özellikle kurduğu sağlam idare teşkilatı ve oturmuş teşrifatı ile merak konusu olmakta ve araştırılmaktadır.

Osmanlı saray ve devlet teşrifatında en ehemmiyet verilen tören, veliahdın tahta oturusunu ifade eden 'cülûs' törenidir. Bu törene verilen önemin arkasında; ilmiye, seyfiye ve kalemîyenin<sup>2</sup> tahta oturan veliahdın meşruiyetini onaylaması, diğer yandan da kendi konularının yeni padişah tarafından tanınması yatmaktadır. Cülûs törenlerinde padişahın nezdinde toplanan devlet erkani, her sene ramazan ve kurban bayramı kutlamaları (muayede) vesilesiyle de bir araya gelirler; her ne kadar dini bir gayeye yönelik olsa da bayramlaşma törenlerinin özünde de siyasi bir nitelik bulunmaktadır.

Modernleşme dönemi muayedelerinin ele alındığı bu çalışmada, Dolmabahçe Sarayı'nın merkezde yer alması kaçınılmazdır. Nedenine gelince: Dolmabahçe Sarayı Tanzimat süre-

1 Dolmabahçe Sarayı, Muayede Salonu.

2 Eski bir kartpostalda Dolmabahçe Sarayı.



cinde inşa edilen ilk saraydır; ‘Tanzimat Sarayı’ en ideal ifadesini Dolmabahçe Sarayı’nda bulmuştur. Modernleşme sürecinde sarayın, devlet idaresinde nasıl bir rol üstlendiği, saray teşkilat ve teşrifatındaki değişim ve buna ek olarak zihniyet değişikliklerinin en rahat izlenebileceği yer, hiç şüphesiz, bir ‘Tanzimat Hatırası’ olan Dolmabahçe Sarayıdır. Ayrıca, 1868 yılından başlayarak Osmanlı Devleti’nin nihayete erişine kadar (birkaç istisna dışında) tüm muayede törenlerinin Dolmabahçe Sarayı’nda icra edilmiş olması, çalışmanın bu mekan ekseninde kurulmasının bir diğer nedenidir.

Muayede törenleri ile ilgili bilgilerimiz genel olarak kanunnameler, nizamnameler, gazeteler, arşiv vesikaları ve teşrifat (protokol) defterlerine dayanmaktadır. Bugüne kadar gelen en erken tarihli teşrifat defteri 17. yüzyıl sonunda Mehmed bin Ahmed tarafından kaleme alınan eserdir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi’ndeki teşrifat defterleri içinde muayede törenlerinin de yer aldığı kayıtlar çoğunlukla 16. yüzyıldan sonraki dönemlere ışık tutar niteliktedir. 19. yüzyıl ortalarından itibaren ise teşrifat defterlerine nadiren rastlanmaktadır. Bu dönemden itibaren muayede törenleriyle ilgili anlatımlar daha çok Teşrifat Dairesi’nce (Protokol Dairesi) yayınlanan resmi belgelere dayanır. Bu temel kaynakların yanında, özellikle 18. ve 19. yüzyıla ait seyahatname ve hatıratlar, resmi belgelerde pek de rastlanmayan bazı ayrıntılara yer vermesi nedeniyle oldukça önem taşımaktadır. Son zamanlarda yapılan bazı akademik çalışmalar ise muayede törenlerinin (bu güne değin üzerinde pek de fazla durulmamış) sembolik anlamları üzerinde durmaktadır.<sup>3</sup>

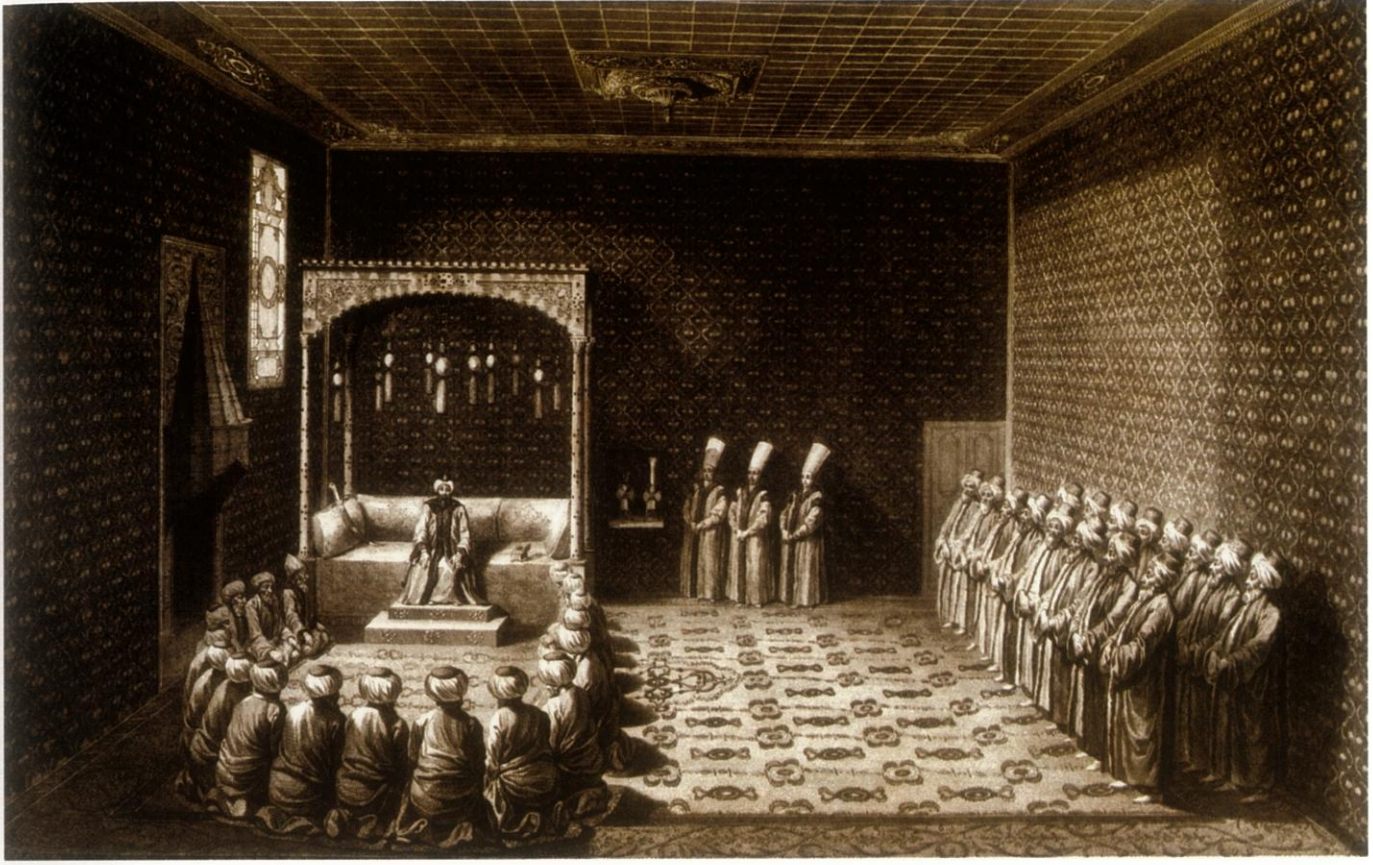
### OSMANLI SARAY TEŞRİFATINDA 19. YÜZYIL BAŞLARINA KADAR MUAYEDE TÖRENLERİ

Bilindiği gibi, İslam dininde ramazan ve kurban olmak üzere iki bayram vardır. Arapça’da ‘ıyd’ul fitr’ ve ‘ıyd’ul edhâ’ olarak isimlendirilen her iki bayram da hicretin 2. yılından itibaren kutlanmaya başlanmıştır. Şevval ayının ilk üç günü ramazan bayramı, zilhicce’nin 10-13’ü arasındaki dört gün ise kurban bayramı kutlanmaktadır. Devlet erkanının padişaha bağlılıklarının ifadesi olarak da kabul edildiğinden bu törenlere ‘tecdid-i biât (bağlılığın ve beyatın yenilenmesi)’ denirdi.

Osmanlı’larda cülûs tebrikinden sonra en önem verilen tören muayede (bayramlaşma) törenleriydi. 19. yüzyılda Sultan II. Mahmud devrine kadar Bab-ı Âli muayedeleri bayrama dört gün kala sadrazamın şeyhülislamı kutlamaya gitmesiyle başlar, devlet adamlarının karşılıklı bayramlaşmaları arife gününe kadar sürerdi. Padişah Arife günü ikinci namazını Hırka-i Şerif Dairesi’nde kıldıktan sonra Arz Odası’nda ‘Arife Divanı’ düzenlenirdi.

<sup>3</sup> Topkapı Sarayı Arz Odası Avludan  
Görünüm: Topkapı Sarayı’nın ilk yapılarından olan Arz Odası yaklaşık 400 yıl boyunca Osmanlı hükümdarlarının kabul salonu olarak kullanılmıştır.





Padişah bayram sabahı sabah namazını sarayda Hırka-i Saadet Dairesi'nde kıları. Ardından 'muâyede-i havâs'<sup>4</sup> yapılırdı. Sonra padişah Akağalar (Babussaade) kapısı önüne kurulan tahta geçer ve burada 'muâyede-i umum'<sup>5</sup> yapılırdı.<sup>6</sup> "Padişahın bayramını tebrik edecek olanların adları önceden tespit edilirdi. Bunlar sabah namazını Ayasofya Camii'nde kılarlar, namazdan sonra saraya gidip Kubbealtı'nda toplanırlardı. Teşrifâtî Efendi (protokol memuru), Silahdar Ağa aracılığı ile Sünnet Odası'nda oturan padişaha durumu arz ettikten sonra padişah da Arz Odası'na geçirdi. O arada Has Odalılar, Arz Odası ile Babussaâde arasına düzenli bir biçimde dizilirlerdi.

Padişah Arz Odası'ndan çıkıp taht önüne gelir, Nakîbuleşraf Efendi<sup>7</sup> yüzü padişaha dönük, ayakta ellerini kaldırıp bir dua okuduktan sonra padişahın bayramını kutlar, selam vererek huzurdan çıkardı. Enderûn ağaları da yüksek sesle "Aleyke avnullah!" (Allahın yardımı üzerine olsun) derlerdi. Tekrar çalmaya başlayan mehter takımı tören süresince çalmayı sürdürürdü. Tahtın arkasında sağda kızlar ağası, solda silahdar ağa ayakta dururlardı. O sırada İstanbul'da bulunan Kırım hanzadeleri de tahtın arkasında yerlerini alırlar, bunların arkasında kapıya kadar olan yeri zülüflü baltacılar doldururlardı. Tahtın karşısında ise sekbanbaşı ağa, arkasında sipahi ve silahtar ocakları ve subayları ile kapıcıbaşılar, solakbaşı, mîralem, zaîmler, müteferrikalar ve teşrifâtî efendi dururdu.

Yüksek makam sahipleri sağ taraftan gelip etek öperlerdi. Önce sadrazam, vezirler, Rumeli ve Anadolu kazaskerleri sırayla ilerleyerek tahta yaklaşırlar, eğilerek saygılarını sunarlar, sonra da etek öperlerdi. Etek öperken padişah her biri için ayağa kalkardı. Padişahın her ayağa kalkıp oturduğunda oradakiler yüksek sesle "Maşallah!" derlerdi. Sadrazam kutlamadan sonra kızlar ağasının önünde ayakta bekler, vezirlerle kazaskerler onun sağına dizilirlerdi. Bu birinci grubu eğer vezir rütbesi yoksa başdefterdar, nişancı ve reisülküttab takip ederdi. Bunlar ise etek öpmez yalnız eşik öperlerdi. O sırada çavuşbaşı ile kapıcılar ket-hudası şeyhülislama haber verirler, şeyhülislam ulemanın başında tebrike gelir, ancak etek öpmez, padişahın önünde saygıyla eğilir ve el öptükten sonra ayakta yerini alırdı. Padişah

4 Topkapı Sarayı Arz Odası'nda Huzura Kabul: Kubbe Altı'nda gerçekleşen Divan-ı Hümayûn toplantılarının sonucunu padişaha Arz Odası'nda sunulurdu.

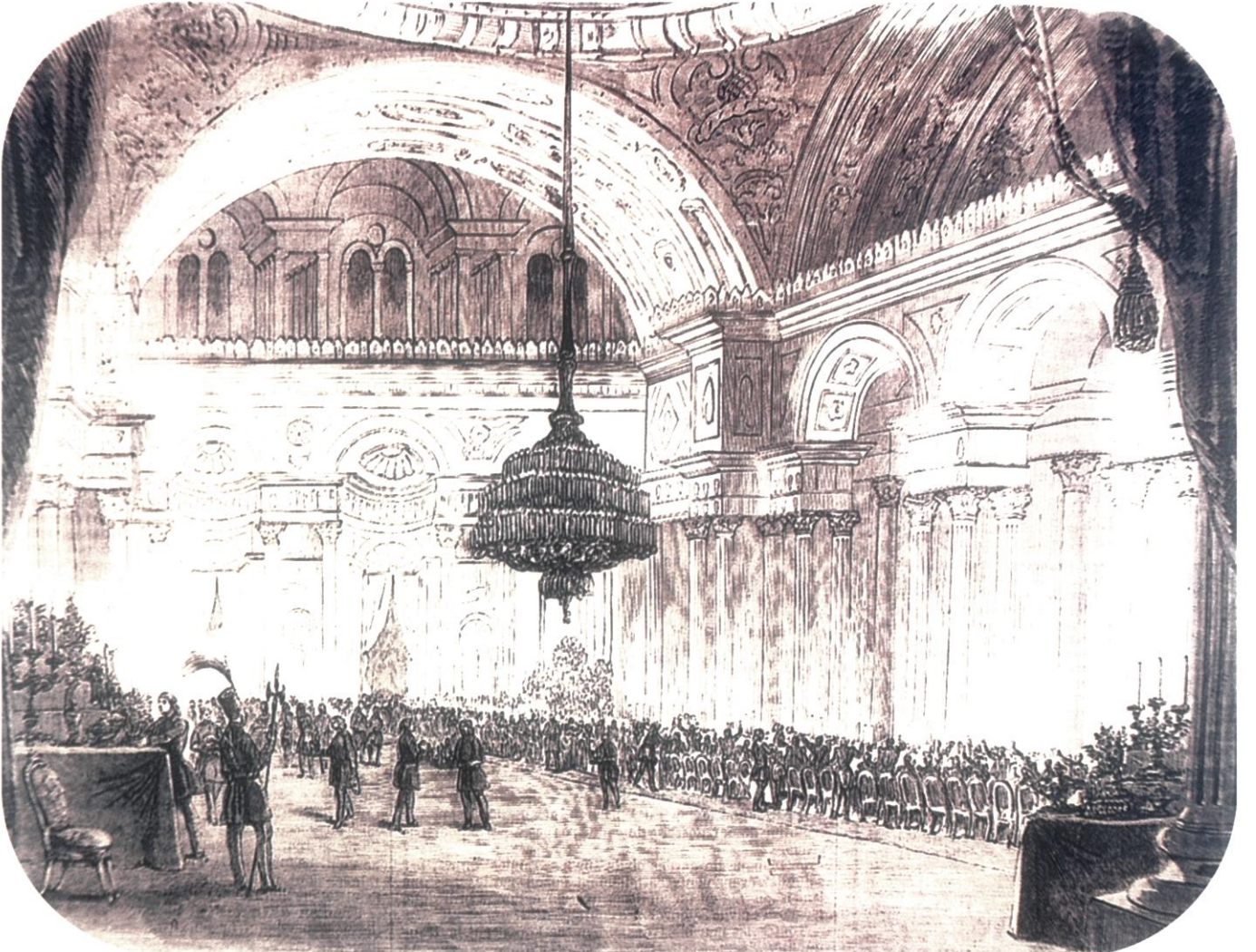
bu bayramlaşmada İstanbul kadılığı payesinde olan kişilere kadar ayağa kalkar, her ayağa kalkışta sadrazam hafifçe sağa eğilir ve gelenleri adlarıyla padişaha takdim ederdi. Sadrazamın elinde şeyhülislamıktan gönderilmiş bir teşrifat defteri bulunurdu. Ulemadan sonra piyade ve ağalarla Yeniçeri Ocağı'nın katar ağaları da denen yüksek rütbeli zabıtları eşik öperlerdi. Bunları çavuşbaşı, cebecibaşı, topçu başı, humbaracıbaşı takip ederdi.<sup>8</sup>

Muayede töreninin bittiğini padişaha teşrifatçı efendi arzederdi. Padişah ayağa kalkar, sağ koluna önce kızlarağası girer, birkaç adım sonra sadrazam onun yerini alır, daha sonra onun da yerini, silahdar ağa alırdı.

Padişah Harem'deki bayramlaşmadan sonra, özel olarak hazırlanan atına biner ve devlet erkânıyla beraber, başta Ayasofya olmak üzere Sultan Ahmet, Süleymaniye gibi büyük camilerden birine bayram namazına gitmek üzere hareket ederdi. Padişahın ve devlet erkânının atlarının rahat seyrini sağlamak amacıyla Bab-ı Hümayûn ile gidilecek cami arasındaki güzergah kumla kaplanırdı.<sup>9</sup>

Kurban bayramlarında padişah için 18 kurban kesilirdi. Padişahlar ilk birkaç kurbanı kendileri keser, diğerleri için kızlar ağasına vekalet verirdi.<sup>10</sup> Padişahlar bayramın ikinci gününü Topkapı Sarayı'ndaki Gülhane Köşkü'nde geçirirler ve burada kaymakam, şeyhülislam ve kaptan paşa gibi görevlileri maiyetleri ile beraber kabul ederlerdi. Bayramın üçüncü gününde ise Eski Saray'a giderler ve burada pehlivanları, cirit oynayanları, silahşor ağaların gösterilerini seyrederdilerdi.<sup>11</sup>

5 Kırım Savaşı sonrasında Muayede Salonu'nda General Pelissier onuruna verilen ziyafet.





## TANZİMATTAN İTİBAREN MUAYEDE TÖRENLERİ VE DOLMABAĞÇE SARAYI Dolmabahçe Sarayı: Saltanat İmgesindeki Değişim ve Yeni Protokoller Düzen

Topkapı Sarayı'nı son kullanan Osmanlı hükümdarı Sultan II. Mahmud, Beşiktaş Sahilsarayını başta olmak üzere eski Beylerbeyi Sarayı ile mutena yerlerde inşa ettirdiği köşk ve karsılarda ikamet etmeyi tercih etmiştir. Oğlu ve 31. Osmanlı padişahı Sultan Abdülmecid ise (1839-1861) eski Çırağan Sahilsarayında ikamet etmiş, 1856 yılından sonra ise, kendi yaptırdığı Dolmabahçe Sarayı'nı kullanmaya başlamıştır.

Dolmabahçe Sarayı Tanzimat koşullarına göre inşa edilmişti. Sultan II. Mahmud'un ölümüyle (1839) Bab-ı Âli idari inisiyatifi ele geçirmiş, padişah ise (özellikle Sultan Abdülmecid) genel olarak Tanzimat bürokratlarıyla uyum içinde olmuştur. Tanzimat'ın sarayı Dolmabahçe, devlet işlerinin planlandığı, teknik ayrıntıların hazırlandığı ve yürütüldüğü değil, padişahın görüşüne ve onayına sunulduğu bir makam niteliğindedir. Bu haliyle Tanzimat Sarayı'nın devlet idaresindeki rolünden veya etkinliğinden çok, 'temsil' özelliği öne çıkar.

Asırlar boyu dış dünyaya kapalı kalan Osmanlı sarayının kapıları; Eski Beylerbeyi, Eski Çırağan, Neşatabad ve Feriye sarayları<sup>12</sup>, ama hepsinden daha ciddi boyutta Dolmabahçe Sarayı ile açılmıştır. Nitekim, İstanbul'u resmen ziyaret etmeye de başlayan Avrupa devletlerinin hükümdar ya da prensleri devrin padişahı Sultan Abdülmecid tarafından bu sarayda ağırlandı. Dolmabahçe Sarayı'ndan önce inşa edilen Osmanlı saltanat saraylarında yabancı devlet başkanı düzeyindeki kabullere ve uluslararası diplomatik sisteme özel bir dekorasyon ya da mekansal düzenleme görülmezken, ilk kez bu sarayda, yeni protokoller düzeninin ruhuna uygun bir hazırlık görülmektedir. Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu ve Süfera (büyükelçiler) Salonu, Osmanlı Devleti'nin dış dünyaya açılan penceresi, vitrini konumunda prestij mekanları olmuştur.

Osmanlı sarayının Topkapı'dan Dolmabahçe'ye geçmesiyle sadece bir mekân değişikliği yapılmakla kalmamış, yönetimde zihniyet değişiminin de adımları atılmıştır. Bu anlamda, Tanzimat Sarayı olan Dolmabahçe Sarayı'nın protokol mekânları ve dolayısıyla Muayede Salonu da sadece 'yeni' bir mekân değil aynı zamanda 'yeni protokol' düzeninin bir sim-

6 Süfera Salonu: Diplomasiye ayrılan bu görkemli salon 19. yüzyılda dış ilişkilerin devlet idaresindeki yeri ve önemini de gösteriyor.

gesidir. Osmanlı sarayı artık uluslararası diplomasi sistemi ve 1815 Viyana Kongresi'nde saptanan diplomatik sistemin temsil hükümlerini tanıyan bir devletin merkezi yönetim birimidir.<sup>13</sup> Bunun sonucu olarak, 19. yüzyıl öncesinin 'tekyanlı' protokol uygulamaları mazide kalmış ve 'mütekabiliyet (eşit-karşılıklı ve misilleme)' esaslı uluslararası protokol düzenine geçilmiştir. Yabancı devlet başkanı ya da büyüklerinin Osmanlı padişahı tarafından karşılanıp, modern protokol düzeniyle ağırlandmaları yine Tanzimat devriyle başlamıştır. Osmanlı sarayının 19. yüzyılda yeni teşkilatlanmaya gitmesi, uluslararası protokole uygun biçimde ziyaretler ve resmi kabuller vermesi Dolmabahçe, Beylerbeyi, Çırağan gibi saraylar ve kasırların inşasına gidilmesini kaçınılmaz kılmıştır.<sup>14</sup>

## Muayede Törenlerinde Topkapı Sarayı Alay Meydanı'ndan

### Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'na Geçiş

Dolmabahçe Sarayı'nın içinde, adeta küçük bir saray niteliğinde olan Muayede Salonu'nun bir diğer adı Divân Yeri veya Divân-ı Âli'dir. Muayede Salonu, gerek süslemesindeki zenginlik gerekse dekorasyonundaki ihtişam ile sadece inşa edildiği devrin Osmanlı'sını değil, (belki ondan çok daha fazla) Cihan Devleti-Cihan Padişahı devirlerini hatırlatmakta ve kamımızca o devirlere duyulan özlemi dile getirmektedir.

Dolmabahçe Sarayı'nda, başta bayramlaşma törenleri olmak üzere prestij nitelikli toplantı ve törenlerin icra edildiği Muayede Salonu, gerek biçim gerekse konum açısından Topkapı Sarayı Alay Meydanı'na göre oldukça farklıdır. Şöyleki Klasik Dönem bayramlaşma törenlerinin icra edildiği Topkapı Sarayı Alay Meydanı'na (II. Avlu), tören sırasında, sadece davetli devlet erkânı ile üst düzey saray ağaları girebilirdi. Ne büyükelçiler ne haremdekiler ne de başkaları muayede törenlerine izleyici olarak katılabiliyorlardı. Harem için ayrılan pencereleri ve büyükelçilerle diğer yabancı davetliler için düzenlenen galerileri ile Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu, 19 yüzyıl Osmanlı saray protokolündeki değişimin izlerini taşır. Her ne kadar harem mensubu hanımlar ve yabancı uyruklu konuklar resmi muayede törenlerinde sultanı doğrudan kutlamasalar da, doğrudan tebrikleşmeler de, 'seyretme' müsaadesi de önemliydi ve yeni açılımlara dair bir ümit doğurmuştu.

Topkapı Sarayı Alay Meydanı'nın ve burada yer alan diğer mekanların devlet idaresindeki ağırlığı dikkate alındığında, burada icra edilen muayede törenlerinin Tanzimat muayedelelerinden ayrılan bir diğer yönü tespit edilebilir. Divan-ı Hümayûn toplantılarının yapıldığı, devletin mali kayıtlarının ve hazinesinin bulunduğu, savaşa giden orduya sancak tesliminin yapıldığı, cülus törenlerinin icra edildiği Alay Meydanı sadece bir tören alanı değil aynı zamanda devletin idari mekanizmasının işlediği bir merkezdi. Saltanat makamının tüzel kişiliğini temsil eden Topkapı Sarayı, adaletin dağıtıldığı ve merkez teşkilatını en üst düzeyde temsil eden 'devlet kapısı' (dergâh-ı muallâ, atebe-i ulyâ, südde-i saâdet) idi. Oysa Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu böyle bir konumda değildi. Muayede Salonu, Osmanlı Devleti'ni ziyaret eden üst düzey devlet konuklarına devletin gücünü ve görkemini göstermek amacıyla tasarlanmış bir prestij mekanıydı.

Sultan Abdülmecid, 1856 yılından itibaren ikamet için Dolmabahçe Sarayı'nı kullanmışsa da, resmi muayede törenlerinin Topkapı Sarayı'nda icra edilmesinden vazgeçilmemiştir. Bununla beraber, 'muayede-i havâs', bu padişahın saltanatının sonlarına doğru, artık sadece Topkapı Sarayı'nda değil, devrin anıtsal sarayı Dolmabahçe Sarayı'nda da icra edilmeye



7 Topkapı Sarayı Bab-ı Hümayûn ve Birinci Avlu: Klasik dönemde sarayın Birin (Dış Hizmetler) teşkilatının bir bölümü bu avluda yer almaktaydı.

başlanacaktı.<sup>15</sup> Sultan Abdülmecid'ten sonra tahtı teslim alan kardeşi ve 32. Osmanlı padişahı Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) saltanatının ilk yedi yılında muayede törenleri yine Topkapı Sarayı'nda yapılmıştır. 1868 yılından itibaren muayede törenleri için Dolmabahçe Sarayı kullanılmaya başlanmış ve bu tarihten sonra Topkapı Sarayı bu amaçla kullanılmamıştır.<sup>16</sup> Sultan II. Abdülhamid'in 33 yıllık saltanat döneminde (1876-1909) birkaç istisna dışında<sup>17</sup> muayede törenleri aynı mekanda yapılmıştır. Sultan II. Abdülhamid'in ilk saltanat yıllarında tören için davetli devlet erkani, muayede öncesinde Paşa Dairesi'nde<sup>18</sup> bir müddet bekledikten sonra tören salonuna alınmıştır.<sup>19</sup> Sultan V. Mehmed Reşad döneminde de (1909-1918) törenlerin Dolmabahçe Sarayı'nda yapılması geleneği devam ettirmiştir.<sup>20</sup>

Sultan V. Mehmet Reşad devrinde saray teşkilat ve teşrifatında önemli kısıtlamalara gidilmiş, buna paralel olarak muayede törenleri de sadeleşmiştir. Devlet yönetiminde inisiyatifi ele alan İttihad ve Terakkî Partisi, sarayın protokol esaslarını yeniden ele almış ve bu bağlamda muayede kutlamaları ile ilgili bazı değişikliklere gidilmiştir. Katılımcıların sayısının azaltılması bu düzenlemelerin başında anılmalıdır.<sup>21</sup> Bu dönemde İmparatorluğa büyük bir felaket yaşatan I. Balkan Savaşı nedeniyle, 1912 yılının kasım ayına rastlayan kurban bayramına sadece vükelâ (bakanlar) katılmış; askeri ve mülki erkan ile ilmiye sınıfına mensup olanların tebriklerini sarayda açılacak bir deftere yazarak yerine getirmelerinin uygun olacağına Bakanlar Kurulu'nca karar verilmiştir. Törene katılacak olan vekillerden de tören elbiseleriyle değil resmî kıyafetlerini giymeleri istenmiştir.<sup>22</sup>

Sultan VI. Mehmet Vahideddin (1918-1922), saltanatının ilk iki yılının (1918 ve 1919) bayramlaşmalarını Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda gerçekleştirmiştir. 1919 Eylül ayında Muayede Salonu'nda icra edilen muayede töreni, altı asırdan fazla tarih sahnesinde kalan Osmanlı Devleti'nin son resmi muayedesidir. 1920, 1921 ve 1922 yıllarında, başta başkent İstanbul olmak üzere, İmparatorluk topraklarının işgal altında olması nedeniyle resmî muayede töreni yapılmamıştır; bu yıllarda Yıldız Sarayı'nda hususî nitelikli bayramlaşma programı ile yetinilmiştir.<sup>23</sup> Dolayısıyla Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu, imparatorluğun son muayede törenin yapıldığı mekan olmuştur.



8



9



8 Sultan V. Mehmed Reşad.

9 Sultan VI. Mehmed Vahideddin.

10 Yıldız Sarayı'ndan bir görünüm: Yıldız Sarayı 1877-1909 arası sürekli olarak 1909-1922 arasında ise aralıksızla saltanatın temsil mekanı oldu.

## Muayede Törenleri Öncesinde Yapılan Hazırlıklar

Bayramın başlangıcı İstanbul kadısının kaleme aldığı bir i'lâm ile tespit edilirdi. Aynı i'lâm ile cami minarelerinin aydınlatılması ve arife günü ikindi vaktinden başlayarak bayramın son günü ikindi vaktine değin top atılmasının uygun olduğu da arzedilirdi.<sup>24</sup> Top atışları, Serasker Paşa'nın yetki ve sorumluluğunda günde beş kez (nevbet) tekrarlanırdı.<sup>25</sup>

Bayram namazının hangi camide kılınacağı Bab-ı Âli Teşrifat Dairesi, Sadaret ve Mabeyn arasındaki yazışmalar sonucunda belirlenirdi. Sultan Ahmet Camii, Ayasofya Camii, Dolmabahçe Camii ve Beşiktaş (Sinan Paşa) Camii, bayram namazının kılındığı camilerin ba-

şında geliyordu. Sultan II. Abdülhamid'in saltanat yıllarında muayede törenlerinin nerede yapılacağı, Mabeyn tarafından önceden bildirildiği halde, padişahın namazı hangi camide kılacağı bayram namazından kısa bir süre önceye kadar bildirilmediği de olurdu. Güvenlik nedeniyle olması muhtemel böyle durumlarda, namazın kılınacağı cami bizzat padişah tarafından belirlenir ve bayram alayı için sarayda hazır bulunan devlet erkanına o anda ilan edilirdi.<sup>26</sup>

Güvenliğe verdiği önemle de tanınan Sultan II. Abdülhamid devrinde bayram alayının izleyeceği güzergah, bayramdan birkaç gün önceden başlayarak kontrol altına alınır; Yıldız Sarayı ile Dolmabahçe Sarayı arasındaki bölgede adeta 'kuş uçurtulmazdı'. Alınan inzibati tedbirler, Umum Mekatib-i Askeriye-yi Şahaneler Müfettişi ( Tümü Askeri Okullar Müfettişi), Bahriye Müfettişi, Hademe-i Hassa-i Şahane Feriki ve Mabeyn ikinci müdürünün ortak raporlarıyla padişaha sunulurdu.<sup>27</sup>

Muayede törenlerinden önce taht, Topkapı Sarayı Hazine-i Hümayûn'dan çıkarılır ve Arife günü tören alanına konulurdu. Dolmabahçe Sarayı'nın kullanıma açılışından sonra taht Muayede Salonu'nun kuzeyine yerleştirilirdi. Tahtın Hazine-i Hümayûn'dan çıkartılması, tören alanına yerleştirilmesi ve ardından tekrar geri götürülüşü ile ilgili resmi yazışma (19. yüzyılın ortalarından itibaren) Hazine-i Hümayûn Kethudalığı ile Mabeyn serkurenalık makamı arasında yürütülürdü.<sup>28</sup>

Sultan Abdülmecid dönemi muayedelerinde; serasker paşa, kaptan paşa, şeyhülislam ve



11 Dolmabahçe Camii (1853).

maiyetindekiler, sabah namazı vaktinden evvel, Topkapı Sarayı II. avludaki Kubbealtı'nda toplanırlar ve namazın kılınışından sonra tekrar saraya dönülerek Kubbealtı'nda Enderûn ağaları padişahla bayramlaşır (muâyede-i havâs).<sup>29</sup> Devlet erkânı ile bayramlaşma ise (muâyede-i umûm) Babü's-saâde önünde gerçekleştirilirdi. Sadrazam; 'murassa fes, büyük üniforma, apolet, sırmalı lacivert (bazen de beyaz) çuhadan şeritli pantolon' dan oluşan tören elbiseleri ile nişan ve kılıcını kuşanmış olarak hazır bulunurdu. Diğer Bab-ı Âli erkânı da bayrama mahsus elbiselerini (elbise-i iydiyye), nişanları ve kılıçlarıyla gelirlerdi. İlmiye sınıfının başında gelen şeyhülislam ise; 'ağır telli imâme-i ulyâ (büyük sarık) ve ferâce-i beyzâ (beyaz ferace) giyer ve nişanlarını takarak tören yerine gelirdi.<sup>30</sup>



12 Topkapı Sarayı İkinci Avlu'da Divan-ı Hümayûn'un toplandığı Kubbealtı.

13 Sultan Abdülaziz: Muayede Salonu'nda ilk resmi muayede töreni Sultan Abdülaziz devrinde gerçekleşti (1868).

Muayede törenlerini ilk kez Dolmabahçe Sarayı'nda icra ettiren Sultan Abdülaziz ile Sultan II. Abdülhamid'in ilk saltanat yıllarında muayede bulunacak erkanın aynı hiyerarşik düzen içinde yer aldığı tespit edilmektedir: Önce padişah ayakta, nakîbuleşraf, sadrazam ve diğer bakanlar ile bayramlaşır. Ardından tahtına oturan padişah, sırasıyla, rütbe-i bâla ricâli (sivil bürokraside en yüksek rütbeliler), ferikân-kirâm hazeratıyla livâ paşalar (askeri bürokraside general rütbesini haiz olanlar) ile miralay ve kaymakam beyler (albay ve yarbay), Şûrâ-yı Devlet Azâları, Adliye Azâları, rütbe-i ûlâ sınıf-ı evveli ricali ve Rumeli Beylerbeyi Payeluleri Hazeratı ve rütbe-i ûlasınıf-ı sânisî ricalinin bayram tebriklerini kabul ederdi. Bundan sonra padişah tekrar ayağa kalkar ve önce şeyhülislam ardından da ilmiye'nin en yüksek rütbeli ilk iki sınıfı olan sudûr-u izâm hazeratı ve İstanbul payelûları ile bayramlaşır. Bunlarla bayramlaştıktan sonra padişah tekrar tahtına oturur ve ilmiyenin diğer rütbelerinden haremeyn-i şerifeyn payelûları, bilâd-hamse ve mahrec mevâlisî ile bayramlaşır. Devlet erkanının muayede-i umûm, teşrifât memurlarının tebriklerini sunmalarıyla sona ererdi.<sup>31</sup>



## Muayede Törenlerinde Modernleşme Döneminde Görülen Değişim

Sultan II. Mahmud'un 1826 yılında yeniçeri ocağını lağvetmesi Türk Modernleşme Tarihinde bir kırılma noktası sayılır. Nitekim, mesleki ve kişisel çıkarlarına ters düştüğü için çoğu yenilik hareketlerine, ulemanın da desteğini alarak direnen yeniçerilerin ortadan kalkmasıyla reform girişimleri birbirini izlemeye başlamıştı. Sultan II. Mahmud devrinde, hem saray-devlet hem de sosyal yaşamda başlatılan bu reform girişimleri kısa bir süre sonra ilan edilecek olan Tanzimat Fermanı'nın altyapısını oluşturacaktı. Bu dönemin reform hareketlerinin önceki dönemlerden en önemli farkı, sadece askeri alanda sınırlı tutulmayarak adli, idari, kültür ve eğitim vb. gibi sosyal yaşamı tümüyle ilgilendiren bütüncül bir nitelik taşımasıydı.

Özellikle 1826 tarihinden başlayarak Osmanlı saray teşkilat ve teşrifatında da önemli değişiklikler gerçekleştirilmiştir: Örneğin, Mehter takımı yerini Mızıkacı Hümayûn'a bırakmış, yabancı konukların padişah nezdine kabul protokolünde klasik dönemden kalma bazı uygulamalar terk edilmeye başlanmıştır.

Şüphesiz saray törenleri de bu değişim rüzgarından nasibini almıştır. 1829 yılının muayede törenlerinde ilk defa olarak yeni kıyafetler giyilmiş ve yeni kurulan saray orkestrası kullanılmıştır.<sup>32</sup> Sultan II. Mahmud'un muayede törenleriyle ilgili olarak gerçekleştirdiği bir diğer değişiklik de muayede törenlerinin zamanlamasında olmuştur: Tanzimat öncesinde bayram namazından önce yapılan muayede törenleri 1839'un başlarından itibaren (II. Mahmud'un ölümünden birkaç ay öncesinde) bayram namazından sonra icra edilmeye başlanmıştır.<sup>33</sup>

Sultan Abdülmecid devrinde, Osmanlı Devleti'nin Batı ile yoğunlaşan ilişkilerinin bir sonucu olarak, Topkapı Sarayı'nda yapılan muayede törenlerinde ilk kez yabancı uyruklu izleyiciler kabul edildi.<sup>34</sup> Törenlerin Dolmabahçe Sarayı'na intikal ettiği ilk yıllarda (1868'den itibaren) yabancı izleyiciler bir süre kabul edilmedi.<sup>35</sup> Ancak, daha sonraki yıllarda Muayede Salonu'nun üst tarafındaki localardan biri elçilere, diğeri önemli konuklara tahsis edilmiştir.<sup>36</sup> Büyükelçiler eşleri ile birlikte 'izleyici olarak' katılabildikleri muayede törenlerinde padişahla doğrudan bayramlaşmazlar, kutlamalarını elçiliklerinin baştercümanı aracılığı ile iletirlerdi. 1917 yılında Bakanlar Kurulu, baştercümanların 'heyet-i siyasiyeden sayılmayacağı'na (siyasi kimlik taşımayacakları) karar vermiş ve büyükelçilerin tebriklerini iletmeye yetkili olmadıkları, elçiliklere tebliğ edilmiştir. Alınan karar gereği büyükelçiler padişahın bayramını aç-



14 II. Mahmud: Klasik dönem Osmanlı saray teşkilat ve törenleri, Sultan II.

Mahmud'un gerçekleştirdiği köklü reform çalışmaları ile değişime uğradı.

çılacak bir deftere yazacakları mesajlarla kutlayacaklardı.<sup>37</sup>

Tanzimat devrinin muayede törenlerine getirdiği bir değişiklik de iletişim alanında olmuştur. Osmanlı Devleti merkez teşkilatı ile taşra arasında haberleşmeyi sağlayan ve İdareye çok büyük kolaylıklar getiren telgraf muayede kutlamalarında da devreye girmiştir. Osmanlı Devleti'ne bağlı eyalet yöneticileri hem sadrazama hem de padişaha yönelik kutlamalarını telgraf ile Bab-ı Âli'ye iletirlerdi. Bab-ı Âli de kutlama gönderenlerin isimlerinin de yer aldığı bir yazı ile durumu saraya arzederdi.<sup>38</sup>

"18. yüzyıl sonlarının törenlerinde, padişahı ilk kutlayacak olan sadrazamın tahta yaklaşırken birkaç adım arayla iki defa diz çökmesi ve yeri öpmesi gerekiyordu. Bu arada sultan ayağa kalkarak kendisini taltif ediyor ve sadrazam burada tekrar diz çökerek sultanın önce sağ sonra sol ayağını öpüyordu. Sadrazamın ardından bayramlaşan vezirlerin tahta yaklaşırken birer defa yeri, daha sonra tahtın önünde sultanın eteğini öpmeleri gerekiyordu. Bundan sonra gelen sadreyn efendiler (Anadolu ve Rumeli kazaskerleri) yer öpmeden sadece etek öpüyorlardı. Daha sonra bayramlaşan defterdar, reisülküttab vb. ise astın-i hüma-

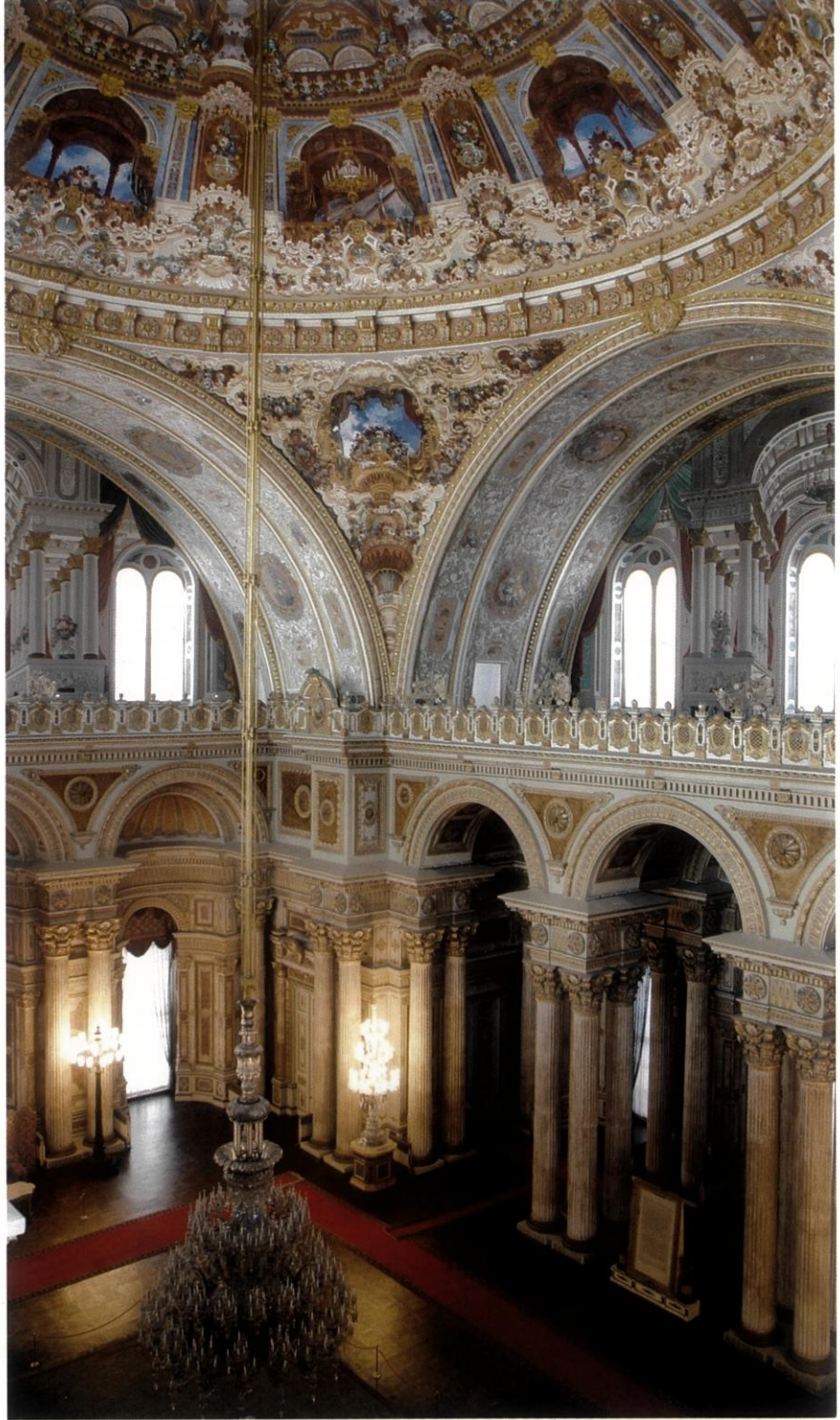
yûn'u<sup>39</sup> öperek bayram tebriklerini sunuyorlardı."<sup>40</sup> Klasik devir muayede törenlerinde görülen el ayak öpme ritüelleri Tanzimat'la beraber kaldırıldı. Sadrazamın tahta yaklaşırken birkaç adımda bir temenna etmesi ise yine uygulamada kaldı.<sup>41</sup>

Asûn-i hümayun Sultan Abdülmecid devrinde tahtın yanında bir sehpa üzerinde duruyor ve devlet erkânı buraya eğilerek öpüyordu.<sup>42</sup> Abdülaziz devrinde onun yerine tahtın yanında ayakta duran bir kişinin tuttuğu 'saçak' uygulaması başlatıldı ve bu uygulama Sultan II. Abdülhamid'in saltanatı boyunca sürdürüldü.<sup>43</sup> II. Meşrutiyet'le beraber sultanın 'mutlak' otoritesi ortadan kalkmıştı. Anayasal parlamenter rejimin meşrutî bir monarkla varolduğu bu dönemde sultanın ve sarayın otoritesine karşı çıkma eğiliminde olan bazı milletvekilleri, saçak öpmeye yanaşmadılar. Başmabeynci'nin tuttuğu saçığı Bakanlar, üst düzey bürokratlar ve askerler saçığı öptüğü halde, milletvekilleri, başta Meclis başkanları (Ayan ve Mebusan) olmak üzere sadece yaklaşıp başlarını eğerek selamlamakla yetinmişlerdi. Bakan iken saçak öpmekte bir sakınca görmezken milletvekili olarak öpmeyenlerin tutumu ise dikkat çekicidir. Belli ki, bazı milletvekilleri, bu durumu Meşrutiyet'in en somut kazanımı ve simgesi olan Meclis'in onurunu zedeleyen bir davranış olarak değerlendirmişlerdir. Sultan V. Mehmed Reşad ise milletvekillerinin saçak öpmemesini 'garip zihniyet' olarak niteleyecekti.<sup>44</sup>

## İkram ve Hoşgörü Vesilesi Olarak Bayram Günleri

Bayramlarda, asker ve sivil tüm memurlar ile saray görevlilerine bir maaş ikramiye verilmesi adettendi. Sultan II. Abdülhamid, Devlet'in mali açıdan zor günler yaşadığı ve ekonominin 'Duyûn-u Umûmiye' idaresinde seyrettiği yıllarda dahi tüm memurlara maaş verilmesini istemiş; bunun zor olduğunu hatırlatan ekonomi yetkililerine imkanların zorlanması emrini vermişti.<sup>45</sup> Ülkede savaş ekonomisinin uygulandığı II. Meşrutiyet döneminde fiyatlar iki-üç misli artmasına rağmen memurların maaşları aynı kalmış, hatta yarım maaş tutarındaki ikramiyeleri de ödenememiştir.<sup>46</sup>

Bayramlarda, hapisanelerdeki mahkum ve tutuklular da unutulmaz, devletin şefkati onlara da hissettirilirdi. Mahkumlara bayramın ruhuna uygun olarak tatlı, özellikle de helva dağıtılır, hatta cezasının büyük bölümünü çeken bazılarında da af çıkartılırdı.<sup>47</sup>



15 Muayede Salonu'nda Büyükelçilere ve diğer konuklara ayrılan balkonlar.

## Teşrifat Dairesi Kayıtlarına Göre Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda Bir Muayede Programı

Bayramdan yaklaşık bir hafta önce bayram namazının kılınacağı caminin ve bayramlaşmanın icra edileceği sarayın belirlenmesi için Teşrifat Genel Müdürlüğü ile Sadâret arasında rutin yazışmalar gerçekleştirilirdi. Dolmabahçe Sarayı yapılar topluluğundan olan ve sarayla aynı adı taşıyan Dolmabahçe Camii bayram namazları için tercih edilen camilerdendi.<sup>48</sup>

Davetliler saraya geldiklerinde teşrifat memurları tarafından karşılanır ve dinlenmeleri için kendilerine ayrılan odaya alınırlardı. Padişah Muayede Salonu'ndaki odasına geldiğinde teşrifat müdürü vükelayı alarak Muayede Salonu'na getirirdi. Salonun kuzey bölümüne konulan tahtın sol tarafında vükela, arkasında ise Mabeyn (Saray) erkânı yerlerini alırlardı. Tahtın sağ tarafında şehzadeler, onların arkasında ise damatlar dururdu.<sup>49</sup>

Padişah tahtına oturduğunda nakibuleşraf huzura gelir, padişah ve devlet için iyi dilekler içeren bir duayı okur ve orada bulunanlar hep bir ağızdan 'amin' derlerdi. Padişah nakibuleşraf efendiyi ayakta karşılardı. Duanın bitmesinden sonra nakibuleşraf efendi arka arkaya giderek salondan çıkardı. Bu arada padişah kime emrettiyse, tarihi saçağı göğüs hizasında saygıyla tutardı. Tebriklerini sunanlar saçağı öpmeden önce padişahın önünde eğilerek temenna ederlerdi.<sup>50</sup>

Padişah, önünde teşrifat genel müdürü olduğu halde salona adımını attığı anda Muzika-ı Hümayûn 'selam' marşını çalar, Hademe-i Hassa-i Şahâne (Saray Tören Kitası) ise 'bayram alkışı'nı yerine getirirdi.<sup>51</sup> Böylelikle padişahın salona gelişi etkileyici bir ortamda gerçekleştirilirdi.<sup>52</sup> Salondaki büyük avizenin altında teşrifat genel müdürü, onun arkasında bi-

16 Muayede Salonu'ndan genel görünüm.





raz solda ikinci, solda ve daha arkada üçüncü teşrifatçı dururdu. Salona dört yol olmak üzere kırmızı kadifeden yol halısı serilirdi.<sup>53</sup>

Sonra sadrazam ve ardından diğer vükela tahtın sol tarafında tutulan saçağı öperek tebriklerini sunarlardı. Âyan Meclisi (Üyeleri padişah tarafından seçilen meclis, senato) üyeleri, başkanlarının rehberliğinde padişahın huzuruna gelirler ve sağ taraftaki saçağı öperek padişaha tebriklerini sunarlardı. Ardından, tahtın sağ tarafında sırasıyla sadrazam, eski sadrazam ve şeyhülislam, Âyan Meclisi Başkanı, Vükela ve Âyan Meclisi Üyeleri yerlerini alırlardı.

Meclis-i Mebusan Üyeleri, Meclis Başkanı rehberliğinde padişahın huzuruna salonun sağ tarafından gelirler ve tebriklerini sunarlardı. Ardından Başkan, Meclis-i Âyan Başkanı'nun alt tarafında yerini alır, mebuslar ise dönerlerdi.

Üst düzey askeri erkân, komuta kademesi ve subaylar padişahın huzuruna salonun sol tarafından gelirler ve tebriklerini sunduktan sonra tahtın sol tarafında hiyerarşik olarak yerlerini alırlardı. Askeri erkân padişaha tebriklerini sundukları sırada Askeri Protokol Müdürü de orada hazır bulunmak zorundaydı.<sup>54</sup> Sivil bürokrasi memurları bağlı oldukları bakanlıkların Meclis'teki yerlerine göre, müsteşar ve müsteşar yardımcılarının sonra kutlamalarını sunar ve ardından yerlerine dönerlerdi.

Seyhülislam Efendi, bir yanında teşrifat müdür muavini diğer yanında bir teşrifat memuru olmak üzere huzura gelir, tebrikini sunduktan sonra salonun ortasına çekilerek bir dua

17 Muayede Salonu'nun görkemli kubbesi.

okur ve salonda bulunanlar hep bir ağızdan ‘amin’ derler ve ardından şeyhülislam dönerdi. Şeyhülislamı takiben sırasıyla ilmiye sınıfı (ulema) salonun ortasından huzura gelerek tebriklerini sunar ve yerlerine dönerlerdi. Ardından gayri müslimlerin ruhanî liderleri, yine salonun ortasından huzura gelir ve Rum patriği kutlama mesajı okur ve böylelikle kutlamalarını sunmuş olurlardı. Bunu takiben teşrifat memurları salonun sol tarafından huzura gelir ve onların da tebriklerini sunmalarından sonra törenin birinci bölümü sona ermiş olurdu. Törenin bu bölümünün sona ermesinden sonra padişah Hademe-i Hassa tarafından icra edilen bayram alkışı ve Muzika-ı Hümâyûn tarafından seslendirilen selam havası eşliğinde odasına dönerdi.<sup>55</sup>

Saray erkânı ile bayramlaşmaya ayrılan ikinci bölümde padişah salona girerken yine selam havası çalınır ve alkış yapılırdı. Padişah bendegânının tebriklerini kabul eder, önce yaverler, mabeynciler, kâtipler, harem ağaları, maiyet bölüğü subayları, Muzika-ı Hümâyûn askerleri, padişah hademeleri, hamlacılar, kayıkçılar, bunların hepsi sırma püsküllü saçağı öptükten sonra artık muayede töreni bitmiş olurdu. Muayede töreninin bitimine kadar teşrifat genel müdürü salonda önde ve teşrifat müdürü biraz gerisinde olmak üzere padişah huzurunda bulunurlardı.<sup>56</sup>

Padişah; şeyhülislam, nakibüleşraf, vükela, âyan, mebusan, askeri sınıftan müşir (mareşal), birinci ferik, ilmiyeden sudur ve İstanbul payelileri ve ruhanî liderlerin tebriklerini ayakta kabul ederdi. Yabancı devletlerin büyükelçileri, elçilik görevlileri ile bazı mali ve ticari kurumların yöneticileri saraya gelişlerinde teşrifat muavini (protokol müdür yardımcısı) tarafından kabul ve hademe-i hassa arasından belirlenen ‘efendiler’ vasıtasıyla kendilerine ayrılan odalarda tören anına kadar dinlendirilirdi. Padişahın camiden dönüşünden sonra Muayede Salonu’nun üst katında kendilerine tahsis edilen galerilere götürülürlerdi. Törenin başlamasından sonra teşrifat genel müdürü padişahın selamını iletmek üzere büyükelçilerin yanına giderdi. O gün Bab-ı Âli Teşrifat Dairesi’nden yapılan davet üzerine sefaret baş tercümanları saraya gelirler ve teşrifat genel müdürü aracılığı ile tebriklerini sunarlardı. Protokole dahil olmayan kişilerin tebrikleri için sarayın alt kat salonunda bir defter açılırdı.<sup>57</sup>

Son olarak Teşrifat Genel Müdürü padişaha tebrikini sundu; ardından padişah dinlenmeye çekilir ve az sonra da ‘muayede-i havâs’ -özel bayramlaşma- başlardı.

## Sonuç

Muayede törenleri, Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan sona erişine değin, saray teşrifatında en önemli merasimlerden olmuştur. Klasik dönem muayede törenlerine, sadece, saray ileri gelenleri (ağalar) ile davetli devlet erkânı katılırdı. Bu törenler devlet erkânının padişaha bağlılıklarını yineledikleri törenlerdi; bu nedenle de dini bir ritüel olmasının ötesinde güçlü mesajlar taşırdı. Senede iki kez, Ramazan ve Kurban bayramları vesilesiyle tekrarlanan bu törenlerde padişahın ‘mutlak’ konumu hatırlatılırken, devlet erkânı da kendi konularını pekiştirirlerdi.

Tanzimat’la beraber yabancı uyruklu davetliler ile Harem mensuplarının da seyirci olarak katılımına müsaade edilmiştir. Sultan Abdülaziz’in saltanatının yedinci yılından itibaren (1868) muayede törenleri Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu’nda icra edilmiş; Devlet’in son resmî muayedesine kadar (Eylül 1919) tüm muayede törenleri aynı mekanda gerçekleştirilmiştir.

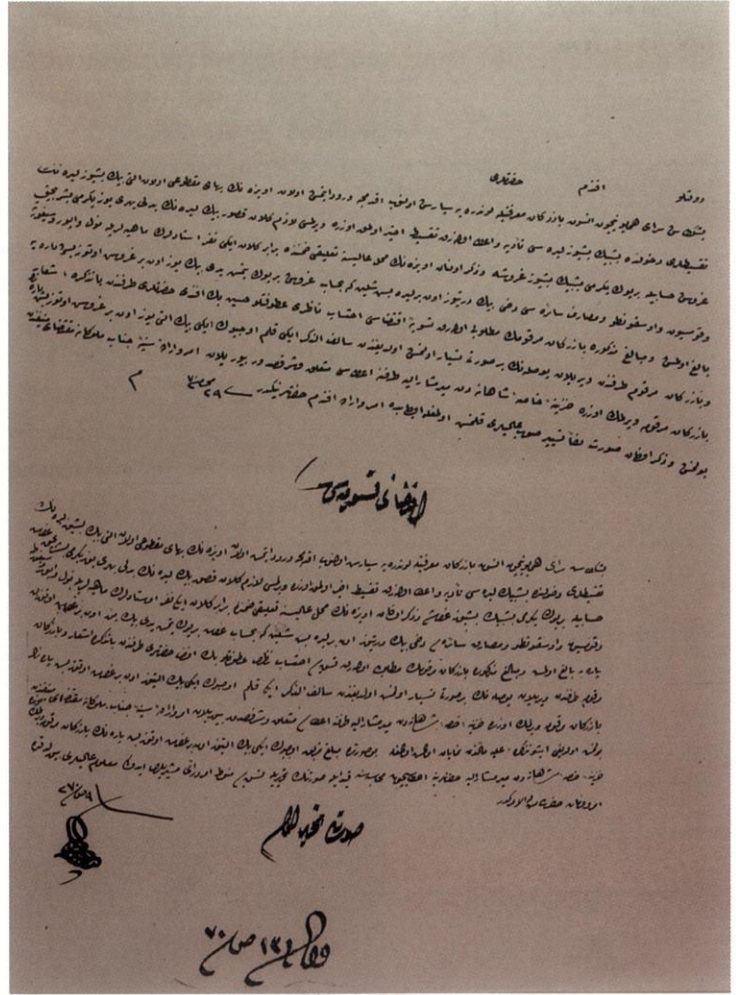
1868 yılından itibaren muayede törenlerinin gerçekleştirildiği Dolmabahçe Sarayı, Türk modernleşmesinin önemli bir aşaması olan Tanzimat devrini simgeleyen önemli bir mimari yapıdır. Bu sarayın mekanları, süslemesi ve dekorasyonundaki üslup özellikleri, Batı etkisinin ulaştığı boyut hakkında fikir verir. Bu bağlamda Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu, Tanzimat’la beraber yeniden şekillenen Osmanlı protokol düzenine uygun bir biçimde tasarlanmıştır. Muayede Salonu’nda yer alan harem seyir pencereleri, büyükelçiler için ayrılan seyir balkonu vb. gibi mimari öğeler, Osmanlı teşrifat düzeninde Tanzimat’la beraber ivme kazanan değişimin izleridir.

# DOLMABAĞÇE SARAYI MUAYEDE SALONU'NDAKİ BÜYÜK AVİZE İLE İLGİLİ YENİ BELGELER

Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda asılı olan 4.5 tonluk büyük avize, bazı kaynaklarda İngiltere Kraliçesi Victoria'nın hediyesi olarak geçerken, satın alındığına dair bazı belgelere de önceki yıllarda ulaşılmıştı. Ancak, konuyla ilgili olarak Milli Saraylar Daire Başkanlığı bünyesinde yürütülen araştırmalar sonucunda, avizenin Muayede Salonu'na getiriliş süreci, maliyeti vb. konularda net bilgiler veren belgelere ulaşıldı.

9 Nisan 1852 yılında İngiltere'ye sipariş edilen ve 1853 yılının ikinci yarısında yerine asılan avize, devlete yaklaşık 850 bin kuruşa mal olmuş (Devrin sadrazam maaşının 100 bin kuruş olduğu göz önüne alındığında bu paranın 9 aylık sadrazam maaşına karşılık geldiğini söyleyebiliriz) 67 sandık içinde İstanbul'a getirilen avize 464 havagazı lambalı olarak imal edildiği tespit edilen bilgiler arasındadır. Avizenin yerine asılması için İngiltere'den 2 teknik eleman getirilmiş ve yerine montesi için iki ay İstanbul'da kalmışlar. Avizenin değeri yaklaşık 6500 lira ederken komisyon, nakliye, sigorta, yedek parçalar vb. için 1500 lira için ödenmiş ki bu da kuruş cinsinden 850 bin kuruşa denk düşmektedir.

Dolmabahçe Sarayı'nın en görkemli salonunda asılı bulunan ve hala tüm görkemini koruyan bu avize imal edildiği dönemde, belgedeki ifadeyle, "...misli olmayan (benzersiz, eşsiz)..." bir avizedir.



18

سرای همایون جناب مدعاذله ایچو غلام قاسم بلک اقدی و علی بن علی کوشکی ساری کیمس بی فایقلم اکلکتره بر ساریش بویچو دوشو جاکری ابر ایلمی سفنت ابریت بدوشو سینی اولقونوم و ایور سفینو وارد اولوم کیم و ایور بی شای اولیاده اویره نکت نقد قیابله رسامه قندک و اقوالود و صرف نکت دوشو صریبه

نمبر	تاریخ	مبلغ
۱۰۰۰	...	...
۹۱۸	...	...
...	...	...
۹۶۱	...	...
...	...	...
۹۵۵	...	...
...	...	...
۹۵۲	...	...
...	...	...
۹۵۴	...	...
...	...	...
۹۵۶	...	...
...	...	...
۹۵۸	...	...
...	...	...
۹۶۰	...	...
...	...	...
۹۶۲	...	...
...	...	...
۹۶۴	...	...
...	...	...
۹۶۶	...	...
...	...	...
۹۶۸	...	...
...	...	...
۹۷۰	...	...
...	...	...
۹۷۲	...	...
...	...	...
۹۷۴	...	...
...	...	...
۹۷۶	...	...
...	...	...
۹۷۸	...	...
...	...	...
۹۸۰	...	...
...	...	...
۹۸۲	...	...
...	...	...
۹۸۴	...	...
...	...	...
۹۸۶	...	...
...	...	...
۹۸۸	...	...
...	...	...
۹۹۰	...	...
...	...	...
۹۹۲	...	...
...	...	...
۹۹۴	...	...
...	...	...
۹۹۶	...	...
...	...	...
۹۹۸	...	...
...	...	...
۱۰۰۰	...	...

مجموعاً ۸۵۰۰۰

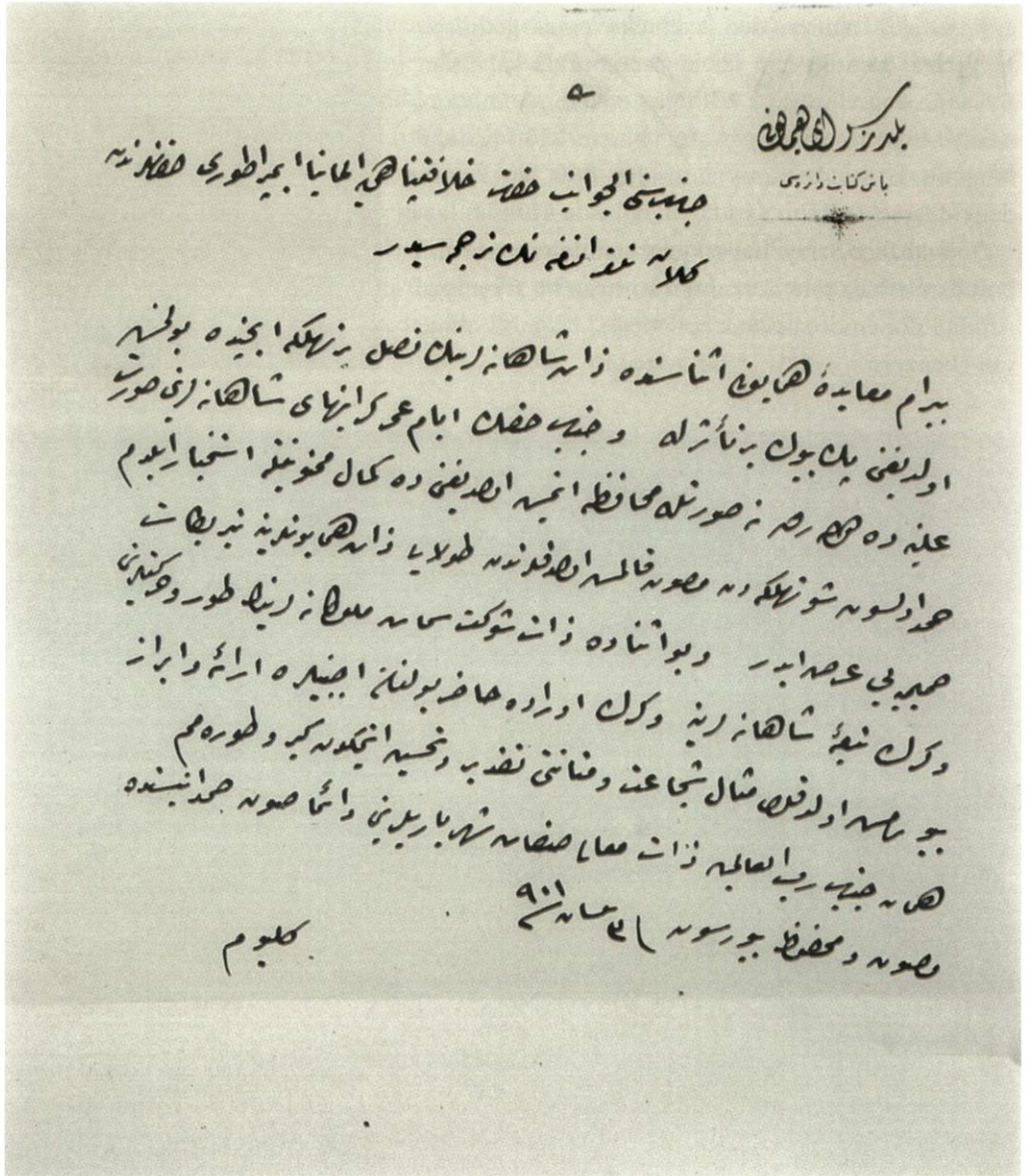
18-19 Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda bulunan büyük avizenin İngiltere'den İstanbul'a getiriliş sürecini ve diğer ayrıntıları içeren belgeler. BOA. HH. MH. 89/3, Tarih: 13.5.1270.

## BİR DEPREM VE MUAYEDE SALONUNDA PANİK !

31 Mart 1901: Kurban bayramının ilk günü... Başta padişah olmak üzere devlet ricali Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu'ndalar. Padişaha bağlılıklarını sunmak için isbatı vücud etmiş olan erkan sırasıyla temennasını yapıp tahtın saçağını öpüp yerlerine çekiliyorlar. Büyük Üniformalarını (tören elbiselerini) giymiş olan devlet ricali bu süslü elbiselerinin içinde pek de vakur görünüyorlar. Mızıkanın selam havası ve alkışçıların dua nidalarından başka bir ses duymak olanaksız bu görkemli salonda. Salondaki büyük avizeden yayılan ışık üniformaların üstüne aksederek gözleri kamaştırıyor. Aman Allahım o da ne !?

Deprem felaketi, bir bayram sabahında aniden gelmişti. Önce bir uğultuyla derinlerden gelen gürültü... Ardından koca salon salıncak gibi sallanmaya başlar. Töreni izleyenler ve devlet erkânı, dehşet içinde sağa sola koşuşurlarken vakarlarından bir eser kalmadığının farkına varacak halde değillerdi. Törene izleyici olarak katılan yabancı konuklardan bazıları depremi unutmuş salondaki koşuşturmaları, özellikle de padişahın tavrını gözlemliyorlardı. Böyle bir doğal afet esnasında padişahın kaçması, korkması bir zaaf olarak değerlendirilebilir, onu korkaklıkla suçlayanlara bir koz verebilirdi. Üstelik, O'nun bu deprem anındaki davranışı, kaçıışı, korkusu vs., Devlet-i Aliyye'nin itibarına gölge düşürebilirdi. Ama beklenen olmadı...

20 Alman İmparatoru II. Wilhelm'in depremden dolayı geçmiş olsun dileklerini ve Sultan II. Abdülhamid'in deprem esnasında gösterdiği metanet ve cesaretini öven mesajının tercümesi.  
BOA. Y. PRK. NMH. 8/63.



Copy  
No 128.

British Embassy  
Constantinople  
March 31. 1901

My Lord,

I have the honour to report that while the usual ceremony connected with the feast of 'Kurban-Bairam' was taking place this morning at the Palace of Dolma Baghche a severe earthquake occurred at 9 a.m.

The Sultan was receiving the high dignitaries religious & civil of the Empire who on this occasion are invited to approach the throne and kiss the scarf which is attached to it and which is supposed to represent the head of the Caliph's garment. The Palace was violently shaken, the plaster from the ceiling and the glasses from the chandeliers came crashing down on the parquet floor accompanied by an ominous subterranean rumbling that caused considerable alarm and emotion. The balcony in which the strangers were seated shook and oscillated to such an extent that the visitors hastily retreated and took refuge under the arched embrasures of the windows and in the doorway while in the hall beneath considerable

panic reigned. The musicians dropped their instruments and fled, and many present escaped from the hall and made a hasty exit into the garden. Two high officials approached the Sultan and begged him to hurry from the building. His Majesty, however, appears to have maintained perfectly cool. He rose from the throne, and advancing a few feet enquired the officials to remain quiet, ordered the band to begin playing again and the ceremony of the 'bairam' to be continued. It was in great part owing to the Sultan's presence & mind that a panic which might have had dangerous results was avoided.

The shock was felt throughout the city and severely in this Embassy but happily without doing any damage to the building.

I have etc.  
(Sd) N. P. Conroy.

The  
Marquess of Lansdowne  
K.G.  
etc. etc. etc.

21-22-23 İngiltere İstanbul Büyükelçisi'nin İngiltere Hariciye Nezareti'ne gönderdiği mektup ve Osmanlıca tercümesi. BOA. Y. PRK. EŞA. 37/83. lef: 1 ve 3.

II. Abdülhamid bu deprem anında sergilediği tavır ile herkesi şaşırttı. En çok şaşırانlar da, padişahın kuruntulu yapısını bilenlerdi. Padişah yerinden hiç kıpırdamamış ve kaçışan devlet erkânını sükunete davet etmişti. Ayaktaydı ve halinde hiçbir korku belirtisi görülüyordu. Onun bu metanetli hali sadece ülke içinde değil ülke dışında da yankı uyandırmış, hatta, Alman İmparatoru II. Wilhelm cesaretinden dolayı kendisini kutlayan bir mesaj göndermişti. Wilhelm II mesajında '...deprem felaketi esnasında gösterdiğiniz cesaret ve metanet örneği tavrınızla tüm tebaanıza örnek oldunuz. Bu tavrınızı tebrik ve takdir etmekten beni hiçbir şey alıkoyamaz" diyecekti. Deprem anını Muayede Salonu'ndaki locasında seyreden İngiltere'nin İstanbul büyükelçisi de gördüklerini tüm ayrıntılarıyla (2 sayfa halinde) rapor etmiş ve ülkesinin dışişleri Bakanı Lord Lansdown'a bildirmişti. Büyükelçi raporunda, padişahın soğukkanlılığı olmasaydı salonda can kaybı meydana gelebileceğini belirtmektedir.

بسم الله الرحمن الرحيم  
الحمد لله الذي هدانا لهذا  
لو كنا لن ندركه الا بالهدى  
والهدى لله وحده يعلم  
الغيب  
ترجمه  
الحمد لله الذي هدانا لهذا  
لو كنا لن ندركه الا بالهدى  
والهدى لله وحده يعلم  
الغيب  
ترجمه  
الحمد لله الذي هدانا لهذا  
لو كنا لن ندركه الا بالهدى  
والهدى لله وحده يعلم  
الغيب  
ترجمه

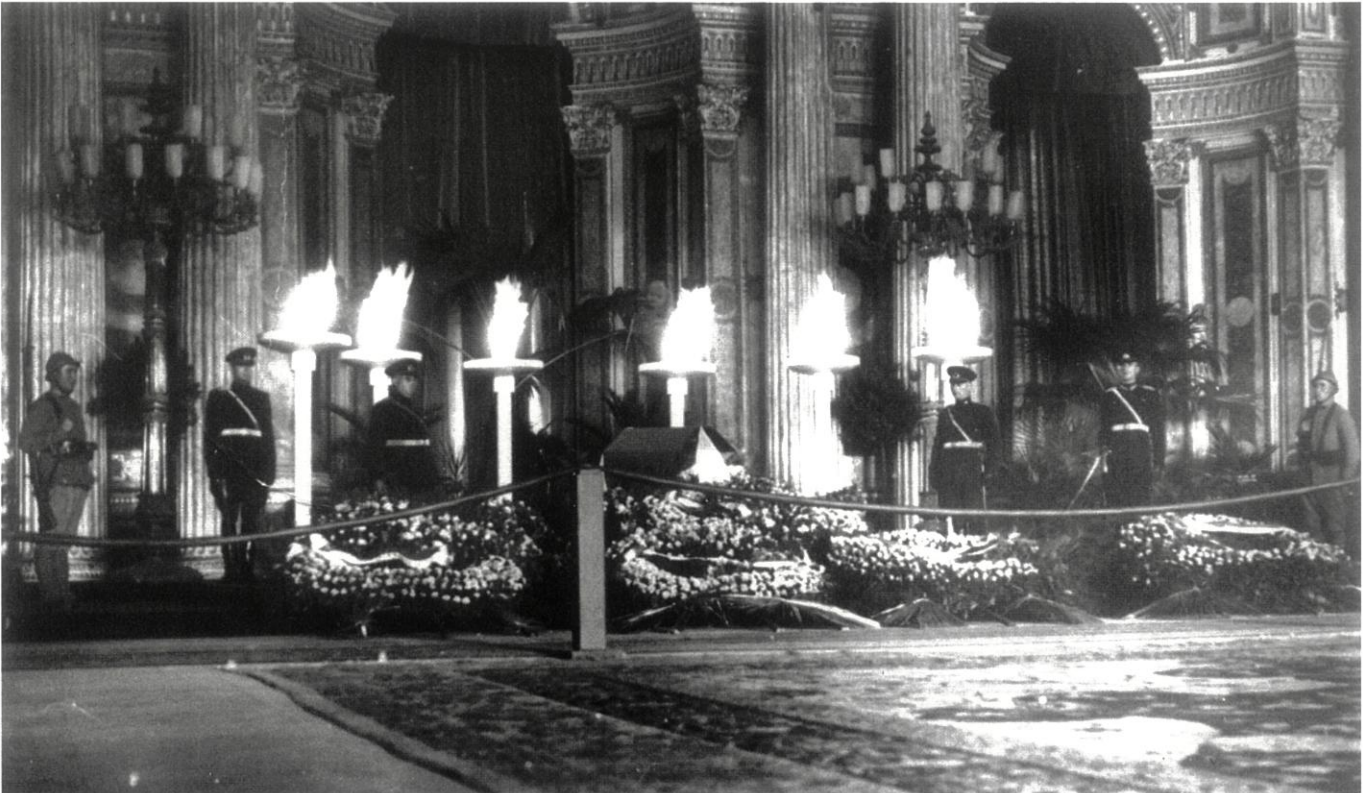
## GAZİ MUSTAFA KEMAL ATATÜRK VE MUAYEDE SALONU

Muayede Salonu'nun tarihinde Mustafa Kemal Atatürk'e ait önemli anılar bulunmaktadır. Bilindiği üzere Mustafa Kemal Atatürk 1919 yılında bir cuma günü, Anadolu'ya gitmek üzere İstanbul'dan ayrılmış (16 Mayıs 1919) ve 8 yıl sonra yine bir cuma günü (1 Temmuz 1927) İstanbul'a dönmüştür. Bu tarihi günde İstanbul halkına Cumhurbaşkanı olarak ilk defa bu salondan seslenmiştir. O konuşmanın metni, bir çerçeve içine alınarak Muayede Salonu'na yerleştirilmiştir.

Günümüzde de nadir de olsa sergi düzenlenen Muayede Salonu'nun sergi amaçlı ilk kullanılan Mustafa Kemal Atatürk olmuştur. II. Uluslararası Türk Tarih Kongresi (20-25 Eylül 1937) Dolmabahçe Sarayı Medhal Salon'da toplanırken, Kongre kapsamında hazırlanan "Tarih Sergisi"nin büyük kısmı ve Kongre'nin açılış toplantısı Muayede Salonu'nda gerçekleştirilmiştir. Serginin girişine büyük bir dünya haritası çizilmiş ve etrafına Atatürk'ün 1931'de Türk Tarih Kurumu'na yazdığı mektuptan: "Tarih yazmak, tarih yapmak kadar mühimdir. Yazan yapana sadık kalmazsa, değişmeyen hakikat insanlığı şaşkırtacak bir mahiyet alır" sözleri büyük harflerle yazılmıştır. Bu şeref köşesinin ortasına Atatürk'ün bir büstü de konmuştu. Açılışını Atatürk'ün yaptığı bu sergide, tarih öncesinden Cumhuriyet devrine kadar yurdumuzda ve Orta Doğu'da gelişen büyük uygarlıklardan maketler, resimler ve grafiklerle canlandırılan öğretici nitelikteki sergi büyük ilgi gördü. Atatürk bu serginin kurulmasını ve okullarla halkın yararına açık bulundurulmasını emretti. Sergi ancak Atatürk'ün ölümünden sonra Muayede Salonu'na katafalk konulması nedeniyle kaldırıldı. Bu sergi, kendi müzelerinden başka Orta Doğu, Avrupa ve Amerika'nın en tanınmış müzelerinden eserler, ya orijinal olarak ya da kopyası yapılarak getirildi.<sup>58</sup>

Büyük Önder'in 10 Kasım 1938'de aramızdan ayrılışından sonra aziz naaşı, 16-17-18 Kasım tarihlerinde kara tarafına yerleştirilen bir katafalka konmuş ve Türk milleti onun manevi huzurunda saygı geçişinde bulunmuştur. Atanın cenaze namazı 19 Kasım 1938'de Ord. Prof. Şerafettin Yaltkaya tarafından bu salonda kılınmıştır.

24 Atatürk'ün İstanbul halkıyla vedalaştığı Muayede Salonu.



## DİPNOTLAR

- 1 "Teşrifat kelimesi Arapça 'şerefe' kökünden gelmekte olup, Osmanlı tarihi boyunca devlet nezdinde ve sarayda yapılan bütün törenlerde takip edilmesi gereken usul ve erkânı ifade eder." Zeynep Tarım Ertuğ, "Osmanlılarda Teşrifat", *Türk Dünyası Kültür Atlası*, I, İstanbul: 1999, s. 431.
- 2 Seyf, Arapça bir kelimedir ve 'kılıç' anlamına gelmektedir. Seyfiye bu kelimeden türemiş olup Osmanlı Devlet'inde askeri teşkilatı ifade için kullanılmıştır (Askeri sınıfa mensup olanlar anlamındadır.) "Kalemiye" ile sivil bürokrasi, "İlmiye" ile yargı ve diğer ilim erbabı kastedilirdi.
- 3 Bkz. Hakan Karateke, *Padişahım Çok Yaşa - Osmanlı Devletinin Son Yüzyılında Merasimler*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004.
- 4 Devlet adamlarıyla bayramlaşmanın tamamlanmasından sonra, Mabeyn erkânı ve bendegan ile yapılan bayramlaşma.
- 5 Sarayda padişahın devlet adamlarıyla bayramlaşması ya da resmi bayramlaşma.
- 6 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nde Saray Teşkilatı*, Ankara: 1988, s. 201-211; Ertuğ, agm, s. 459.
- 7 Hazret-i Muhammed'in soyundan olanların (seyyidlerin ve şeriflerin) devletle olan ilişkilerini düzenleyen ve kendisi de o soya mensup olan şahıs.
- 8 Özdemir Nutku, "Bayram" maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, c.5, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992.
- 9 Örnek olarak bkz. BOA, Cevdet-Saray, 963.
- 10 Reşad Ekrem Koçu, "Osmanlı Sarayında Bayram Tebriki ve Bayram Alayı", *Hayat Tarihi*, Sayı: 6, İstanbul: 1969.
- 11 Örnek olarak bkz. BOA, Cevdet-Saray, 461.
- 12 Dolmabahçe Sarayı'nın inşa sürecinde eski Çırağan, Feriye, Neşetabad gibi saraylarda ağırlanan yabancı devlet prensleri hakkında örneğin bkz BOA; Hazine-i Hassa Defterler, No: 817.
- 13 İlber Ortaylı, "19. yüzyılda Osmanlı Saraylarının Geçirdiği Değişim", *MS*, Sayı: 1, (1999), s. 20.
- 14 Ortaylı, agm, s. 25.
- 15 bkz. 14 numaralı dipnot.
- 16 *Lütfi Tarihi*, XII, s. 32.
- 17 1907, 1908 yıllarında Muayede törenleri Yıldız Sarayı Merasim Dairesi'nde (Şale Köşkü Muayede Salonu) yapılmıştır. Devlet erkânı törenlerin Dolmabahçe Sarayı'nda yapılmasının bir gelenek olduğunu, bunun bozulmaması gerektiğini uygun bir dille hatırlatmalarına rağmen padişah "...Yıldız da Dolmabahçe gibi saraydır; törenler burada yapılacak fazla söz istemez!" diyerek törenin Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda yapılması önerisini geri çevirmiştir. Bkz. Faik Reşit Unat (haz.), *2. Meşrutiyet'in İlanı ve Otuzbir Mart Hadisesi II. Abdülhamid'in Son Başkatibi Ali Cevad Bey'in Fezlekesi*, Ankara: TTK 1991, s. 75.
- 18 1877 Nisan ayına kadar padişah yaverlerince kullanılan Paşa Dairesi Dolmabahçe Sarayı'nın girişinde, şimdiki Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın olduğu binadır. Paşa Dairesi, 1877 yılından itibaren Hazine-i Hassa Nezareti'ne tahsis edilmiştir.
- 19 BOA, İ.D. 67548.
- 20 BOA, DUİT: 9/13-3.
- 21 BOA, MV 198/113.
- 22 BOA, MV, 227/286.
- 23 BOA, DUİT: 9/8-7, 9/8-10, 9/8-12, 9/8-13.
- 24 Örneğin bkz. BOA, DH.MVİ. 47-1/24 lef.2.
- 25 BOA, A.MKT. 50/61, Top atışları esnasında dikkatsizlik ve kaza sonucu meydana gelen can kayıpları ile arşivlerde kayıtlar vardır. Bu gibi durumlarda, Osmanlı Devleti gerekli soruşturma komisyonlarını kurdurtmuş ve sorumluların ortaya çıkarılması için titizlik gösterilmiştir. Tanzimat döneminde Sayda'da kaleden atılan topun parçalarının isabet etmesi sonucu kurulan bir komisyonla ilgili bkz. BOA, A.MKT. 473/5 lef.1-2.
- 26 BOA, İ.DH. 70854, 73231, 82382.
- 27 BOA, Y.PRK.KOM, 16/15; Y.PRK.ASK. 243/87.
- 28 Örneğin bkz. Y.PRK. HH. 38-24, 22 Teşrin-i Evvel 1323 [4 Kasım 1907].
- 29 Eldeki bazı belgeler, *Muayede-i havâs*'in Abdülmecid'in saltanatının sonlarına doğru Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda gerçekleştirildiğini göstermektedir. Örneğin, 6 ve 17 Ağustos 1856 tarihli *Journal de Constantinople* gazetesinde padişahın, resmi muâyede kutlamalarını Topkapı Sarayı'nda kabul ettiğini, yeni sarayının (Dolmabahçe Sarayı) tören salonunda ise saray görevlileri ve yakın çevresi ile ikinci bir kutlama yaptığını kaydetmektedir ki bu da Muayede-i Havas'tır. Ancak, bu bilgiyi destekleyen yeteri kadar belge olmadığından söz konusu gazete haberine ihtiyatla yaklaşılması gerekir. Bu belgeler için bkz. Pelin Aykut Saçaklı, *Dolmabahçe Sarayı'na İlişkin Arşiv Belgelerinin Mekan Kullanımı*

- mı Açısından Değerlendirilmesi* (1853-1914, (İTÜ basılmamış doktora tezi), İstanbul: 1999.
- 30 BOA, A.TŞF. 2/69, 6-A/15, 7/66, 8/32, 26/86, 30/74; BOA, A.MKT.NZD.230/41.
- 31 BOA, İ.DH. 37968, 61576, 99988.
- 32 Karateke, *age*, s. 79 ve naklen *Lütfi Taribi*, II, s. 270.
- 33 Karateke, *age*, s. 76, 81 ve naklen *Takvim-i Vekâyi*, S.175, 19 Şevval 1254/5 Ocak 1839.
- 34 Karateke, *age*, s.81 ve naklen Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris 1856, s. 241, 247.
- 35 Karateke, *age*, gösterilen yer ve naklen, Henry Charles Woods, *Spun yarn From Strands of a sailors' Lifè Afloat and Ashore*, Londra 1924, II, s.67, 209-10 [*Türkiye Anıları 1869-1909*, (Çev.: Fahri Çoker), İstanbul: 1976].
- 36 Karateke, *age*, gösterilen yer ve naklen Defter-i Teşrifât, İÜ TY 8894, s. 30; BOA, BEO, Sadaret Defteri No: 367, s. 34.
- 37 BOA, MV 207/111.
- 38 BOA, MVİ. 24-1/55.
- 39 Beyat ve muayede törenlerinde sultanın yanında bir tabure üzerinde duran ve katılımcıların sultana bağlılıklarını göstermek için sultanın elbisesinin uzantısı makamında öptükleri örtü, bkz. Karateke, s. 269.
- 40 Karateke, s. 100.
- 41 *age*, s. 99.
- 42 *age*, s. 100 ve naklen Xenophon Zographos, *M. le Dr. Les dernies jours de S. M. le Sultan Abdul-Medjid: sa maladie et sa mort*, II, Paris: 1892.
- 43 Leyla Saz, *Haremin İç Yüzü*, İstanbul: 1974, s. 137.
- 44 Lütfi Simavi, *Son Osmanlı Sarayı'nda Gördüklerim*, İstanbul: Örgün Yayınevi, 2000, s. 61-62, 72; Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, İstanbul: 1941, II, s. 146.
- 45 BOA, İ.DH. 82003, 85054; DH.MKT. 1536/26.
- 46 BOA, DH.EUM.MH. 11/90 ve 89/19.
- 47 BOA, DH.MB.HPS-M. 38/62.
- 48 Örnek olarak bkz. BOA, MV-227/195.
- 49 BOA, DUIT: 9/ 13-3.
- 50 Safiye Ünüvar, *Saray Hatıralarım*, İstanbul: Çağaloğlu Yay., 1964, s. 102; BOA, gösterilen belge.
- 51 *Divan-ı Lugat-it-Türk*'de "Alkış" dua ve sena demektir. Hükümdarları alkışlamak ve bunu bir teşrifât kuralı halinde uygulamak bütün Türk devletlerinde vardır. Osmanlılarda önceleri Divan-ı Hümayûn çavuşları daha sonra ise Hademe-i Hassa alkış görevini yerine getirmişlerdir. Alkış; kalıplaşmış bazı duaları hep bir ağızdan bağırarak söylemek suretiyle olur ve padişahın ata binip inmesinde, savaşa hazırlanmasında, tören esnasında tahta oturması ve bunun sonunda tahtan inmesinde ve diğer önemli tebrikleşmeler sırasında yapılırdı. Muayede esnasında "aleyke avnullah, uğurun açık olsun ikbalin füzun, padişahım devletinle bin yaşa; maşaallah mağrur olma padişahım senden büyük Allah var, uğurun hayır ola..." diye hep bir ağızdan ahenk ile dua okunurdu. Padişah Ramazan ve Kurban bayramında saray kapısından çıkarken "uğurun hayır ola, Hak Teala efendimize ömürlere vere devletinle çok yaşa" sözleriyle alkışlanırdı. Padişah Muayede Salonu'na girerken "yardımcın Allah ola, yaşın uzun ola..." alkışı yapılırken mızıkada da selam havası çalardı. Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara: TTK, 1988, s. 212.
- 52 BOA, gösterilen belge.
- 53 Ünüvar, *age*, s. 101.
- 54 BOA, gösterilen belge.
- 55 Ünüvar, *age*, s. 102.
- 56 BOA, gösterilen belge.
- 57 BOA, gösterilen belge.
- 58 Uluğ İğdemir, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Tarih Kurumu*, Ankara: TTK, 1973, s. 41-44.

## Ebüzziya Tefvik ve Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Halılar

Renkli kişiliği ile dikkat çeken Osmanlı aydını Ebüzziya Tefvik, gazeteciliğinin yanısıra, seramikçi, ressam, grafiker, pul koleksiyoncusu, halıcı ve çevirmendi. 1849 yılında İstanbul Yerebatan'da kökleri Horasan'a dayanan eski bir Türk ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelmişti.

Hat, süsleme ve el sanatlarında son derece yetenekli olan Ebüzziya Tefvik, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde faaliyet göstermiş en önemli matbaacılarından biriydi. Tefvik'in çok yönlü uğraşlarının içerisinde günümüzde en bilineni hiç kuşkusuz yayıncılığıdır.

Yeni Osmanlılar Cemiyeti için çalışmalarda bulunmuş, 1908-1912 yılları arasında Osmanlı Meclis-i Mebusanı'nda İttihat ve Terakki Antalya Mebusu olarak yer almıştır.

1860'lı yıllarda Namık Kemal'in öncülüğünde basın dünyasıyla tanışmış olan Ebüzziya Tefvik, 1870'lerin başından ölüm tarihi olan 1913'e kadar İbret, Hadika, Sirac, Le Courrier d'Orient, Yeni Tasvir-i Efkâr adında beş gazete ve Cüzdan, Muharrir ve Mecmua-ı Ebüzziya adında üç dergi yayınlamış; bunların dışında dönemin çeşitli yayınlarında da yazılar yazmıştır. Özellikle ikinci matbaası olan Matbaa-i Ebüzziya ile 1880'li yıllar boyunca zamanın önde gelen yayımcısı olmuş, matbaasında bastığı gazete, dergi ve takvimlerin yanısıra yayımladığı cep kitaplarıyla önemli başarılarla sahip yayınlar hazırlamıştır.<sup>1</sup>

Ebüzziya Tefvik, Türk matbaacılığını teknolojik açıdan geliştirmiş ve bastığı değerli eserlerle batıdaki benzerlerini bu açıdan aşmış matbaacıdır. O'nun matbaacılığı döneminde tasarımcı ya da grafiker gibi teknik meslek adamları olmadığı için, basılan bütün eserlerin kapak düzenlemeleri, renk kompozisyonları, küfi hatla olan başlıklarının yazımı, çiçek süslemeleri, eserin düzenlemesi, kağıt ve kapak seçimi gibi tasarıma yönelik tüm düzenlemeler Ebüzziya Tefvik'in elinden çıkmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, Kırk Yıl adlı eserinde Ebüzziya Tefvik'in matbaacılığı'na değinerek onun matbaacılığının görülmemiş ve belki daha epeyce görülmeyecek bir seviyede olduğunu ve zamanın en önemli ve belki de ondan sonra gelecek zamanlar için en zengin ve mükemmel mecmua yayınladığını (Mecmua-ı Ebüzziya) ifade etmiştir. Uşaklıgil, bu değerli aydının çağın ne kadar ilerisinde olduğunu dile getirmiş ve bu sözleri ile uzun süre böyle bir başarıyı matbaalarımızdan hiç birinin elde edemeyeceğinin görüşünü savunmuştur.

Renkli baskıların yeni kullanılmaya başladığı o devirde, Ebüzziya'nın sanat özelliğindeki eserlerine dünyanın matbaacılık merkezi olan Leipzig'de yayınlanan "Dünya Matbaacılık Yıllığı"nın 1891-1899 yılları arasında basılan 9. cildinde yer verilmiştir. Günümüzdeki gibi gelişmiş tekniklerin bulunmadığı ve sadece tipografi ve taşbaskısı ile renkli eser basıldığı bir dönemde Matbaa-ı Ebüzziya, başardığı eşsiz baskılarıyla, Türk matbaacılığını o devirde



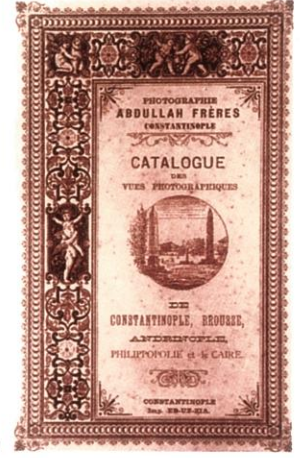
1 Ebüzziya Tefvik'in ölümünden kısa süre önce çekilmiş fotoğrafı.



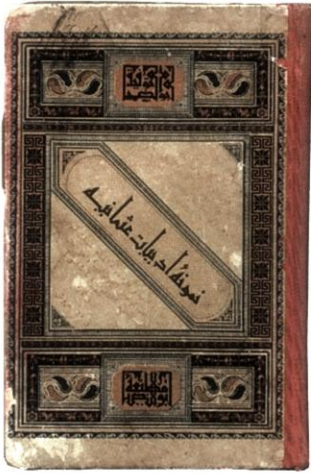
2



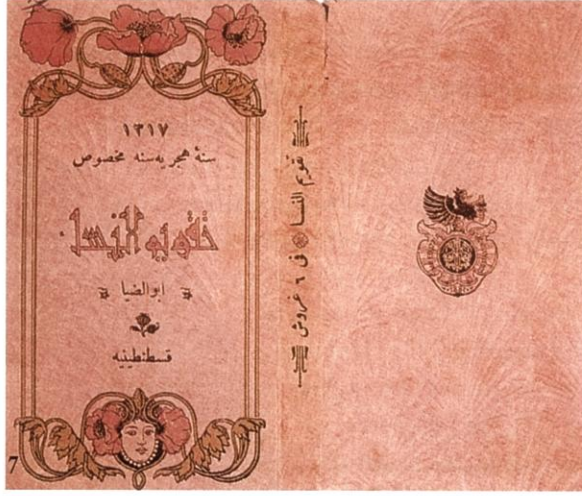
3



4



5



6

2 Ebüzziya Tevfik'in sanat eseri sayılabilecek çalışmalarını korumuş olduğu albüm.

3 Ebüzziya Tevfik tasarımı olan 1893 yılı Mektebi Sultani mülahakat cetveli.

4 Ebüzziya Tevfik'in Abdullah biraderler için hazırladığı katalog çalışması.

5-6 Rodosta sürgünde iken kaleme aldığı "Numune-i Edebiyat-ı Osmaniye" adlı kitabın kendisinin tasarladığı kapak düzeni ve arka kapakta yer alan Matbaa-ı Ebüzziya'nın amblemi.

7 Ebüzziya Tevfik tarafından 1899 tarihinde düzenlenmiş olan kadınlara özel takvim.

pek çok kuruluşun iş yaptığı Fransa ve Amerika matbaacılığının ilerisine götürebilmiştir. Leipzig Büyük Jürisi, Matbaacılık yıllığında ancak bir tek Fransız, bir tek Amerikan matbaasının eserini kabul ederken hatta bazen bu ülkelerden tek bir eseri dahi başarılı olarak değerlendirmezken, Türk matbaası "Matbaa-ı Ebüzziya"nın bazen iki bazen de üç eserini birden yayınlamaya layık görmüştür. Leipzig'de Deutsche Buchdruckerei- Vereins'nin Grap-hischer Muster- Austauch (matba-

acılar için baskı örnekleri) ismi altında I.Dünya Savaşı'na kadar devam eden bu yıllık yayınlarda, "Matbaa-ı Ebüzziya"nın kapatılmasının ardından, Ebüzziya Tevfik'in Konya'ya sürgüne yollanmasından sonra, hiçbir Türk matbaasının eseri kabul edilmemiş ve yayınlanmamıştır.

Matbaa-ı Ebüzziya'da siyasetten edebiyata, sanatın pek çok dalından tarih, toplumsal konulara kadar çeşitli konularda yazılar basılmıştır. Bunlardan bazı değişik başlıklar altındaki farklı sayılarda basılmış ilginç konular şöyledir: sayı 16 "Jan Jak Ruso", sayı 17 "Avrupa Kitabhaneleri", "Tarih:tuğ ve Sancak", "Tabiatın Fransa'da intişarı", sayı 18 "Lugat-ı İstilahat-ı Arabiye", sayı 21 "Brezilya da Kahve Mahsulü", sayı 24 Çingenele Dair Malümüt", "Çatal", sayı 28 "Kavm-i Ben-i İsrail", sayı 38 "İtalya'nın Büyük Matbaaları", sayı 40 "Mizac-ı Beşerdeki Garabete hudud Olmaz", sayı 49 "Avrupa Şarkı Bilmez, sayı 58 "İmla Bahsi", sayı 68 "Paris'ten Londra'ya Otel Metropol", Sayı 94 "Türklük ve Tatarlık".

"Matbaa-ı Ebüzziya"nın yüksek başarısının üzerine 1898 yılında Fransa Cumhurbaşkanı Faurer Ebüzziya Tevfik'e bir liyakat nişanı göndermiştir. Ebüzziya Tevfik'in Avrupa'ya gitmek için izin istemesi ve Hünkarın baş jurnalcisi "Malumat Dergisi" sahibi Baba Tahir'in arka arkaya verdiği jurnaller Sultan II. Abdülhamid'in kuşkusunu uyandırmış, Ebüzziya Tevfik'in Jön Türklerle münasebette bulunduğu fikrini doğurmuş, o sırada Şurâ-yı Devlet üyesi bulunan Ebüzziya Tevfik'den, bu konumdaki birinin matbaacılık etmesinin uygun olmadığı ileri sürülerek matbaacılığı terk etmesi istenmiş, bunun üzerine Ebüzziya Tevfik'in de matbaacılığı değil, Şurâ-yı Devlet üyeliğini bırakması sonucu hakkında sürgün kararı verilmiştir.<sup>2</sup> Kaynaklar, verilen jurnalleri bu sürgünün gerekçesi olarak göstermekle birlikte, Jön Türk hareketi üzerine yapılmış geniş kapsamlı bir araştırmada gerçek nedenin, Tunalı Hilmi tarafından 1899-1900'de bir Jön Türk kongresi toplanması fikri ortaya atıldığı zaman, kongre için kullanılması gereken davetiyelerin Ebüzziya Tevfik'in matbaasında hazır-



8 Ebüzziya Tevfik Sultan II. Abdülhamid'in verdiği Mecidiye Nişanı ile.

lanmış olması gösterilmektedir.<sup>3</sup>

Ebüzziya Tevfik'in Yeni Osmanlılar ile ilişkisi ilk olarak Sultan Abdülaziz devrinde 1873-1876 yılları arasında üç sene süren Rodos sürgününe sebep olmuştur. Rodos'ta sürgündeyken edebi yeteneği ile hayatını kazanmak için Ziya'nın babası anlamına gelen "Ebüzziya" ismini kullanmıştır. Sürgünden döndükten sonra da gazetelere verdiği ilanla<sup>4</sup> artık yazılarını bu isimle yayınlacağını duyurmuştur. Tahta çıktıktan hemen sonra, memleketin aydınlarını etrafına toplamak amacıyla olan Sultan II. Abdülhamid, özellikle Yeni Osmanlılar üzerinde durmuştur. Yüksek ihtimalle onları kendisine bağlayarak zararsız hale getirmeyi düşünmüş olmalıdır. Sultan II. Abdülhamid tahta geçtikten bir süre sonra ilk olarak üyeleri Ziya Paşa, Namık Kemal, Ali Suavi, Ebüzziya Tevfik ve Nuri Bey'den oluşacak "Cemiyet-i Mütercim"i kurmak istemiştir. 1876'da yapılan ilk toplantıda üyelerin Ali Suavi is-

mine itirazları yüzünden tercüme kurulu dağılmış ve bu konu ile ilgili olarak başka bir toplantı da yapılmamıştır.<sup>5</sup>

Ebüzziya Tevfik, Sultan II. Abdülhamid döneminde bir çok kez takip ettirilmiş, Yıldız Sarayı'nda hünkarın özel mahkemesinde birkaç kez yargılanmış<sup>6</sup> ve dokuz kez tutuklanmıştır. Ancak tüm bunlar, önemli memuriyetlerde bulunmasını engellememiştir.<sup>7</sup> 1884 yılında Sultan'dan matbaasını Mısır'a nakletmek için izin istemiş ama olumlu yanıt alamamıştır.<sup>8</sup> Daha sonra Sultan'a, Avrupa'da yayınlarını sürdüren Jön Türkleri geri dönmeye ikna etmek için hizmet arzusunu belirten mektuplar gönderen Ebüzziya Tevfik, 1897'de son Avrupa gezisini, Mizancı Murad ve diğer firarileri İstanbul'a davet amacıyla gerçekleştirmiştir. Başarısızlıkla sonuçlanan bu görev, Ebüzziya Tevfik ile Sultan arasında iyi gibi görünen ilişkilerin son belirtisi olarak kalmış ve Ebüzziya Tevfik yukarıda da belirttiğimiz sebeplerden dolayı 1900 Nisan'ında oğlu Talha ile birlikte 1908'de Meşrutiyet'in ilanına kadar sürecektir olan Konya sürgününe gönderilmiştir.

Bunların yanı sıra Ebüzziya Tevfik, Kanun-ı Esasi Komisyonu'nda da çalışmıştır. Çalışmaların bitiminde kendi el yazısı ile metni temize çektiği, basım için sadrazamın emir vererek Matbaa-ı Amire'yi gece vakti açtırdığı ve taslağın basımı ile görevlendirildiği bilinmektedir. Ebüzziya Tevfik 1883 te yapılan ilk nüfus yazımında kullanılmış olan kimlik kağıtlarını da basmıştır.<sup>9</sup>

Gazete ve dergilerde, yapılan mitinglerde, çekilen nutuklarda Namık Kemal'le beraber Mithat Paşa'yı birer hürriyet kahramanı olarak övgülerde bulunduğu yıllarda Ebüzziya Tevfik, Meclis-i Mebusan'a 1908 yılında bir tasarı vermiş ve "Hürriyet Kahramanı" Mithat Paşa'nın heykelinin dikilmesi için bir kanun teklifinde bulunmuştur. Ebüzziya Tevfik'in bu önergesi tarihimizde, heykel dikilmesi için yapılmış ilk resmi teklif ve girişim olması bakımından dikkate değerdir.<sup>10</sup>

Ebüzziya Tevfik, oğlu ile beraber gittiği Konya sürgünü sırasında, ayrıca bir sene de hapse mahkum edilmiştir. İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile çıkan genel siyasi af üzerine İstanbul'a dönebilmiş ve kurulan İkinci Meşrutiyet Meclisinde Antalya mebusu seçilmiştir. Bu sırada 31.5.1909'da Tasvir-i Efkâr gazetesi ni kurup çıkarmaya başlamış ve "Yeni Osmanlılar Tarihi" ni bu gazetede yayınlamıştır.

Ancak, istibdat devri resmen bittiği halde yine takip edilerek tutuklanmaktan kurtulamamış, göz altına alınarak serbest bırakıldığı gün, evine dönerken Kadıköy vapurunda kalp krizi geçirerek 64 yaşında, maceralarla dolu hareketli yaşamı sona ermiş ve oğlu Ziya'nın Bakırköy'deki mezarının yanına gömülmüştür.<sup>11</sup>

## Ebüzziya Tevfik'in Anılarından

### Sultan II. Abdülhamid ile İlişkileri

Ebüzziya Tevfik anılarında,<sup>12</sup> Yeni Osmanlılar Cemiyeti dağıldığı sıralarda üyelerden geriye sadece Kemal, Nuri, Reşad, Mehmet, Kemeraltılı Tahsin ve kendisinin kaldığını belirtmektedir. Yazdığı "Yeni Osmanlılar Tarihi" adlı çalışmasında, Namık Kemal'in, Kurbağalıdere Çiftliği'nde Veliahd Murad Efendi ile Baltacı Topal Süleyman aracılığıyla görüştüğünü, araya da Şehzade Abdülhamid Efendi'ye rastladığını, hatta Murad Efendi'nin, sohbetleri sırasında Namık Kemal'e Hamid Efendi için amcası Sultan Abdülaziz'e casusluk ettiği yolundaki iddialarını dile getirir. Murad Efendi'nin, Namık Kemal'i, Abdülhamid Efendi olduğu günlerde özellikle çağırdığını ve onunla havadan sudan konuşması ve tarihi sözler söylemesi konusunda talimatlar verdiğini söyler. Anılarından öğrendiğimize göre Fatih ile I. Selim'in hal tercümelerini Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik'e temize çektiği ve Murad Efendi'ye bunlar, Ebüzziya Tevfik'in yazısıyla gitmiş-



9 Ebüzziya Tevfik'in 1908 yılında heykelinin dikilmesi için hakkında kanun teklifinde bulunduğu Mithat Paşa.

10 Sultan II. Abdülhamid.

tir. Bunun üzerine Murad Efendi, Ebüzziya Tevfik'i görmek istediğini, Kemal ve Topal Süleyman aracılığıyla iletmış, fakat Ebüzziya Tevfik Murad Efendi'yi görmeye gitmemiştir. Çünkü kendi deyimiyle “prenslerle görecek işi yoktur”.

Ebüzziya Tevfik'in anılarından öğrendiğimize göre kendisi Şinasi gibi Namık Kemal'in de Murad Efendi'yle olan ilişkisini kesmesini istemekteydi. Kendisinin, Kemal'le olan ilişkisinden dolayı Murad Efendi ile bir yakınlığı olduğunun zannedildiğini, oysaki sadece bir kez Kemal'in aracılığı ile hanedan üyelerinden Şehzade Abdülhamid Efendi'nin ziyaretine gittiğini ve bu ziyaret sırasında Abdülhamid'in, biraderi Murat Efendi'nin kendisini görmek istediğini söylediğini ifade eder. Ebüzziya Tevfik'in verdiği cevap ise şöyledir: “Ben bu Hanedan-ı Alişan'nın yüksek mensuplarından biri ile şeref-yab olmak arzusunda bulunurdum. Fakat mümkün olduğu kadar tahta uzak bulunan Şehzadeler Hazretlerinden biri ile teşerüf etmek isterdim. Zat-ı Necabet simâtları ise, saltanat nöbeti ikinci derecede gelecek bir Prens olmamış olsalardı, bu şereften yine uzak kalacaktım”.

Saltanat sırası kendisinde olan Murat Efendi'nin, Ebüzziya Tevfik hakkında ileride kendisinden çıkar sağlamak için görüşmek istediğini düşünmesini istemez. Bununla birlikte o sırada padişah olan Sultan Abdülaziz'in de bu görüşmeden haberdar olarak rahatsız olmasını istemediğini Şehzade Abdülhamid'e ifade eder. Aynı zamanda Abdülhamid'e millet fertleri ile saltanat ailesi arasında ilişkilerin gelenek olarak yasak olması, bu tarz ilişkilerin kötü yorumlanmasına olanak verilmemesi gerektiğini söyler ve Abdülhamid'in bu sözleri çok dikkatle dinlediğini ifade etmeyi de ihmal etmez; öte yandan Şehzade'den bu düşüncelerinin Veliahd Murad'a iletilmesini özenle rica eder.

Bu karşılaşma, Ebüzziya Tevfik'in Sultan Abdülhamid ile ilk karşılaşmasıdır ve ilişkileri buradan da anlaşıldığı gibi Sultan II. Abdülhamid'in daha şehzadelik döneminde başlamıştır. Bu olaydan üç buçuk sene sonra Veliahd Murad Efendi tahta çıkmış ve Ebüzziya Tevfik de onu ziyaret etmiştir. Ziyareti haber alan Abdülhamid Efendi süt biraderi İsmet Bey'i göndermiş, görüşme arzusunda olduğunu ve Veliahd Dairesi kapısının kendisine her za-



11

11 Ebüzziya Tevfik'in basın dünyası ile tanışmasını sağlayan Namık Kemal.

12 Dolmabahçe Sarayı, Selamlık Cephesi.



12

man açık olduğunu bildirmiştir. “Mecmua-ı Ebüzziya”da bu olayı anlatan Ebüzziya Tevfik, bu daveti Abdülhamid ile üç buçuk yıl önce aralarında geçen konuşmaya dayanarak kabul etmediğini söylemektedir. İsmet Bey'e “Efendi hazretlerine dört sene evvel Şeref yabı takdim olduğu bad-i cüret-i mülakat olduğunu arz etmiş idim. Şimdi o bu diyet bertaraf olmuş olduğu için tezerrüfte ma'zur olduğumu arz ediniz.” demiştir. Birkaç gün son-



13



14

13 Ebüzziya Tevfik'in Sultan II. Abdülhamid ile görüştüğü Dolmabahçe Sarayı, Camlı Köşk.  
14 Sultan Abdülaziz.

ra İsmet Bey ile karşılaşmalarında “Efendi hazretlerine söylediklerinizi arz ettim. Güldüler ve görürsen selam söyle buyurdular” dediğini de yine anılarında dile getirmektedir.

Bu konuşmanın üzerinden iki buçuk ay geçer ve Veli-ahd Abdülhamid Efendi tahta çıkar. Ebüzziya Tevfik söz konusu anılarında, Sultan II. Abdülhamid’i tahta çıktık-tan sonra görmeye gitmediğini ifade etmektedir. Aslında bu anıları okuduğumuzda bir tutarsızlık olduğu da dik-kati çekmektedir. Yazar, Sultan V. Murad’ı tebrik için zi-yarete gitmiş fakat aynı şeyi Sultan Abdülhamid için yap-mamıştır. Cülustan bir hafta sonra Esvabci Başlığı’na ge-tirilen İsmet Bey’e gittiğini şu şekilde anlatır. “Dolma-bahçe Sarayı’nın koltuk kapı da denilen tevabi-i Saraya mahsus, medhalinden girdim. Bodrum katında, zemin-den ve bu suretle seviye-i bahradan aşağı olan rutubet-meab basık tavanlı bir odaya idhal olundum. Orası esvap-çılara mahsus imiş.” Sonra da yazısında bu odada bulu-nan kişiler hakkındaki düşüncelerini dile getirir. (Bu söz-leri ile Dolmabahçe Sarayı’da bugün yeri konusunda ke-sin bilgi olmayan bodrum katta bulunan Esvapçıbaşı oda-sının yerine işaret etmektedir).

Koltuk kapıdan çıkarak Camlı Köşk’ün altından sağa sapıp Beşiktaş’a evine doğru giderken, Veli-ahd Dairesi’nin yakınından geçeceği sırada ka-pııcılardan İsmail Ağa’nın kendisine seslendiğini ve “Efendimiz sizi geçerken görmüş. İkinci Musahib Hayrettin Ağa ile dönmenizi irade buyurmuş” dediğini söyler. Kendisini bek-leyen Hayrettin Ağa’nın yanına döndüğünü ve Ağa’nın kendisine “Siz kapıdan geçerken ben pencereden gördüm. Efendimize söyledim. Aman adam gönder de çevirsinler” dedi-ğini ifade eder. Hatta kendisi de cevap olarak “Korkutmadan çevirsinleri ilaveten ferman buyurmadılar mı?” cevabını verdiğini ve birlikte gülüşerek sultanın yanına çıktıklarını anla-tır. Bu sahneyi Ebüzziya Tevfik’in kendi anılarından okuyalım. “Yukarıda, sol ciheti duvar ve Beşiktaş ciheti pencerelerden ibaret takriben bir buçuk metre arzında bir koridordan ge-çerek Camlı Köşk’ün kapısına geldik. Hayreddin girdi. Yerle bir temenna etti. “Tevfik Bey kulunuz!” dedi. Padişah ayakta idi. Ben de Hayreddin’i takliden kapıdan içeri girer girmez raki’ane bir temennada bulundum “Buyurunuz Tevfik Bey! Sizi göreceğim gelmişti. Gel-mediniz” dedi. Ben “Mazeretimi Efendimize dört sene evvel arz eylemiş idim ve nezd-i a-lide makbul olacağından emin idim” dedim.

O sırada Sultan Abdülhamid, Percheron’un oğullarından birine Ayvazovski’nin tablola-rını astırmaktadır. Sultan, Ebüzziya Tevfik’e tabloların Ayvazovski’nin olduğunu ve amca-sı Sultan Abdülaziz’in tabloları yaptırdığını söyler. Hatta bir tanesine işaret ederek Abdü-laziz’in çizdiği bir resim üzerine yapıldığını ifade eder. “Hakikaten şu Sis adeta el ile tutu-lacak gibi his olunuyor. Ne mahir ressam. Tanır mısınız?” diye sorar. Ebüzziya Tevfik de fotoğrafçı Abdullah Biraderler’in aracılığıyla Ayvazovski ile tanıştığını ve ressamın, imzalı bir küçük tablosunu kendisine hediye ettiğini ifade eder. Ressamın nasıl bir kişi olduğunu aralarında konuşurlar. (Büyük olasılıkla sözünü ettikleri tablo bugün Dolmabahçe Sarayı Tablo Koleksiyonu’nda yer alan 11/679 veya 11/721 envanter numaralı tablolardan biri-sidir. Zira koleksiyonda bulunan bu tanımlamaya uygun başka tablo bulunmamaktadır).

Sultan II. Abdülhamid “Tabloların yerleri iyi mi? Ben iyi bulmuyorum. İyi değilse de-ğiş-tirelim” diyerek Ebüzziya Tevfik’in fikrini alır ve onun sanatçı kişiliğine güvenini yansıtır. Tabloların yerlerini düzeltirdikten ve üçünün yeri değiştirildikten sonra Abdülhamid’in Hayrettin’e “Tevfik Bey’i götür de aşağıdaki galeriyi göster. Nasıl bulurlarsa sonra bana söylersin” demesi de bu fikri doğrulamaktadır. O günkü karşılaşmaları Sultan II. Abdülha-

mid'in "Sizi sık sık görmekle memnun olurum" sözleriyle noktalanır. Aynı yazıda Ebüzziya Tevfik, ikinci mabeynci Osman Bey ile galeriyi gezişlerini ve tablolar hakkındaki fikirlerini de dile getirmektedir.

Bu karşılaşmadan bir süre sonra Galata'daki matbaasında çalışan Ebüzziya Tevfik'e mabeyn baş çavuşları eli ile bir yazılı kağıt gelir. "Galata'daki matbaasında mukim Ebüzziya Tevfik Bey'in, bugün yahud yarın sabah ikinci mabeynci Hacı Ali Bey'i görmesi" yazılıdır. Hemen Yıldız Sarayı'na giden Ebüzziya'ya kendi tabiri ile "damdan düşercesine" garip bir teklif gelir. Hacı Ali Bey ile bu teklifle ilgili olarak aralarında geçen görüşme şöyledir:

Hacı Ali Bey gülümseyerek : "Sen hüsn-i tabiat sahibi imişsin öyle mi?"

"Kimden öğrendiniz?"

"Efendimiz öyle söylüyor"

"Taltif buyurmak istemişler"

"Sahi söylüyorum. Evvela şunu al (Bir zarf üzerinde yapışık olan muhsin Han merhuma yaptığım kufi kaşeyi uzatarak) efendimiz kendisi için bu yazıyla ism-i hümayûnlarını yazıp pul yapmanı irade buyurdular. Saniyeden seni altı bin kuruş maaşla hayvanat bahçesine müdür nasbeylediler."

"Hangi hayvanat bahçesine, Saray-ı Hümayûn'a mı? Desenize Kuşçubaşı olmuşuz!"

"Yok canım altmış bin lira sarfiyle Hacı Hüseyin bağı hayvanat bahçesi olacak. Oraya her nevi nadide hayvanat konacak. Onlar için yerler yapılacak. Bu işi de sana havale eyledi. Şimdiki Başkatip Bey (O tarihte Rıza Paşa'ya henüz vezaret tevcih olunmamıştı) tezkiresini Hazine-i Hassa'ya yazacak iradeyi tebliğ edecek.

Ebüzziya Tevfik, Sultan'a pul hazırlamayı onur verici bulsa da, (Seneler sonra Konya sürgünü dönüşünde pul koleksiyonculuğu da yapmış olan Ebüzziya Tevfik, Mecmua-i Ebüzziya'nın 17 Cemaziyelahir 1329 tarihli 100. sayısında Osmanlı Posta Pulları üzerine bir yazı yazacaktır) hayvanat bahçesi fikrinden pek hoşlanmamıştır. Mecmua-i Ebüzziya'daki "Zamanımız tarihine ait Hatırat Hayatü'l Hayvanat Bahçesi" adlı yazısında bu konuda

15 Ayvazovski, *Yelkenliler*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 145 x 96 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 11/679.



16 Ebüzziya Tefvik Konya'da sürgünde bulunduğu sırada vazo süslemesi yaparken.

17-18 Ebüzziya Tefvik'in Konya'da sürgündeyken yaptığı suluboya portreler

19 Ebüzziya Tefvik'in Konya'da sürgündeyken yaptığı Süleyman Paşa portresi.

yaptığı çalışmaları, Avrupa gezilerini, incelemelerini ve görüşmelerini ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Zaten baştan beri hoşlanmadığı bu düşünce, padişaha hazırladığı bir raporda yer alan ve bu işin uzmanlık gerektirdiği doğrultusundaki yönlendirmesiyle gerçeğe dönüşmez.

Ebüzziya Tefvik Yeni Osmanlılar Tarihi<sup>13</sup> adlı kitabında Sultan II. Abdülhamid ile olan ilişkilerini anlatırken padişahın saltanatı boyunca kendisi için verilmiş jurnallerden dolayı, bazen kendisini hafifçe incelediğini, bazen de ağırca soruşturmalarda bulunduğunu ve bunların sonucunda Çit Köşkü veya Zaptiye Nazırı Konağı'nda ve nezarette tuttuğu hal-

de hiçbir zaman "Sultan Murat taraftarlığı"na yönelik en ufak bir soruda bulunmadığını dile getirmektedir. Ama Beyoğlu'nda "Yani Birahanesi"ne gittiği için bile bir çok defa sorguya çekilmiştir. Ebüzziya ancak bir süre sonra, Namık Kemal'in münasebette bulunduğu Murad Efendi meselesinden dolayı üstelik arası açılmış olan Kemal ile birlikte sürgün edilecek<sup>14</sup> ve bu olay Ebüzziya Tefvik'in çok ağırına gidecektir.

Sultan V. Murad ile pek ilişkisi olmadığını söyleyen Ebüzziya Tefvik yine aynı eserinde V. Murad'ın tahta çıkmasından sonra geçirdiği bir hastalıktan dolayı Dolmabahçe Sarayı'na Valide Sultan tarafından davet edildiği ve saraya gittiği bilgisini vermektedir.<sup>15</sup>

Sultan II. Abdülhamid ve Ebüzziya Tefvik arasındaki ilginç ilişkilerinde, Ebüzziya Tefvik'in Sultanın aleyhinde çok yazmış ve söylemiş olduğunu görüyoruz bunun yanısıra Ebüzziya Tefvik evinin yanında bulunan bir ecnebiye ait arsannın hazine-i hassa'dan alınmasını ve Bakırköyde yaptırdığı köşkün camlarına yapıştıracağı kağıtların parasını Sultan'dan istediği mektuplar da bulunmaktadır.

### Sanatçı Yönüyle Ebüzziya Tefvik

Ebüzziya Tefvik, yaşadığı dönemin en yetenekli kufi hat ve kendi tabiri ile "Türki" dediği arabesk süslemenin sanatçısıydı. Gazeteciliği, matbaacılığı, akıcı ve sade diliyle yazdığı eserlerin dışında, tiyatro yazarlığı da yapmış olan Ebüzziya Tefvik, Sultan II. Abdülhamid



16



17



18



19



20

20 Hamidiye Camisi'nin kubbesinde yer alan, Ebüzziya Tevfik tarafından yazılmış Necm suresinin 3. ve 4. ayetleri.  
21 İstanbul Arkeoloji Müzesi alınlığında yer alan "Asar-ı Atika Müzesi" yazısı.  
22 İstanbul Arkeoloji Müzesi giriş cephesi.



21

tarafından Kasım 1891'de Mekteb-i Sanayi Müdürlüğü'ne getirilmiştir. Ancak mektepte yenilikçi bir takım faaliyetleri ve ders vermek için Avrupa'dan bazı sanatkar ustalar getirtmesi üzerine aleyhinde bir jurnal verilmiş ve okul müdürlüğünden alınarak Aralık 1892'de Şurayı Devlet üyeliğine getirilmiştir. Burada mümkün olduğu kadar politikadan uzak durmaya çalışmışsa da sonunda sürgüne yollanmıştır.

Ebüzziya Tevfik aynı zamanda Konya sürgünü sırasında halıcılık, seramik ve resimle uğraşmış, dille ilgili çalışmalarda bulunmuştur. Kendine özgü bir üslubu olan Ebüzziya Tevfik, Sultan II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nın Muayede Salonu ve Yıldız Camii'nin küfi süslemelerini ve levhalarını yapmış, kubbedeki göbek yazısı ve Hünkar Mahfilindeki bir kısım arabesk süslemelere imzasını atmıştır. Ebüzziya Tevfik, Hamidiye Camii'nin kubbesinin iç kuşağını dolanan Yıldız anlamına gelen Necm Suresinin 3.- 4. ayetleri ve diğer süslemeler sırasında oğlu Talha'nın adını taşıdığı Hz. Talha'nın adını mihrabın üzerine nakşetmiştir. Ayrıca yine mihrabın üstündeki kufi bismelenin sağına



22



23



24

imzasını yerleştirmiştir. Ebüzziya Tevfik Bey Üsküdar'da Abdülmecid Efendi Köşkü kapısı üzerindeki çiçekli kufi hattı ve Sirkeci'de büyük postanenin arka cephesindeki kufi düzenlemeyi, Arkeoloji Müzesi ön cephe alınlığındaki kufi yazıları da tasarlamıştır.<sup>16</sup>

Yıldız Şale Köşkü Sedefli Salon'da bulunan dikdörtgen ve yuvarlak panoların içinde yer alan küfi hatla yazılmış duvar süslemeleri de kendisine aittir. Ayrıca padişahın kendi eliyle imal ettiği muhtelif ahşap eserlere işlediği "Abdülhamid" istifinin tasarımıdır. Şale Köşkü Sedefli Salon'daki mobilya takımlarının ve bu takımın devamı olan Dolmabahçe Sarayı Pembe Salon'daki sehpa üzerindeki görülen "Abdülhamid" istifleri de büyük olasılıkla onun tasarımıdır. Sehpa üzerinde yer alan istif tasarımıyla,

23 Yıldız Sarayı-Şale , Sedefli Salon.  
24 Yıldız Sarayı-Şale, Ebüzziya Tevfik tarafından yapılmış olan Sedefli Salon tavan süslemesi.

Sultan II. Abdülhamid'e hediye edilen, bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan sonraki sayfalarda tanıtacağımız halının tasarımı büyük benzerlik göstermektedir. Ayrıca Ziyad Ebüzziya, dedesi Ebüzziya Tevfik'in, Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan ve üzerine Abdülhamid'in isminin işlediği bir sehpadan söz ederek bu takımları işaret etmektedir.

Ayrıca Ebüzziya Tevfik Rodos'ta sürgününde pranga mahkumlarına el işi öğretmiş ve o sırada Ahmet Mithat'ın çocuklar için hazırladığı ders kitaplarını resimlemiş, krokiler ve haritalar da yapmıştır.<sup>17</sup>



25 Yıldız Sarayı-Şale, Sedefli Salon'da yer alan takımın sandalyesinden detay.  
26-27 Dolmabahçe Sarayı, Pembe Salon'da bulunan sedefli sehpanın tablası ve detayı.

25



26

27



28



29

28-29 Ebüzziya Tefik'in Abdullah biraderler için hazırladığı kartvizitler

30 Ebüzziya Tefik'in Abdullah biraderler için hazırladığı fotoğraf kartları.



30

Bugün Ebüzziya Tefik'in çini mürekkebiyle yaptığı desenler ve sulu boya çalışmaları özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Bunların dışında Saray Fotoğrafçıları Abdullah Biraderler'den Kevork Abdullah'la yakın dost olan Ebüzziya Tefik'in, Biraderler'e ait fotoğraf kartlarının arkasındaki düzenleme ve küfi yazıları hazırladığını, ayrıca onlar için kimi kartvizitler yaptığını Engin Özendes'den öğreniyoruz.<sup>18</sup>

Ebüzziya Tefik, gerek içerik gerekse baskı tekniği açısından türünün önde gelen örneği durumundaki "almanak" adı verilen ansiklopedik yıllıkları ilk defa yayımlamış ve bu türün ülkede tanınmasını sağlamıştır.<sup>19</sup>

Ebüzziya Tefik'in Ecel-i Kaza adlı altı perdelik bir dram olan eseri, 29 Kasım 1872'de Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda Saray dışında Türk seyircisine oynanan ilk telif piyestir. Hasılatı tiyatro sanatçılarına verilen ilk oyun ve Türk edebiyatında ilk tenkit edilen telif eser de yine Ecel-i Kaza olarak bilinmektedir.

Ebüzziya Tefik bunlardan başka "Habibe yahut Semahat-ı Aşk" adlı dramını, Victor Hugo'nun "Anjelo su letyra de podov" adlı eserinden uyarlanmıştır.<sup>20</sup>

### Ebüzziya Tefik'in Halıcılığı

Türk halı sanatı gelişimi içerisinde önemli bir halka olan Selçuklu halıları, Osmanlı halı sanatının temelini oluşturmaktadır. Ebüzziya Tefik, oğlu ile Konya'ya sürgüne yollanması

üzerine, Konya Selçuklu halıcılığını 1900'lü yılların başında yine aynı yerde yaşatmıştır.

Ebüzziya Tevfik, Konya'ya sürülmesini Ruzname-i Hayatımdan Bazı Sahaif adlı 11 Nisan 1900 tarihli yazında anlatırken Konya'ya ilk vardığı gün etrafı gözlemlerken dikkatini Selçuklu Kümbetleri çektiğini ifade etmektedir. Bir çölü andıran Konya'nın ortasında bu kümbetler gece görünüşleri ile kendisine Mısır Piramitlerini hatırlatmıştır. Etraftaki duvarlar da Ebüzziya'da bir kasvet duygusu vermiştir. Konya'ya ilk gelişinde Selçuklu kümbetleri ve kasvet verici duvarlar Ebüzziya Tevfik üzerinde etki uyandırmış ve belkide bir süre sonra Selçuklu tarzında duvar halıları dokutmasında bu hislerin de etkisi olmuştur. Aynı günlere denk gelen Konya Mevlana Müzesi'ni ilk gezipinde daha önce halıcılıkla hiç uğraşmamış olan Ebüzziya Tevfik'in kıymetli halı ve seccadeler de dikkatini çekmiştir.

Nisan 1900 tarihine rastlayan bu Konya sürgünü sırasında Konya Valisi, daha sonra Sultan Abdülhamid'e sadrazam olan Avlonyalı Ferid Paşa'dır. Ferit Paşa, Tevfik Bey'in ikinci eşi İffet Hanım'ın dayısıdır. Ebüzziya Tevfik'in sürgüne yollandığı sırada Ferit Paşa, Konya'da Türkiye'de ilk defa yapılacak olan geniş bir halı ve kilim sergisi düzenlemek istemektedir.

Ebüzziya Tevfik, oğlu Talha ile birlikte Ladik'ten getirdiği halı ustalarına ile yazılarını küfi harflerle yazdığı rumi desenlerle süslediği, ayet, hadis, dini anlamlar içeren duvar halıları ve seccadeler dokutmuştur. Yazısını kendisinin yazdığı, desenlerini kendisinin hazırladığı özenle dokunmuş ve bugün Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu'nda yer alan halıyı Sul-

31 1901 Mayıs ayında açılmış olan halı sergisini temsil eden *Konya Vilayet Gazetesi*'nin dokunduğu halı.



tan II. Abdülhamid'e hediye olarak yollamıştır.

Düzenlenmiş olan ilk halı sergisi, Mayıs 1901'de açılmış ve ülkenin dört bir tarafından, camilerden, tekkelerden toplanan ve yeni üretilenlerden oluşan iki bin kadar halı teşhir edilmiştir.<sup>21</sup> Serginin açılış hatırası olarak "Konya" vilayet gazetesinin birinci sayfasını temsil eden ve gazetenin başlığını aynen veren bir seccade dokunmuştur.<sup>22</sup> Yakın tarihe kadar Konya Mevlana Müzesi'nde olan bu eser, müze yetkililerinden öğrendiğimize göre bugün müzenin Etnoğrafya Bölümündedir.

Devrin İkdam gazetesi<sup>23</sup> bu sergiye geniş yer ayırmıştır. Serginin düzenlenmesi ve katılma şartları için 19 maddelik bir de talimatname hazırlanmıştır. Sergi "Sanayi-i dahiliyenin teşvik ve terakkisi maksadı ile" düzenlenmiştir.<sup>24</sup>

32 Nakkaştepe Mecit Efendi Köşkü  
kapısı.

33 Nakkaştepe Mecit Efendi Köşkü  
kapısında yer alan Ebüzziya Tefvik  
tarafından tasarlanmış kufi yazı.



32



33

İkdam gazetesindeki yazı dizisini, Ekrem Reşad Bey yazmıştır. Ekrem Reşad Bey yazılarında eski halıcılığımızın kalmadığını, iyi halı tasarımcılarının olmadığını ve önemli olanın halının dokunması değil, onun desenlerinin ve uyumlu renklerin tasarlanması olduğunu dile getirmiştir. Amacın Avrupa tarzı goblen tipi halı üretimi değil bizim halı geleneğimizi sürdürmek olması gerektiğini söylemiş ve gidişattan yakınmıştır. Makalede Ekrem Reşad Bey “Düğüm yapabilir bir çocuğun halıcılık ettiği nazar-ı dikkate alınınca, dakika-i san’atın dokumakta olmayıp dokutturmak olduğu anlaşılır.” diyerek bu fikrini dile getirmiştir.

Ebüzziya Tevfik bu eksikliği fark ederek usta olduğu hat ve küfi yazılarını tasarımlarında kullanarak halı üretmeye karar verir. Böylece hem geçimini sağlayacak hem eski Selçuklu



34 Ziyad Ebüzziya tarafından Konya Mevlana Müzesi'ne hediye edilmiş olan halı.

halıları canlanacak ve aynı zamanda Ziyad Ebüzziya'nın deyimiyle dünyada yapılmamış bir şeyi gerçekleştirecek: “Seccadelere dokunmak üzere seçeceği sözlerle siyasi mesaj verecek, kendisini sürgüne gönderen hünkara meydan okuyacaktır!”<sup>25</sup>

Teknik konularda yetenekli oğlu Talha ile işe başlamış olan Ebüzziya Tevfik İstanbul'dan küfi çalışma dosyalarını, desenleri getirtmiş, oğlu ile geliştirdikleri tezgahlarda levha seccadeler dokumaya başlamışlardır. Talha Bey, İstanbul'da bulunan ağabeyi Velid Bey'e 29 Mart 1318 (14.04.1902) tarihli bir mektup yazarak babası ile halıcılık yapacaklarını yazmıştır. Ebüzziya Tevfik'de oğlu Velid'e yazdığı 27 Mayıs 1902 tarihli mektupla, halı desenlerini uygulamak üzere 1891-92 tarihinde yayınladığı “Nevsal-i Marifet” adlı yaylığı istemektedir. Buradan Ebüzziya'nın halı desenlerinde eski çalışmalarını kullanmış olduğunu öğreniyoruz.

Ziyad Ebüzziya, dedesi Tevfik ve babası Talha'nın kufi yazılı 9 adet seccade dokuttuğunu söylemektedir. Santimetre karede 30 düğüm bulunan seccadelerde kullanılan renklerin hepsi farklıdır; Ziyad Ebüzziya'dan öğrendiğimize göre bunlardan biri olan Satvet Lütfü Bey'in terekesinde satılmış, bir adet seccade, Paris'e Ahmet Rıza Bey'e hediye olarak yollanmıştır. Velid Ebüzziya'nın odasındaki bir resimde arka duvarda olan seccadenin nerede olduğu ve Bakırköy'deki Köşk'de bulunan levha halıdan kalan küçük parçanın ise Velid Bey öldükten sonra ne olduğu hala bilinmemektedir.

Seccadelerin beş adedinde “El Hükmü li'l Galib” (Geçerli olan Allah'ın Hükmüdür) ya-

35



36



35 Ebüzziya Tefvik tarafından tasarımı yapıp Sultan II. Abdülhamid'e hediye edilen bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Küfi yazılı halı.

36 Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Küfi yazılı halının üzerinde yer alan Aziz Konevi imzası.

zılıdır. Bu halılardan biri Ziyad Ebüzziya tarafından 27.10.1984 tarihinde Konya Mevlana Müzesi'ne hediye edilmiştir. 3229 envanter numaralı halı 112x141 cm. ölçülerinde pamuk ve yün malzeme ile dokunmuştur. Çözgü ve atkısında farklı renkte ipliklerin kullanıldığı halıda ağırlıklı olarak yeşil ve sarı renklerin çeşitli tonları kullanılmıştır. Halının altında dokuyan kişinin imzası vardır: Abdülaziz Konevi. Beş seccadenin desen ve yazıları aynı, renkleri ise farklıdır. Halıların diğerlerinde imza yoktur.

Ebüzziya Tefvik tarafından yine benzer manaya gelen "vela galib Allahu" "Allahtan başka galip yoktur" yazısı çok ustalıklı yazılmış küfi ile Bağlarbaşı Mecid Efendi Köşkü (135, 56) kapısı üzerinde yazmaktadır. İstanbul'daki kasır kapılarının en görkemlisi olan bu kapı, kasrın selamlık kapısıdır. Aynı yazı Yıldız Sarayı'nın Büyük salonlarının tavanlarında tekrarlanmıştır.

da tekrarlanmıştır.

Ebüzziya'nın tasarladığı seccadelerin ikisi üzerinde "El-fev-zü li'l-ilmi Leys'el-fevzü li-alemi" (Zafer ve ilerleme ilim ile olur, sultanın emri ile olmaz) ibaresi bulunmaktadır. Bu seccadelerden birini Ebüzziya Tefvik, o yıllarda Paris'te Jön Türk Hareketi'nin başını çeken İttihat ve Terakki'nin liderlerinden II. Meşrutiyet'in Meclis-i Mebusan, daha sonra da Ayan Meclisi reisliğini yapmış olan Ahmet Rıza Bey'e elden yollamıştır. Diğeri ise Vedat Nedim Tör'ün kızkardeşi Gülgün Hanım da'dır.<sup>26</sup>

Velid Ebüzziya'nın yazı masasında çekilmiş fotoğrafta görülen (Ziyad Ebüzziya'nın makalesinde siyah beyaz fotoğraf) seccade üzerinde "El-Hakku ya'lü vela yu'la aleyh" (Cenab-ı Hakkın üstünde hak yoktur.) ibaresi vardır. Ebüzziya Tefvik'in bu seccadelere dokunacak sözleri tamamen siyasi bir maksatla seçtiğini söyleyen Ziyad Ebüzziya, dedesinin Paris'te Ahmet Rıza Bey'e yolladığı hal ile kartvizit üzerindeki yazıyı vererek bunu ispatlamaktadır.<sup>27</sup>

### Dolmabahçe Sarayı'nda Bir Halı

Gelelim koleksiyonumuzda bulunan, Ebüzziya Tefvik'in tasarladığı duvar halılarının en büyüğü olan gizemli hikayeye sahip halımıza. Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan bu halı üzerinde "Es-Sultan'ül Muazzam El Gazi Abdülhamid Han-ı Sani Edam'Allahü Milkehü"

(Yüce Sultan Gazi II. Abdülhamid Han Allah mülkünle daim etsin) ibaresi bulunmaktadır.

Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan küfi yazılı halı Sultan II. Abdülhamid'e hediye edilmek üzere o sırada Konya'da sürgünde olan Ebüzziya Tevfik tarafından tasarlanmıştır. 11/1326 envanter numaralı halı 160x326 cm. ölçülerindedir. Atkı, çözümlü pamuk ve ilme-si yün malzemeli halı Gördes Düğümü ile 45x45 sıklığı ile dokunmuştur. Zemini krem renkli dış bordür, sarı palmet motiflidir. Geniş bordür, sarı zemin üzerine, pembe ve yeşil çeşitli tonlarının kullanıldığı bir ters bir düz dolgulu palmetlerle dokunmuştur. Zemini yeşil olan halı spiral dallar ile üç bölüme ayrılarak, dallar ve palmetlerle dolgulanmıştır. Usta-lıklı bir istifle tasarlanmış beyaz zeminli, siyah kontürlü küfi yazılı halının zeminindeki palmetler ve harflerin ucu rumillerle bitmektedir. Konya'da dokunmuş halı üzerinde "Aziz Konevi" imzası okunmaktadır. Halı, sanatsal değerinin yanısıra Ebüzziya Tevfik ve Sultan Abdülhamid arasındaki ilişkilere işaret etmesi bakımından da önemlidir.

Ebüzziya Tevfik tarafından tasarlanmış bu halıda yeşil renk hakimiyeti göze çarpmakta-dır. Yeşil renk bilindiği üzere Peygamberin sancaklarından birisinin renginin yeşil olması, Tarikat ehli insanların çoğunlukla sarık ve cüppelerinde yeşilin tercih edilmesi bu rengin Türklerde her devirde önemini sürdürdüğünü bize gösterir. Belki de Ebüzziya Tevfik Sul-tan II. Abdülhamid'e hediye edilecek halıda bu rengi seçmesinde Sultanın Halifelik sıfatı-na dayanarak kutsal bir anlam ifade etmesi açısından seçmiş olabilir. Bu konuda araştırma-ları olan bilim adamlarımızdan Yaşar Çoruhlu'ya göre yeşil geçicilik ve kıskançlığı da ifade eder. Belki de Ebüzziya Tevfik bu rengi seçerek gizliden gizliye daha önce Sultan II. Ab-dülhamid'e olan iğneleyici mesajlarını yenilemiş olabilir.

Bu halının sultana sunulma fikrinin kimden doğduğu kesin olarak bilinmemektedir. An-

37 Konya'da sürgündeyken Ebüzziya Tevfik'in kullandığı köşk.



çak Abdülaziz Efendi, bir görüşme sırasında Ebüzziya Tevfik Bey'e dokutturmaya başladığı ve çok beğenilen Selçuklu tipi, Küfi ibareli halılar gibi bir halı dokunarak hünkara takdim edilmesinin ve Konya halıcılığı üzerine sultanın ilgisini çekmenin yerinde olacağını söylemiş, Ebüzziya Tevfik de bu fikri uygun bularak bir yazı ve desen hazırlamaya karar vermiştir. Ebüzziya Tevfik'in ikinci eşi İffet Hanım da hatıralarında bunu doğrulamaktadır.<sup>28</sup>

Ebüzziya Tevfik'in bir ayet, dua yerine Sultan Abdülhamid'in sıfatlarına yönelik bir yazı ile birlikte "Allah daim etsin" duasını yazmasını Ziyad Ebüzziya, kendisini hatırlatmak ve affettirmek ümidiyle yazmış olduğuna yorumlar. Sultan II. Abdülhamid halı kendisine takdim edildiğinde mutlaka onun küfi yazısını taniyacaktır. Zira Sultan II. Abdülhamid, Ebüzziya Tevfik'in kendisi için yazdığı istifi bizzat imal ettiği eşyalara nakşetmiştir. Daha önce bahsettiğimiz gibi ona bir çok küfi yazılı çalışmalar yaptırmıştır.

Abdülaziz Konevi tarafından hazırlanan modelin hızla dokunmasına başlanmış, dokumanın özenli ve mükemmel olması için Konya'nın ileri gelen ailelerinin kızları, hanımları çalışmıştır. Ziyad Ebüzziya'nın edindiği şifahi bilgilerden halının dokunmasında: Konya Mebusu Muammer Obuz Bey'in teyzesi Hatice Saydut Hanım, Konya Mebusu Büyük Kazım Bey'in kız kardeşi Hatice ve küçük kızı Fatime hanımlar (Hatice Hanım aynı zamandan Belediye Reisi Küçük Kazım Bey'in eşidir.) Abdülvahid Çelebi'nin eşi ve kızı çalışmıştır. Ziyad Bey bu bilgileri Muammer Obuz'un annesinden, teyzesinden ve Küçük Kazım Bey'den aldığını ifade etmektedir.<sup>29</sup>

Halı dokunduktan sonra, Abdülaziz Efendi, Vali Ferid Paşa'nın Mabeyne hitaben yazdığı mektubu da alarak İstanbul'a gelir. Abdülaziz Efendi, Sultan II. Abdülhamid'in kendisine nadide bir hediye verildiğinde getireni huzura kabul ettiğini bilmektedir. Abdülaziz Efendi kendisini Konya'ya süren Sultan Abdülhamid'i hediye verirken vurmaya planlar. Huzura Kabul İradesi çıkan Abdülaziz Efendi kabul günü tabancasını alarak saraya gider. Üzeri aranınca tabanca bulunur. Hünkar bunu öğrense de huzuruna kabul eder. Hünkar O'na, halıyı dokuyanlara verilmek üzere Atiye Kesesi vermiştir. Huzurdan çıktıktan sonra "Tabanca ile huzura girme teşebbüsünde bulunmak"dan dolayı tutuklanır ve bir süre sonra götürüldüğü hapisanede ölür.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İttihad ve Terakki Hükümeti Abdülaziz Efendi'nin mezarını tespit edip üzerine bir taş diktirmiştir. Abdülaziz Efendi'nin bu sebepten tutuklanması onunla teması olan herkesi tedirgin etmiş, fakat sultan üzerinde durmamış ve soruşturma açmamıştır. Bu arada Mabeyn'e tavsiye mektubu yazmış olan Vali Ferit Paşa zor durumda kalmıştır. Ferit Paşa'nın tavsiyesi üzerine Ebüzziya Tevfik de halıcılık faaliyetlerine son vermiştir.<sup>30</sup>

Ebüzziya Tevfik'in Konya'da başlayan halıcılık uğraşı, bir şansızlık sonucu yine Konya'da noktalanmıştır. Ebüzziya açısından Abdülaziz Konevi, onun halıcılığının bitmesine sebep olmuş ise de Ebüzziya Tevfik gibi çok renkli bir Osmanlı aydınını tanımamıza ve koleksiyonumuza dikkate değer bir eserin katılmasını sağlamıştır.

Ebüzziya Tevfik'in serüvenini, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra çıkan afa İstanbul'a döndüğünde, yazarın gelişini konu alan İkdam gazetesi haberi ile noktalayalım: "Devr-i istibdadın duçar-ı kahrı olarak Konya'ya teb'ir edilmiş olan Ebüzziya Tevfik Beyefendi dün akşam Haydar Paşa İstasyonu'na muvasalat eylemiş ve binlerce halk tarafından 'Yaşasın hürriyet, yaşasın vatan' alkışları ile istikbal ve nutuklar irad edilmiştir....."<sup>31</sup>

## DİPNOTLAR

- 1 Özgür TÜresay, "Ebüzziya Tevfik ve Mecmua-i Ebüzziya (1880-1912)", *Mütefferika*, Sayı: 18, (Kış 2000), s. 87-88; Ziyad Ebüzziya, "Ebüzziya Tevfik", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c. 6, İstanbul: Dergah Yay., 1986, s. 158.
- 2 Ziyad Ebüzziya, "Ebüzziya Tevfik", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c. 6, Dergah Yay., İstanbul: 1986, s. 158; Engin Özendes, *Abdullah Freres Osmanlı Sarayı'nın Fotoğrafçıları*, İstanbul: YKY, 1998, s.183.
- 3 Özgür TÜresay, agm, s. 90-91.
- 4 Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, c. 3, s. 304.
- 5 Alim Gür, *Ebüzziya Tevfik'in Hayatı, Dil Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*, Ankara: Ankara Ün. Sos. Bil. Ens. Doktora Tezi, 1990, s. 97.
- 6 *age*, s. 97.
- 7 Özgür TÜresay, "Osmanlı Kimliğinin Peşinde: Ebüzziya Tevfik Bey", *Mütefferika*, Sayı: 21, (Yaz 2002), s. 3-4.
- 8 Özgür TÜresay, "Ebüzziya Tevfik ve Mecmua-i Ebüzziya (1880-1912)", *Mütefferika*, Sayı: 18, (Kış 2000), s. 90-91.
- 9 Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, c. 3, s. 302; Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıralarım, 1888-1923*, c. I, İstanbul: Ahmet İhsan Matbaası, 1930, s. 133.
- 10 *age*, s. 460.
- 11 Alim Gür, *Ebüzziya Tevfik'in Hayatı, Dil Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*, Ankara: Ankara Ün. Sos. Bil. Ens. Doktora Tezi, 1990, s. 97.
- 12 Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, c. 2, s. 252-260, Ebüzziya Tevfik, "Bir Hasbihal", "Ruzname-i Hayatımdan Bazı Sahif", "Defteri Hatıratımdan Bazı Durub-ı Emsalin Şerhi" 17 Nisan 1900, "Zamanımız Tarihine Ait Hatırat Hayatü'l Hayvanat Bahçesi" 1900, *Mecmua-i Ebüzziya*.
- 13 Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, c. 2, s. 257.
- 14 *age*, s. 257.
- 15 *age*, c. 2, s. 260.
- 16 "Ebüzziya Mehmet Tevfik", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1994, c. 10, s. 375-377; Ümid Bayazoğlu "Ebüzziya Takvimi" *Sanat Dünyamız*, Sayı: 42, (Güz 1990), s. 54-55; Alim Gür, *age*, s. 443.
- 17 Ümid Bayazoğlu, agm, s. 54.
- 18 Engin Özendes, *Abdullah Freres Osmanlı Sarayı'nın Fotoğrafçıları*, İstanbul: YKY, 1998, s. 183.
- 19 Alim Gür, *age*, s. 443.
- 20 "Ebüzziya Mehmet Tevfik", *İslam Ansiklopedisi*, c. 10, s. 377.
- 21 Ziyad Ebüzziya, "Konya Halıcılığı ve Ebüzziya Tevfik'in Siyasi Mesajlı Halıları", *Türk Halk Edebiyatı ve Folkloründe Yeni Görüşler*, Ankara: 1985, s. 466.
- 22 Seccadede "Havadis" başlığı altında : "Konya Vali'i Alisi Devletlü Ferit Paşa Hazretlerinin tarafından tensip ve işar üzere Konya'da bir halı ve kilim sergisi küşadına müsaade buyrulmuştur, ki bugün mezkur serginin birinci günü olmak ve şimdiye kadar buralarda asar-ı sanayiyce dair böyle bir segi küşad edilmemiş bulunması cihat ile, umum Konya ahalişi bahusus halı ve kilim sanileri tarafından Zat-ı Hazret-i Hilafetpenahinin ac'ıye-i sıhhat ve afiyeti cihan kıymetleri bir kat daha yad ve tekrar kılınmıştır. 15 Muharrem 1319-21 Nisan 1317" (4.5.1901) yazısı bulunmaktadır., agm, s. 467.
- 23 *İkdam Gazetesi*, 16.5.1901 - 27.5.1901 tarihleri arası ilgili yazılar.
- 24 Talimatname metni için Bkz. Ziyad Ebüzziya, agm, s. 467.
- 25 Ziyad Ebüzziya, agm, s. 484.
- 26 agm, s. 487, Kartvizitte: "Sürgün mahsülü olan bu küçük halıyı fazilet örneği olan yüce şahsınız için yaptırdım. Üzerinde küfi yazı ile 'el fevz' mısraı yazılıdır. Siz de bu söze hakkı ile layık bulunuyorsunuz. Zira bilgi ve ichtihadınızla elde ettiğiniz zafer ve başarı ile bütün vatan evlatları hizmetlerinize müteşekkirdir. Sayın kızım Selma'ya saygılar sunarım" yazmaktadır.
- 27 agm, s. 491.
- 28 agm, s. 490.
- 29 agm, s. 492.
- 30 agm, s. 493.
- 31 Alim Gür, *age*, s. 40.

## KAYNAKÇA

- AKGÜN, Adnan, *Ebüzzîya Teyfîğin Mecmua-i Ebüzzîya'daki Hatıraları*, MÜ. Sos. Bil. Ens. Doktora Tezi, İstanbul:1987.
- ARSEVEN, Celal Esat, *Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul: 1975.
- BAYAZOĞLU, Ümid, "Ebüzzîya Takvim" *Sanat Dünyamız*, Yıl: 15, Sayı: 42, Güz 1990.
- BİREN, Mehmet Teyfik, *Bir Devlet Adamının II. Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mütareke Devri Hatıraları*, c. 1-2, İstanbul: Kasım 1993.
- ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Anablatları*, İstanbul: 2002.
- DURUL, Yusuf, "Halı ve Seccadelerdeki yazı süslemeleri" *Türkiyemiz*, Sayı: 17, Ekim 1975.
- EBÜZZİYYA, Teyfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, (Bugünkü dile uyarıyan, Ziyad Ebüzzîya), Kervan Yay., c.1-3, İstanbul, 1973.
- EBÜZZİYYA, Teyfik, *Mecmua-ı Ebüzzîya*, 1900.
- EBÜZZİYYA, Ziyad, "Konya Halıcılığı ve Ebüzzîya Teyfik'in Siyasi Mesajlı Halıları", *Türk Halk Edebiyatı ve Folkloründe Yeni Görüşler*, Ankara: 1985.
- EBÜZZİYYA, Ziyad, "Ebüzzîya Teyfik", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c. 6, İstanbul, Dergah Yay., 1986.
- FAHRİ, Ali, "Şeref Kurbanları", *Yakın Tarihimiz*, c. 3, Sayı: 29, (13 Eylül 1962).
- GÜR, Alim, *Ebüzzîya Teyfik'in Hayatı, Dil Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*, Ankara: Ank. Ün. Sos. Bil. Ens. Doktora Tezi, 1990.
- GÜR, Alim, *Ebüzzîya Teyfik'in Hayatı, Dil Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*, Ankara: 1998.
- KOCABAŞ, Süleyman, *Jön Türkler Nerede Yanıldı*, İstanbul: Vatan Yay., (Ağustos 1991).
- KURAN, Ahmet Bedevi, *İnkılap Tarihimizde Jön Türkler*, İstanbul: 1945.
- KUNTAY, Mithat Cemal, "Ebüzzîya Teyfik ve Oğlu Velit Ebüzzîya", *Sonposta*, (18 Ocak 1945); "Şair Nef'i ve Ebüzzîya" *Sonposta*, (27 Ocak 1949); "Konya Sürgünü İstanbul'daki Oğluna Edebiyat Öğretiyor", *Sonposta*, (3 Şubat 1949).
- İHSAN, Ahmet, *Matbuat Hatıralarım 1888-1923*, İstanbul: 1930.
- MARDİN, Şerif, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, İstanbul: İletişim Yay., 1996.
- ÖNER, Sema, "Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu Işığında İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy ve Osmanlı Sarayı", *Milli Saraylar Dergisi 1993*, İstanbul: 1993.
- ÖZENDES, Engin, *Abdullah Freres Osmanlı Sarayı'nın Fotoğrafçıları*, İstanbul: YKY, (Ocak 1998).
- SUNGU, İhsan, "Ebüzzîya Teyfik", *Aylık Ansiklopedi*, Fas.: 9, (Ocak 1945).
- ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk, *Darçağ'da Bir Çelebi*, İstanbul: Timaş Yayınevi, 1998.
- ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk, "Ebüzzîya Kartpostalları", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 73 (1999), s. 276-295.
- TÜRESAY, Özgür, "Ebüzzîya Teyfik ve Mecmua-i Ebüzzîya (1880-1912)", *Mütefferika Kitabiyyat Dergisi*, Sayı: 18, Kış 2000/2.
- TÜRESAY, Özgür, "Osmanlı Kimliğinin Peşinde: Ebüzzîya Teyfik Bey", *Mütefferika Kitabiyyat Dergisi*, Sayı: 21, Yaz 2002/1.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya, *Kırk Yıl*, c. 2, İstanbul: 1936.
- ÜLGEN, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülgen Yay., İstanbul: 1979.

## Saraylı Bir Ressam: Şeker Ahmet Paşa

Şeker Ahmet Paşa, Türk resminin bir üslup çizgisi ortaya koyabilen ve üretken ilk güçlü kuşağı içerisinde yer almıştır. Sanatçı çok sayıda manzara ve ölüdoğa resmi yapmış ve klasik- akademik çizgideki üslup yaklaşımını kişisel bir duyarlılıkla uygulamıştır. Ünlü sanat yazarı John Berger tarafından da işaret edilen<sup>1</sup> bu duyarlılık, Şeker Ahmet Paşa'nın içinde bulunduğu dönemde Osmanlı'nın yaşadığı kültürel, düşünsel ve toplumsal dönüşüm sürecinden etkilenmiş olmalıdır:

"Onun sanatı, malzeme ve teknik olarak ya da genel çizgileriyle batı tarzındadır fakat XIX. yüzyıl Osmanlı aydınının içinde bulunduğu sosyopsikolojik koşullara, doğu ile batı, eski ile yeni, geleneksel ile modern arasında konumlanan entelektüel yapısına bağlı olarak biçimlenen sanatçı tavrı, sanatına kendi kuşağının belki de sonraki diğer kuşak sanatçıların ulaşamadığı bir sıradışılık kazandırmaktadır."<sup>2</sup>

Şeker Ahmet Paşa, ortaya koyduğu eserlerle Türk resminin oluşum sürecinde önemli bir yere sahip olmasının yanı sıra düzenlediği sergilerle ve Osmanlı sarayındaki etkin görevleriyle dönemin kültür ortamına hatırı sayılır katkılar sağlamış bir kültür adamıdır. Bu kimliğiyle bağlantılı olarak onun yaşamında Dolmabahçe Sarayı önemli bir yere sahip olmuştur.

Osmanlı payitahtı 1856 yılında Dolmabahçe Sarayı'na taşınmıştır. Bu sırada Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) Mekteb-i Harbiye'ye yeni kaydolmuş bir öğrencidir. Bir süredir resim derslerine önem verilen bu okulda, resme olan yeteneği ile dikkat çekmiş, daha mezun olmadan, 18 yaşında okulun resim öğretmeni yardımcılığına getirilmiştir.

Batı tarzı perspektifli resim sanatına özel bir ilgi duyan ve kendisi de resimler yapan Sultan Abdülaziz, dönemin en önemli eğitim kurumunda resim yeteneği ile öne çıkan bu genç hakkında övgü dolu sözler duymuş olmalıdır. Nitekim Sultan, Ahmet Ali'yi okuldan genç bir teğmen olarak mezun olduktan sonra, 1861 yılında Paris'e yollamıştır.

Ahmet Ali, yaklaşık on yıl süreyle bulunduğu Paris'te önce Mekteb-i Osmani ardından Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim almış, Boulanger ve Gérôme gibi dönemin tanınmış akademik ressamlarının öğrencisi olmuştur. Paris'te bulunurken, 1867 yılında Sultan



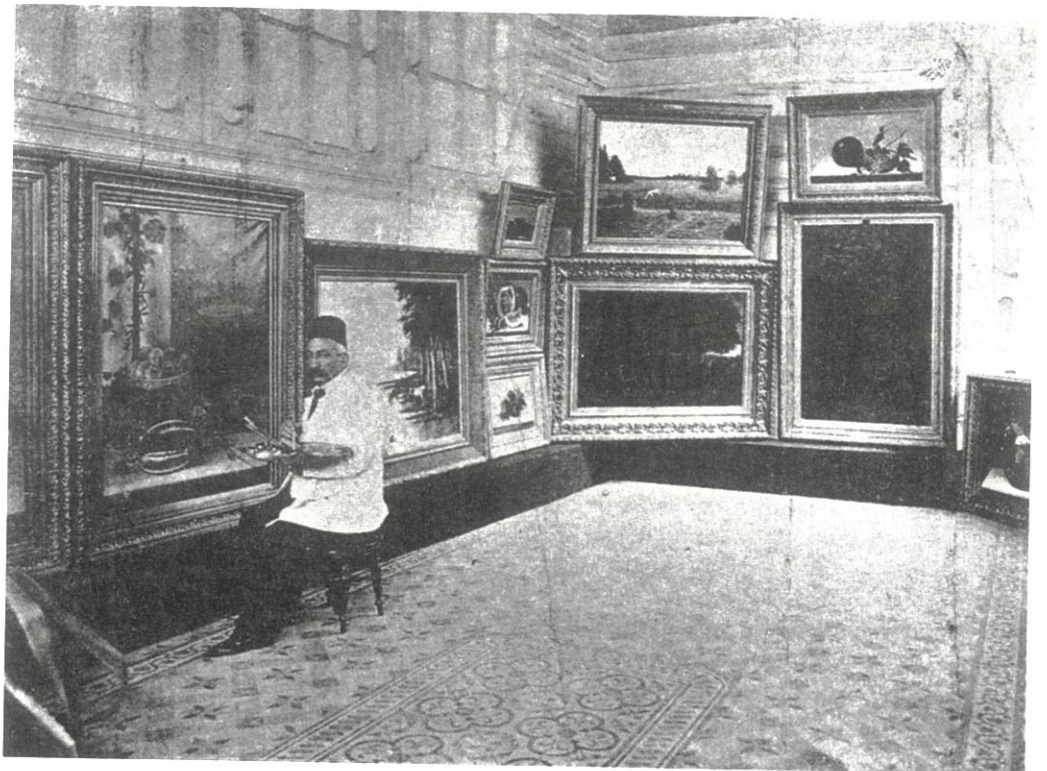
1 Şeker Ahmet Paşa.

Abdülaziz Avrupa gezisine çıkmıştır. Sultan, bu sırada Paris'teki uluslararası sergiyi de gezmiş, sergideki Osmanlı pavyonunu ziyaret etmiş ve özellikle güzel sanatlar kısmında uzun süre durmuştur. Burada Ahmet Ali'nin karakalemle yaptığı bir Sultan Abdülaziz portresi de bulunmaktadır.<sup>3</sup> Sultan'ın bu sırada sanatçıyla görüşmüş olması muhtemeldir. Aynı gün sergi ziyaretinden önce Paris'te bulunan Türklerin, Elize Sarayı'nda kalan Sultan Abdülaziz'i ziyaret ettikleri bilinmektedir.<sup>4</sup>

Sanatçının pek çok açıdan kendini geliştirme olanağı bulduğu Paris dönemi Fransa ile Prusya arasında çıkan savaş nedeniyle sona ermiştir. 1871 yılında İstanbul'a dönmüş ve eğitimle ilgili görevlerinin yanı sıra çok önemli iki sergi gerçekleştirmiştir. 1873 ve 1875 yıllarında düzenlediği ve dönemin pek çok sanatçısının eserlerinin yer aldığı sergiler<sup>5</sup> basında geniş yankı uyandırmış ve sarayın takdirini kazanmıştır. Sultan Abdülaziz, Mekteb-i Harbiye'de öğrenci bulunduğu dönemden itibaren bildiği Ahmet Ali'nin ressam kimliğini de beğeniyor olmalıdır. Sanatçı; uzun yıllar Paris'te bulunmuş, batı sanatının başyapıtlarını incelemiş, sanatla iç içe olmuş, bu şehirde düzenlenen ve padişahın da gezdiği uluslararası fuarın Osmanlı pavyonunda Sultan Abdülaziz'in portresini sergilemiştir. Bütün bunların ardından, yurda döndükten sonra, İstanbul sanat ortamına canlılık kazandıran iki önemli sergiyi de düzenlemiş olması, ona sarayın kapılarını açmış ve nihayet 1875 yılında saray yaverliğine getirilmiştir.

Saray yaverliği yapan asker ressamlar özellikle Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamit dönemlerinde etkin olmuşlardır: "Batı tarzı resmin benimsenmesinde ve gelişiminde önemli ve sağlam bir alt yapı oluşturan asker ressam grubunun içinde yorumlanan ve 'Saray Ressamı' kavramı içinde değerlendirebileceğimiz yaverlerin, daha çok onursal yönü ağırlıklı bir görev yaptıkları anlaşılmaktadır."<sup>6</sup>

Osmanlı sarayında, resim sanatı konusunda daha önce belirgin olan yabancı sanatçıların etkinlikleri, 19. yüzyılın ortalarında askeri okullarda yetişen Türk ressamların varlığıyla zenginleşmeye başlamıştır. Böylece Osmanlı sarayının resme olan ilgi ve beğenisinin biçimlenmesinde Zonaro, Chelebowski gibi yabancı sanatçıların yanı sıra Türk ressamlar da belirleyici olmuşlardır. Sultan Abdülmecid döneminde, 1857 yılında sarayda görevlendirilen ve Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde yaverlik yapan Osman Nuri Paşa (1839- 1906), sarayda bir yaver- ressam konumunda bulunan ilk isimlerden biridir. Daha



2 Şeker Ahmet Paşa, Mercan'daki köşkün atölyesinde.

N° de départ: 172	Nombre de mots: 47	TELEGRAMME		N° d'arrivée: 4198
Indications de service:		Administration Supérieure		Expédié
Bureau de: L'Empereur		Bureau de: L'Empereur		à domicile à 5 h. m. de
Reçu de: B. P. n°		Reçu de: B. P. n°		à bureau de: L'Empereur
L'Empereur		L'Empereur		Le 11/12 1875

PARIS 61234 18 19 11 10 - M AHMED ALY AIDE DE CAMP DU SULTAN CPLD - IMPOSIBLE TROISIEME  
COMMANDE NOMBREUX TRAVAUX ATTENDUS SUIV L'ETRE EXPLICATIVE - GEROME .4

Les bandes appliquées sur la présente feuille ont été imprimées par l'appareil télégraphique. — Les indications relatives au lieu d'origine de la dépêche, à la date et à l'heure de son départ, qui sont imprimées gratuitement, figurent au titre de la dépêche, ainsi que son numéro d'ordre tel que suit: Constantinople de Paris 15 4 4, 30 8, qui doit être interprété comme suit: D'origine de Paris pour Constantinople, de 4 de suite consécutives, départ à 4 heures 30 minutes du soir. Le premier nombre, après le mot de l'origine, est un nombre d'ordre imprimé indiquant le nombre de mots transmis. — La signature est précédée de deux traits (—)

N° de départ: 206	Nombre de mots: 11	TELEGRAMME		N° d'arrivée: 1907
Indications de service:		Administration Supérieure		Expédié
Bureau de: L'Empereur		Bureau de: L'Empereur		à domicile à 5 h. m. de
Reçu de: B. P. n°		Reçu de: B. P. n°		à bureau de: L'Empereur
L'Empereur		L'Empereur		Le 11/12 1875

CPLD BRUSSE 212 26 30 10 30 M AHMED ALI AIDE DE CAMP CPLD PALAIS IMPERIAL - JE BONNE  
ORDRE AUX MESSAGERIES VOUS LIVRER CAISSES ARRIVEES A MON ADRESSE PRIX DU SCHNEYER SEN 28  
MILLE FRANCS - GUPIL .4

Les bandes appliquées sur la présente feuille ont été imprimées par l'appareil télégraphique. — Les indications relatives au lieu d'origine de la dépêche, à la date et à l'heure de son départ, qui sont imprimées gratuitement, figurent au titre de la dépêche, ainsi que son numéro d'ordre tel que suit: Constantinople de Paris 15 4 4, 30 8, qui doit être interprété comme suit: D'origine de Paris pour Constantinople, de 4 de suite consécutives, départ à 4 heures 30 minutes du soir. Le premier nombre, après le mot de l'origine, est un nombre d'ordre imprimé indiquant le nombre de mots transmis. — La signature est précédée de deux traits (—)

sonra Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa bu konuma getirilen diğer isimler arasında özellikle dikkat çekmektedirler. "Böyle bir ortamda sarayda görev alan batılı ressamlarla, özellikle yaver- ressamlar, sanatsal bir etkileşim içinde ve Mabeyn çatısı altında, birlikte görev yapmışlardır."<sup>7</sup>

Ahmet Ali Bey, yaverlik görevine atandıktan sonra, yaşamını büyük ölçüde sarayda<sup>8</sup> geçirmeye başlamıştır: "Saraydaki vazifesi bütün günlerini meşgul edecek kadar ağırdı."<sup>9</sup>

Saraydaki ilk görevlerinden biri saray koleksiyonunun oluşturulması için gerekli çalışmalarını yürütmek olmuştur. Osmanlı sarayının değişen beğenisi ve imparatorluğun batılı ülkelerle artan diplomatik ilişkileri, batı saraylarını andıran mimarisıyla Dolmabahçe Sarayı'nın batı tarzı sanat eserleriyle de zenginleştirilmesi gerekliliğini artırmıştır. Sultan Abdülaziz'in yurtdışı gezisi bu gerekliliği kavraması açısından belirleyici olmuştur. Ancak sarayı ziyaret eden yabancı devlet adamlarının da Dolmabahçe Sarayı'nın bu eksikliğini belirtmiş ya da hissettirmiş olduklarını unutmamak gerekir.<sup>10</sup>

Böylece, sarayın entelektüel ve kısmen diplomatik bir ihtiyacı olarak, batı sanatının o dönemde tanınmış ustalarından resimlerin saray koleksiyonuna kazandırılması amacıyla Ahmet Ali Bey, Sultan Abdülaziz tarafından görevlendirilmiştir. Bu görevin verilmesinde, saray yaveri olmanın gereği ötesinde; sarayın bu konuda kendisine duyduğu güven ve uzun yıllar Paris'te bulunması gibi etkenler de belirleyici olmuştur. Batı sanatını tanımaktadır ve bu konuda görev alması muhtemel bir yabancıya göre Osmanlı sarayının beğeni ve ölçütlerini de çok daha iyi değerlendirebilecek birikime sahiptir. Ayrıca gerekli yazışma ve görüşmeleri yürütebilecek Fransızcası bulunmaktadır.

Ahmet Ali, görevi aldıktan sonra, Paris'te hocası olmuş Gérôme ve onun kayınpederi olan Goupil ile iletişime geçmiştir. Milli Saraylar Arşivi'nde Evrak no: I- 1393 ile kayıtlı olan telgraf metinleri 1875 sonbaharı ile 1876 ilkbaharı arasında süren bir iletişimin belgesi niteliğindedirler.<sup>11</sup> Saraya gönderilen ve çoğu Goupil tarafından yollanmış telgraflarda Ahmet Ali'den kumandan, yaver, sultanın yaveri ve nihayet sarayın güzel sanatlar direktörü olarak bahsedildiği görülmektedir. Saray koleksiyonunun temellerini atan bu iletişim, saraya alınan eserlerin Goupil aracılığıyla sipariş ya da doğrudan alım şeklinde yapıldığını ortaya koymaktadır: "Belgeleri Dolmabahçe Sarayı arşivinde bulunan bu resim koleksiyonunun Türkiye'ye getirilmesinde, yaver olarak sultanın maiyetinde bulunan Şeker Ahmet Paşa'nın payı büyüktür. Sanatçının Paris'te bulunduğu yıllarda Gérôme'u tanımış ve onun atölyesinde çalışmış olması yapıtların alınmasında rol oynamıştır. 1875- 1876 yıllarında Gérôme'un kayınpederine ait olan A. Goupil & Co. aracılığıyla Dolmabahçe Sarayı'na alınan Gérôme, Alfred Eloi Auteroche (1831- 1906), Adolphe William Bouguereau (1825- 1905), Gustave Boulanger (1821- 1888), Auguste Bonheur (1824- 1884), Charles Chaplin (1825- 1891), Pierre Auguste Cot (1837- 1883), Alfred de Dreux (1810- 1860), Ku-

3-4 Goupil Galerisi tarafından Saray Yaveri Ahmed Ali Paşa'ya çekilmiş, saraya tablo alımı ile ilgili telgraf metinleri, Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi, Evrak no: I- 1393.



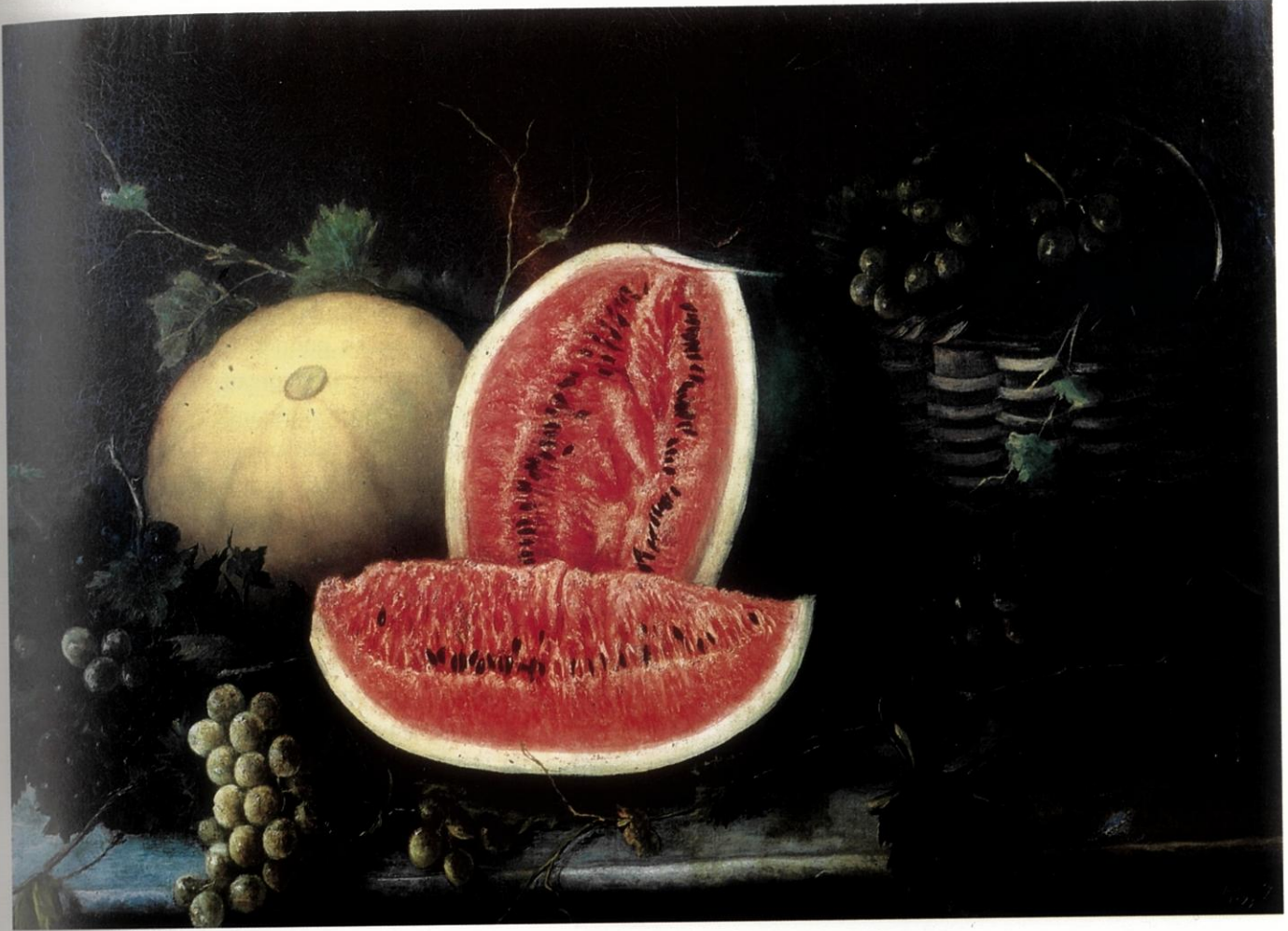
5

wasseg, Victor Leclair (1830- 1885), Georges Washington (1827- 1901), Jan Baptiste Van Marcke (1797- 1849), Victor Huguet (1835- 1902), Giuseppe de Nittis (1846- 1884), Henri Joseph Harpignies (1819- 1916), Eugene Fromentin (1820- 1876), Charles Daubigny ve Alfred Schreyer gibi büyük çoğunluğu Fransız sanatçılara ait olmak üzere dönemin ünlü ressamlarının tabloları İstanbul'a getirilmiş ve zamanla bu birikime saraya satın alınan ve sunulan başka tablolar da eklenerek koleksiyon zenginleştirilmiştir. Bu tablolar Oryantalist ressamalara ait resimler, manzaralar, at ve atlı resimleri ile Avrupalı hükümdar portrelerinden oluşan karışık bir yapı göstermektedir."<sup>12</sup>

Koleksiyon bu ilk aşamada; Goupil'in etkili olduğu dönemin oryantalist, klasik- akademik resim piyasası ile Osmanlı sarayının beğenisinin belirleyici olduğu bir seçki özelliğine sahiptir. Goupil, özellikle oryantalist resim pazarına önem veren bir sanat taciridir. Buna karşılık, sarayın talebi ve özellikle resimle yakından ilgili olan Abdülaziz'in tercihleri, saray koleksiyonunun temelini oluşturan bu alımlarda belirleyici olan en önemli unsurdur." Eugene Fromentin, Adolphe Schreyer, Georges Washington, Alfred de Dreux, Victor Huguet ve Gustave Boulanger'e ait olan at ve atlı resimlerinin Abdülaziz gibi at meraklısı, ilk kez atlı heykelini yaptıran ve at desenleri çizen bir Osmanlı sultanı-



6



nın sarayı için satın alınmış olmaları, bu tabloların özellikle sipariş edildiğini akla getirmektedir.<sup>13</sup>

Koleksiyonla ilgili söz konusu alımlarda, at ve atlı resimleri ve bu alandaki üretimleriyle tanınmış Fromentin, Schreyer, Huguet, Washington, Auguste Bonheur, Alfred de Dreux gibi sanatçılara yer verilmesi de Sultan Abdülaziz'in beğenisinin etkisini ortaya koymakta-

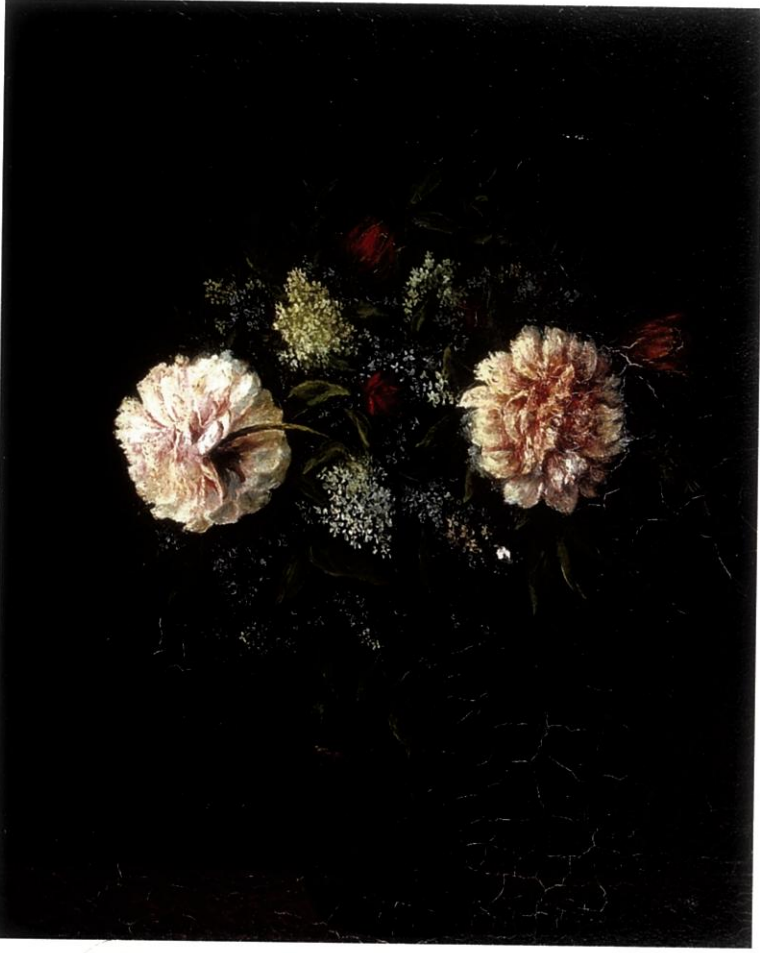
5 *Kendi portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 84 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu.

6 *Natürmort*, H.1313/M.1897, tuval üzerine yağlıboya, 91 x 72 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 11/204.

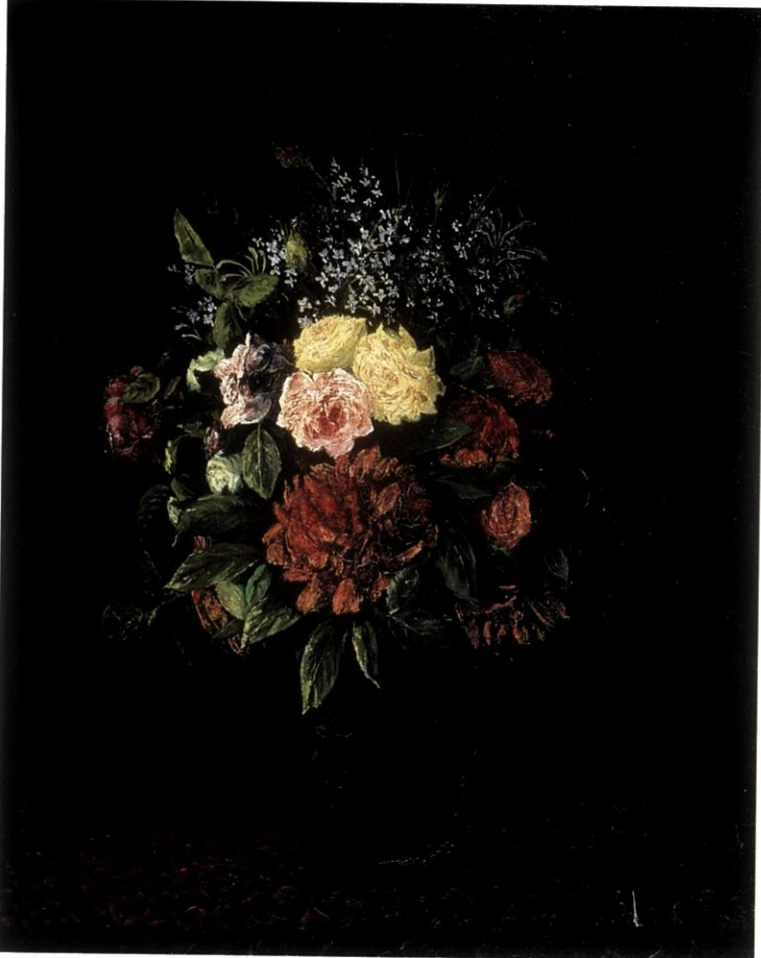
7 *Natürmort*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 99.5 x 72.5 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 3/281

8 *Portakallı Natürmort*, tuval üzerine yağlıboya, 33.5 x 22.5 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 11/813.





9



10

dir. Ancak sultanın belirleyici etkisi bu kadarla sınırlı kalmamış ve genele yayılmış olmalıdır.

Goupil'in sunduğu oryantalist resim piyasasındaki resimlerle ilgili olarak Sultan Abdülaziz'in beğenisinin dışında Ahmet Ali Bey'in alınan eserlerin belirlenmesindeki etkisi ve rolünü saptamak kolay değildir. Kendi sanatındaki akademik çizgi, kendisinin de birebir içinde bulunduğu bu alımlarda ortaya çıkan genel beğeniyle kısmen örtüşmektedir. Ancak onun resimlerindeki akademik tavır; Gérôme, Bouguereau, Boulanger, Pierre Auguste Cot'un resimlerinde olduğu gibi fotografik gerçekliğin yakalanması doğrultusunda değildir. Resimlerinde biçim ilişkileri, kompozisyon düzeni ve boya katmanlarına yer veren Şeker Ahmet Paşa'nın Barbizon Okulu ressamlarının ve Courbet'nin sanatına yakınlık duyduğu bilinmektedir.<sup>14</sup> Ayrıca o bir oryantalist değildir ve doğa görünüşleri ve ölüdoğa konularına ağırlık vermektedir. Bu durumda, konu ve üslup olarak; Osmanlı sarayına eserleri alınan sanatçılar arasında Daubigny, Harpignies, Giuseppe de Nittis ve Auguste Bonheur gibi sanatçılara daha yakın durduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak, kendi konu ve üslup yaklaşımına yakınlık derecesinin ötesinde Paris'teki hocaları Gérôme ve Boulanger ile dönemin önemli akademik ressamlarından Bouguereau gibi isimlerin eserlerinin alınmasına da sıcak bakmış olmalıdır: "Devrin namdar üstatlarından büyük bir isimle intihab edilen bu eserleri Ahmet Ali Bey, bizzat kendisi Dolmabahçe Sarayı'nın münasip yerlerine asmıştı."<sup>15</sup>

Bu alımlarda eserleri yer alan sanatçılar değerlendirmeye alındığında şu genel özellikler ortaya çıkmaktadır:

1. Her birinin Paris Salonu<sup>16</sup> sergilerinde başarı kazanmış ve ödül almış oldukları görülmektedir.

2. Bir kısmı Akademi'ye üye olmuştur.<sup>17</sup>

3. Önemli bir kısmı Legion d'Honneur<sup>18</sup> nişanı almıştır.

4. Fransız romantizmi veya klasik- akademik bir üsluba bağlıdırlar.

5. Sanat kariyerlerinde oryantalist temalara ve doğa görünüşlerine ağırlık verenler çoğunlukta. Önemli bir kısmı da hayvan ve atlı resimlerinde uzmandır (Bonheur, Fromentin, de Dreux, Huguette, Schreyer, Washington).

6. Büyük çoğunluğu, aynı zamanda alınan eserler için aracılık eden Gérôme'un çevresinden isimlerdir ve/ veya onun kayınpederi Goupil tarafından sanat piyasasına sunulan sanatçılardır.

O halde; Sultan Abdülaziz, Ahmet Ali Bey ve Goupil'in etkili olduğu eser alımlarında her türlü beğeni ve kişisel ilişkinin ötesinde, eseri alınan sanatçının salon sergilerine katılmış olması gibi bazı resmî kriterlerin ön planda tutulduğu sonucuna varılabilir.

Ahmet Ali Bey, şüphesiz görev süresi boyunca, daha ileriki eser alımlarında ve bunların Osmanlı hanedanının kullandığı saraylarda değerlendiriliş şeklinde fikirlerine başvurulmuş ve katkısı bulunmuş bir kişidir. Bunun dışında sanatçı, saraya kendi eserlerini de sunmuş ve böylece saray koleksiyonuna resimleriyle katkı sağlamıştır.<sup>19</sup>

Onun sanat üretimleriyle Osmanlı sarayına katkısı, saraya sunduğu tuval resimleriyle sınırlı kalmamış, Sultan II. Abdülhamid döneminde saray tavan ve duvarlarına da resimler yapmış ve Yıldız'daki imparatorluk çini fabrikası için çalışmalar üretmiştir.<sup>20</sup>

Bir sanatçı ve kültür adamı kimliğiyle Şeker Ahmet Paşa'nın Osmanlı sarayına yaptığı bu katkıların ötesinde, onun bir asker ve diplomat olarak da sarayla ilişkileri vardır. Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murat ve Sultan II. Abdülhamit dönemlerinde, Osmanlı'nın en zor ve sıkıntılı yıllarında otuz yıldan fazla Osmanlı sarayında görev yapmıştır. Sultan Abdülaziz'in hal'ini meşrutiyeti, Osmanlı- Rus savaşını, Mısır sorununu ve benzeri diğer gelişmeleri yaşayan saray ortamında görevini sürdürmüştür.

1876 yılında binbaşı olmuş, 1877'de dördüncü rütbeden Osmanlı Nişanı ile ödüllendirilmiştir. 1879'da yarbay (kaymakam), 1885'de tuğgeneral (mirliva), 1890'da ferikliğe (tümgeneral) yükseltilmiştir. 1896 yılında ise Misafirini Ecnebiye Teşrifatçısı (yabancı konukların ağırlanması) görevine getirilmiş ve bu görevi ölümüne dek sürdürmüştür. On yıldan fazla bir süre yürüttüğü bu görevi nedeniyle Sultan II. Abdülhamid döneminde Osmanlı sarayını ziyaret eden yabancı konukların ağırlanması görevini yerine getirmiştir. Kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla; Sırbistan kralı Alexander, Bulgaristan prensi Ferdi-

9 *Şakayıklı Natürmort,*

H.1310/M. 1894, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 88 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 3/282.

10 *Gül ve Sümbüller,*

tuval üzerine yağlıboya, 70 x 39 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 13/88.

11 *Yelkenliler,* H.1310/M. 1894,

tuval üzerine yağlıboya, 114.5 x 79 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 12/2732.



mand,<sup>21</sup> Belçika hükümet üyesi M. Olin<sup>22</sup> gibi yabancı konukların ağırlanmasıyla yakından ilgilenmiştir. Bunun yanı sıra, batılı ülkelerin üst düzey temsilcilerine eserlerini hediye ederek diplomatik bir görevi de yerine getirmiştir: "Bu atölyede yaptığı natüremortları o zamanın vükelasına, saraya ve muhabere ettiği cenebi dostlarına ve Avrupa'daki sergilere gönderirdi."<sup>23</sup> Olasılıkla bu hediyeler ve bir diplomat olarak kurduğu ilişkiler nedeniyle çok sayıda yabancı ülkeden nişan almıştır.<sup>24</sup> Dürrüoğlu, bu görevi sayesinde yabancıların Şeker Ahmet Paşa'yı yakından tanıdıklarını vurgulamakta ve Alman İmparatoru'nun kendisine hediye ettiği fotoğrafının arkasına samimi bir dille düştüğü notu örnek vermektedir.<sup>25</sup>

Harbiye Mektebi'nden genç bir teğmen olarak mezun olan Ahmet Ali Bey, Osmanlı Sarayı'nın emrinde uzun yıllar bir subay olarak çalışmış ve Paşa unvanını almıştır. Ahmet Paşa'nın başına eklenen Şeker sıfatı ise yine kendisine vasıfları nedeniyle Osmanlı sarayının bir hediyesidir. Yetik, bu sıfatın nereden geldiğini şu şekilde aktarmaktadır: "Sultan Aziz saltanatında yaver olan B. Ahmet merhum Yusuf İzzeddin Efendi'nin huzurda bulunduğu bir gün padişah mabeyncisine yaver Ahmed'i çağırınız diye bir emir vermiş; mabeynci bu emrin yaverlerden hangi Ahmed'e olduğunu birdenbire kavrayamamış, o sırada Yusuf İzzeddin Efendi'nin, canım bizim Şeker Ahmed'i diye mabeynciye teyit etmesi Sultan Aziz'i kahkahalarla güldürmüştü ve bu lakabın pek zevkine gittiğini izhar etmiştir. İşte yaver B. Ahmet o tarihten itibaren artık Şeker Ahmet sıfatı ile yad edilip gitmiştir."<sup>26</sup>

Şeker Ahmet Paşa, otuz yıl Osmanlı sarayına bir sanatçı, sanat adamı, diplomat ve asker olarak hizmet etmiş, saray koleksiyonunun oluşumuna önemli katkılar sağlamış, saray için eserler üretmiş bir saray ressamıdır ve bu sıfatı Osmanlı tarihinde en fazla hak eden kişi olmuştur.

12 *Orman*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 134 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 11/172.

13 *Bir sultan ile birlikte*, renklendirilmiş fotoğraf, 24 x 29.5 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 12/2807.





## DİPNOTLAR

- 1 John Berger, "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne", (çev. Cevat Çapan), *Sanat Çevresi*, Sayı: 1, Eylül 1979, s. 4-7.
- 2 Mehmet Üstünipek, "Üsküdarlı Ressam Şeker Ahmet Paşa ve Türk Resmindeki Yeri", *Üsküdar Sempozyumu I (23-25 Mayıs 2003 Bildiriler)*, c. 2, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004, s. 195- 203.
- 3 Semra Germener, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum*, Sayı: 95, (Kasım 1991), s. 36. Germaner; Abdülaziz Portresi'nin karakalem olduğu bilgisi için sergi komiseri Salâhaddin Bey'in yazdığı, *La Turquie à l'exposition universelle de 1867*, Paris: 1867, s. 139- 143'den yararlanmıştır. Oysa Kevork Pamukciyan, "1867 Yılı Paris Sergisine Katılan Osmanlı Sanatçıları", *Tarih ve Toplum*, Sayı: 105, (Eylül 1992), s. 36'da 1867 Paris Sergisi ile ilgili *Exposition Universelle de 1867 à Paris - catalogue général publié par la commission Impériale- Oeuvres d'Art* adlı Fransızca katalogun 234- 236 sayfalarında yer alan, sergideki Osmanlı sanatçıları ve eserleriyle ilgili listeye dayanarak verilmiş bilgiye göre Abdülaziz Portresi yağlıboyaadır.
- 4 Sultan Abdülaziz'in Paris ziyareti ile ilgili olarak daha ayrıntılı bilgi edinmek için bkz: Ali Kemâli Aksüt; *Sultan Aziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati*, İstanbul: Ahmet Sait Oğlu Kitabevi, 1944 ve Abdurrahman Siler, "1867 Paris Milletlerarası Sergisi ve Osmanlı İmparatorluğu", *Türk Kültürü Dergisi*, Sayı: 330, s. 622- 635.
- 5 Bu sergilerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Mustafa Cezar; *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, c. 2, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı, 1995, s. 425- 435; Mustafa Cezar; "Şeker Ahmet Paşa'nın Tertiple-diği Resim Sergileri", *Sanat Çevresi*, Sayı: 11, (Eylül 1979), s. 8-11.
- 6 Sema Öner, "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar", *11. Uluslararası Türk Sanatı Kongresi*, Utrecht, 23- 28 Ağustos 1999.
- 7 Sema Öner, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı", *Milli Saraylar 1992*, s. 74.
- 8 Öner; adı geçen bildiri metninde padişah yaverleri için II. Abdülhamid döneminde Yıldız saray kompleksi içinde bir Yaveran Dairesi inşa edildiğini belirtmektedir. O halde, sanatçı yaverlik görevi nedeniyle, sadece Dolmabahçe Sarayı'nda değil Osmanlı İmparatorluğu'nun Yıldız Sarayı, Çırağan Sarayı, Beylerbeyi Sarayı gibi farklı idari ve yaşam alanlarında bulunmuş olmalıdır.
- 9 Ayhan Dürrüoğlu, *Şeker Ahmet Paşa*, 1977, s. 5.
- 10 Örneğin; 1874 yılında sarayı ziyaret eden Sırp prensi Milan (1854- 1901) 1892'den itibaren yaşadığı Paris'te sanat

14 Şeker Ahmet Paşa, 1902'de İstanbul'u ziyaret eden Sırbistan kralı Alexander ve maiyeti ile. Abdullah Freres, 37 x 31.5 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 12/2591.

- eseri toplamasıyla tanınmış bir isimdir ve ünlü sanat taciri Ambroise Vollard'ın anılarında kendisinden bahsedilmektedir.
- 11 Gülsen Sevinç, *Sultan Abdülaziz ve Plastik Sanatlar*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), 1998 (Belge no: 11. 1 – 25)
- 12 Semra Germaner - Zeynep İnankur; *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 117- 118.
- 13 *age*, s. 118.
- 14 Cemal Tollu, *Şeker Ahmet Paşa*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1967, s. 3. Courbet etkisini özellikle Fransız ressamın manzara ve ölüdoğaları ile ilgili olarak dikkate almak gerekmektedir.
- 15 A. Dürrüoğlu, *age*, s. 5.
- 16 Paris Salonu: 18. ve 19. yüzyıllarda Fransa'nın en önemli sanat etkinliği olmuştur. Sanatçıların; sanat ortamında son derece önemli bir yere sahip olan ve yılda bir düzenlenmekte olan Akademi'nin salon sergilerine katılmaları tanınabilmeleri açısından bir gerekliliktir. 19. yüzyılın pek çok öncü, akademik gelenekten uzak sanatçısı da bu sergilere katılmaya çalışmıştır. Eserler, bir jürinin elemesinden geçerek seçilmektedir. Jüri bazen binlerce eseri geri çevirmektedir.
- 17 Akademi: Fransa'da Akademi, 1648 yılında sanat üzerindeki kontrolü merkezileştirmek amacıyla kurulmuştu. 19. yüzyıl Fransa'sında bir sanatçının meslek yaşamında Akademi çok önemli bir rol oynamaktadır. Eğitim, Roma ödülü, salon sergileri v.s. ile sanat ortamında kurduğu belirleyici kurumsal kimlik, resim sanatında konu ve üslup tercihlerini de belirlemektedir.
- 18 Legion d'Honneur: Fransa'nın en yüksek onur nişanıdır.
- 19 Sanatçının, bugün Milli Saraylar Koleksiyonu'nda 11/ 813, 13/ 88, 11/ 172, 11/ 204, 3/ 281 ve 3/ 282 envanter numaraları ile kayıtlı olan 6 adet resmi Dolmabahçe Sarayı, Şale Köşkü, Küçükku Kasrı ve Beylerbeyi Sarayı'nda yer almaktadır.
- 20 Sema Öner, *agm*, s. 69, 74.
- 21 A. Dürrüoğlu; *age*, s. 16, 17'de Resim 1 ve Resim 2 olarak yer alan fotoğraflar bu konuda birer belge olarak kabul edilebilir.
- 22 S. Germaner, Z. İnankur, *age*, s. 107.
- 23 A. Dürrüoğlu, *age*, s. 6.
- 24 Pertev Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devrinde Türk Ressamları*, Ankara: 1948, s. 41.
- 25 A. Dürrüoğlu, *age*, s. 7.
- 26 Sami Yetik; *Ressamlarımız*, c. 1, İstanbul: 1940, s. 79.

# Türk Resminden Örneklerle Dolmabahçe Sarayı ve Çevresindeki Yapılar

Deniz kenarındaki Boğaz'a hakim konumuyla İstanbul'un simgelerinden biri olan Dolmabahçe Sarayı ve hemen yanı başındaki Dolmabahçe Camisi, Hoca Ali Rıza, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Şefik Bursalı, Cihat Burak gibi pekçok Türk sanatçının resmine konu olmuştur. Saray, Brindesi, Luigi Querana ve Fausto Zonaro başta olmak üzere pek çok yabancı sanatçı tarafından da resmedilmiştir.

Mustafa Cezar'ın, "Muhteşem Dolmabahçe Sarayı 19. yüzyıl Boğaziçi yapılarının efendisidir."<sup>1</sup> dediği yapı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılı tarzdaki saray örneklerinin en önemlisi olup, planında Türk ve Batı; iç ve dış süslemelerinde ise Barok, Rokoko ve Ampir özellikleri gösteren eklektik bir anlayışı yansıtır. Dolmabahçe Sarayı, hem yönetim hem de yaşam mekanı olmuş ve bu ihtiyaçları karşılamaya yönelik yapılardan oluşan büyük bir komplekstir. Yapının yerinde, bugünkü sarayın inşası öncesinde çeşitli köşkler, kasırlar, Beşiktaş Sarayı Hümayûnu olduğu bilinir. Sultan Abdülmecid tarafından, Melling'in gravü-

1 Sanatçısı bilinmiyor, *Dolmabahçe Sarayı*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 78.5 x 63 cm., Milli Saraylar Koleksiyonu.





2 Resim 1'den detay.

ründe<sup>2</sup> görülen bu yapılar yıktırılarak günümüzdeki saray inşa edilmiştir. Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılan ve 1842-43'te inşasına başlanan ve 1856'da tamamlanan Dolmabahçe Sarayı'nın yapımında, Sermimar Abdülhalim Bey, mimar ağası ve bina emini Altunizade İsmail Zühtü Paşa, inşaat işlerinin başında da Garabet Balyan ve yardımcı olarak Nikoğos Balyan ve çeşitli hassa kalfaları görev almıştır.<sup>3</sup>

Saray kompleksinde Saat Kulesi, Hazine Kapı, Hazine-i Hassa Dairesi, Mefruşat Dairesi, Saltanat Kapı, Resmi Daire (Selamlık), Muayede Salonu, Harem Dairesi, Cariyeler Dairesi, Koltuk Kapı, Uzun Yol, Camlı Köşk, Kuşluk Binası, Kuşluk Köşkü, Kuş Hastanesi, İç Hazine Dairesi, Valide Kapı, Gedikli Cariyeler Dairesi, Kızlarağası Dairesi, I. Hareket Köşkü, II. Hareket Köşkü, Sünnet Köşkü, Sera, Velihaht Dairesi, Dokumahane, Musâhibân Dairesi, Matbah-ı Amire, Baltacılar Dairesi, Agavat Dairesi, Bezm-i Alem Valide Sultan Camii, Bendegân Dairesi, Servis Yapıları, Atiyye-i Seniyye Binaları, Istabl-ı Amire, Tiyatro Binası, Serasker Dairesi, Hamlahâne bulunmaktadır.<sup>4</sup> Bu yapılardan Istabl-ı Amire, Tiyatro Binası ve Hamlahâne örneklerinde olduğu gibi, bir kısmı günümüze ulaşmamıştır. Değişik dönemlerde sanatçıların yaptıkları resimler Dolmabahçe Sarayı'nı adeta belgeler niteliktedir. Bugün TBMM Milli Saraylar Koleksiyonu kapsamında Dolmabahçe Sarayı'nda yer alan sanatçısı bilinmeyen bir resim örneği, Dolmabahçe Sarayı'nı günümüze ulaşmayan bölümleriyle birlikte gösterir.<sup>5</sup>

Yıldız Albümleri'nde yer alan bir fotoğraftan<sup>6</sup> yapıldığı açıkça ortada olan ve sanatçısı bilinmeyen Türk Primitifleri tarzındaki yağlıboya tabloda, Ayaspaşa'dan bakışla, Dolmabahçe Sarayı kompleksi, Boğaz ve Anadolu yakası resmedilmiştir. Sanatçı, Kargopoulo tarafından 1891'de çekilen fotoğrafı bütün ayrıntıları ile net biçimde tuvale aktarmıştır. Ön planda madeni fenerler ve henüz fidan olan ağaçlık alan görülür. Orta planda ise Dolmabahçe Sarayı kompleksi bütünlüğündeki yapılar sıralanır. Resimde görülen yapılar Dolmabahçe Sarayı kompleksi vaziyet planına<sup>7</sup> göre, Istabl-ı Amire'nin gerisindeki ağaçlık alan Bayıldım Bahçesi'dir. Sağdan sola doğru, Dolmabahçe Sarayı'nın Hazine Kapı, Eski Mefruşat Dairesi, Hazine-i Hassa Dairesi, Selamlık Bahçesi, Resmi Daire (Selamlık), Muayede Salonu ve Saltanat Kapı seçilmekle birlikte, arka tarafta saray kompleksinin diğer yapılarının üst kısımları belirir. Ayrıca, en solda ise Çırağan Sarayı ve Ortaköy Camisi de resimde yer alır.

Tabloda orta planda, kırmızı kiremit kapı çatı grupları günümüze ulaşmayan Istabl-ı Amire'dir. Günümüze ulaşmayan yapı grubunda, geniş dörtgen bir avlu etrafında, at ve arabaların geçebileceği genişlikte düzenlenen kapı aralarında, Ahır, Nalbanthane, Koğuş, Tavla ve Arabalık bölümleri vardı. Avlu ortasında neoklasik cepmeli kubbeli ve kafesli Raht

Hazinesi yer alıyordu. Sultan III. Selim'in yenilettiği Beşiktaş Sahil Sarayı'nın Tüfenkhanesi'nin değiştirilmesiyle yapılan İstabl-ı Amire, 1881 yılındaki yangında büyük zarar görmüştür. 1947'de İstabl-ı Amire kaldırılarak yerine günümüzdeki İnönü Stadı yapılmıştır.<sup>8</sup>

Sanatçının fotoğraftan tuvale aktardığı yağlıboya resimde, Dolmabahçe Sarayı kompleksini gerçeğe uygun olarak resmetmiştir ve bu yağlıboya resim, günümüze ulaşmayan yapıları için görsel belge değeri taşır.

Dolmabahçe'de deniz kenarında yer alan Dolmabahçe Camisi de sarayla birlikte birçok sanatçının resmine konu olmuştur. Sultan Abdülmecid'in annesi Bezmiâlem Valide Sultan tarafından inşası başlatılan yapı, ancak ölümü üzerine Sultan Abdülmecid tarafından tamamlanmıştır. 1855 yılında ibadete açılan yapının tasarımı Garabet Balyan'a aittir.<sup>9</sup> Kare planlı, kubbe örtülü caminin, girişinin olduğu kuzey cephesinde, hünkar bölümü ve iki minare bulunmaktadır.

MSGSÜ İRHM'de yer alan Türk Primitifleri tarzında fotoğraftan çalışıldığı anlaşılan yağlıboya resim, Dolmabahçe Bezmiâlem Valide Sultan Camisi'ni merkez alarak, önündeki çokgen gövdeli, kurşun kaplı kubbe örtülü muvakkithanenin özgün konumunu ve günümüze ulaşmayan Dolmabahçe Tiyatrosu'nu<sup>10</sup> betimler. Resmin sağında kesilmiş olarak



3 Sanatçısı bilinmiyor, *Dolmabahçe Camii*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 76 x 100 cm, MSGSÜ İRHM Koleksiyonu.

görülen tiyatro binası, iki katlı, üstte dikdörtgen, altta yuvarlak kemerli pencere açıklıklarıyla, Ampir üslup özellikleri gösterir. Tiyatronun önünde yuvarlak kemerli, kilit taşı belirginleştirilmiş, iki yanda da ikişer sütunlu kör kemerli ve yanlarında daha alçak dikdörtgen nişli, yine ampir özellikli, zafertaki görünümlü anıtsal girişi görülür. Ortada yuvarlak kemerli açıklıkları olan duvar, ampir üslupta çokgen gövdeli muvakkithane ve solunda yuvarlak kemerli anıtsal girişi olan caminin bahçesi, bol ağaçlı yeşil bir alan görünümündedir. Muvakkithanenin yanındaki girişin yanında duvar devamı olarak görülen sarı boyalı yer, önce karakol olarak kullanılmış ve meydana açılan bu karakol, daha sonra Serasker Dairesi olarak hizmet vermiştir.<sup>11</sup> Yatay bir hat oluşturan ağaçların üst kısmından itibaren caminin geniş yuvarlak kemerli iki cephesi, köşelerindeki süslü üç köşe kulesiyle iki cephesi görülecek biçimde betimlenmiştir. Kurşun kaplı merkezi kubbeli caminin, yine kurşun kaplı külah örtülü iki minaresi oldukça uzun ve ince olarak gösterilmiştir. Resmin solunda ise, ağaçlar ve ağaç gövdeleri arasından deniz görülür. Gökyüzünün geniş yer tuttuğu resim,

yapıların tüm ayrıntılarını gösterir. Gerçeğe uygun olarak resmedilen yağlıboya resim, caminin etrafındaki yerleşimi belgeler. Günümüzde caminin ön kısmında görülen muvakkithane, özgün yerinden kaldırılarak deniz tarafına taşınmıştır. Ayrıca, caminin resimde görülen avlu duvarı da günümüze ulaşmamıştır. Günümüze ulaşmayan tiyatro binasının olduğu yerden de bugün yol geçmektedir. Bu değişimler göz önünde bulundurulduğunda, resmin görsel belge değerinin ne denli yüksek olduğu anlaşılmaktadır.

Hoca Ali Rıza'nın (1858-1930) Deniz Müzesi'ndeki resminde, denizden bakış açısıyla sağdan sola doğru Dolmabahçe Sarayı, Dolmabahçe Camisi ve gerisinde Kabataş, Fındıklı sahili ve yamaçlardaki yapılar sıralanır. Sanatçının bölgenin silüetini de aktardığı resimde, sağda Dolmabahçe Sarayı ile başlayan kompozisyon, solda üst kısımdaki Cihangir Camisi ile sonlanır. Sarayın deniz kenarındaki madeni parmaklıklarının devamı ile cami arasında görülen yapı da yine günümüze ulaşmayan Serasker Dairesi olabilir.<sup>12</sup> Sanatçı, güçlü bir desenle yapıları gerçeğe uygun olarak resmetmiştir.

4 Hoca Ali Rıza, *Dolmabahçe Sarayı Önleri*, kağıt üzerine karakalem, 18 x 32 cm., İstanbul Deniz Müzesi Resim Koleksiyonu.



Mehmet Ruhi Arel'in (1880-1931) Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndeki 1927 tarihli "Atatürk'e İstikbal" adlı yağlıboya tablosunda da Dolmabahçe Sarayı denizden görülür. 1927'de yapılan tabloda soldan sağa doğru, Dolmabahçe Sarayı'nın denize bakan cephesiyle Resmi Daire (Selamlık), iki katlı Muayede Salonu, Harem Dairesi ve Velihaht Dairesi sıralanır. Ön planda kayıklar içinde kalabalık bir halk sahnesi yer alır. Bayraklarla donatılmış tekneler, kayıklardaki coşku içindeki halk, İstanbul'a gelen Atatürk'ü karşılamaktadır. Tablonun sağ alt tarafındaki kayığın bayrak dalgalanan direkleri arasında da eski yazı ile "sefalar geldin gazimiz" yazılıdır. Atatürk, 1 Temmuz 1927'de İstanbul'a gelerek Dolmabahçe Sarayı'na gitmiştir. Ruhi Arel de bu tarihi olayı tüm canlılığıyla tuvale aktarmıştır. Çelik Gülersoy, Dolmabahçe ile ilgili kitabında, Atatürk'ün İstanbul'a ve Dolmabahçe Sarayı'na gelişiyle ilgili olarak "Bu heyecan dolu günün havasını yansıtan 'sevimli' bir eser olarak, Ruhi Bey'in ünlü tablosunun röprodüksiyonunu bu sayfalarda vermekteyim."<sup>13</sup> demekte ve kitapta tablonun altında "Ruhi bey'in tarihî tablosu. Atatürk'ün ilk gelişi 1927."<sup>14</sup> ibaresi yer almaktadır.

İbrahim Çallı'nın (1882-1960) İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndeki eskiz boyutundaki küçük yağlıboya tablosunda da Dolmabahçe Sarayı'nın denize bakan cephesi gö-



5

5 Mehmet Ruhi Arel, *Atatürk'e İstikbal*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 93 x 119 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



6

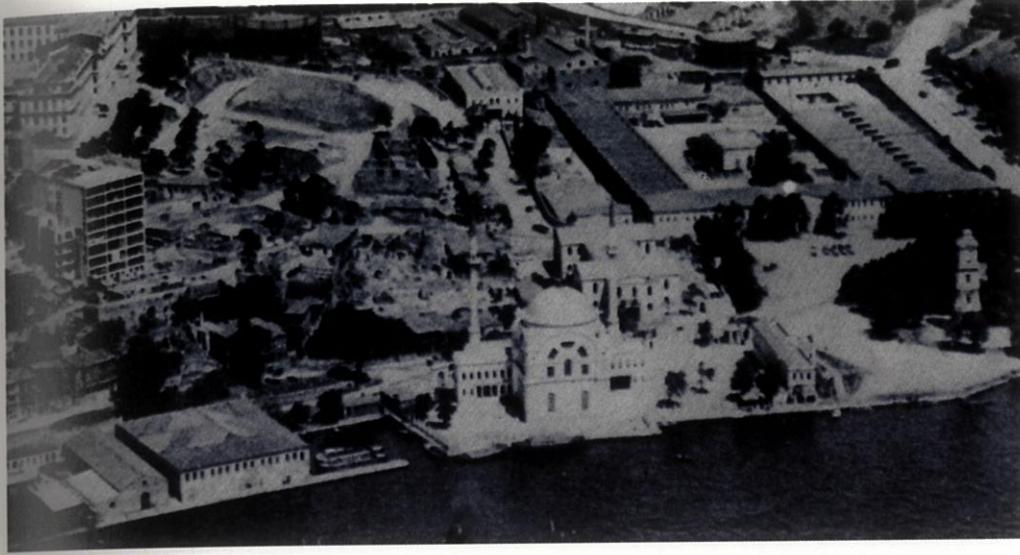
6 İbrahim Çalli, *Dolmabahçe Sarayı'ndan*, tuval üzerine yağlıboya, 38 x 47 cm., İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

rülür. Yarısından fazlasını ön plandaki denizin kapladığı resimde, denize paralel olarak soldan sağa doğru, Resmi Daire (Selamlık), iki katlı Muayede Salonu, Harem Dairesi ve Veliht Dairesi resimlenmiştir. Arka planda tepe boyunca uzanan yerleşim ve gökyüzüyle kompozisyon sonlanır. Sanatçı, açık havada çalıştığı izlenimci nitelikteki resminde saray yapılarını ayrıntılarına girmeden genel görünümüleriyle, doğru oranlarla aktarmıştır.



7 Hikmet Onat, *İstanbul'da Yelkenli*,  
1935, tuval üzerine yağlıboya, 78 x 93 cm,  
Maliye Bakanlığı Koleksiyonu.  
8 Ayrı tablodan detay.





9 6.6.1923, saat 11.30, İngiliz işgal kuvvetlerinin şehri boşaltmasından az önce uçaktan aldırıldığı seri fotoğrafların birinden ayrıntı. Dolmabahçe Camisi ve Hamlahâne Binası.

10 Sabri Berkel, *Dolmabahçe Sırtlarından*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 32.5 x 41 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu.

11 1930'lu yıllar. İstabl-ı Amire, Gazhane ve çevresi.

Maliye Bakanlığı Koleksiyonu'ndaki Hikmet Onat'ın (1880-1977) İzlenimci nitelikteki yağlıboya resminde, Fındıklı-Kabataş yönünden bakışla kıyıda tekneler ve sol tarafta cami resmedilmiştir. Resmin ana konusu olmamakla birlikte, geri planda yer alan kubbe örtülü ve iki minareli Dolmabahçe Camisi, genel olarak mimarisi ve oranlarıyla doğru olarak resmedilmiştir.

Dolmabahçe Camisi'nin solunda, günümüze ulaşmayan İnhisarlar ve Hamlahâne binası yer alır. Saray kayıklarının yer aldığı, küçük onarımlarının gerçekleştirildiği ve hamlacılar tarafından kullanılmış olan Hamlahâne Binası<sup>15</sup>, 1957'lerde Dolmabahçe-Fındıklı arasındaki kıyı çalışmaları sırasında yıkılmıştır.

Saltanat kayıklarının bağlandığı ve çekildiği küçük mendireğe sahip olan Hamlahâne'nin, Hamlacı Ocakları ve cami bitişiğinde küçük limanı vardır. Yan cephesi ve limana bakan cephesinde kemerli kayıkhaneleri olan yapının üst katı dikketgen pencerelidir. Yapıların uç kısmında da, yine diğer yapılar gibi, günümüze ulaşmayan kömür depoları yer alıyordu.<sup>16</sup> Küçük limanı günümüze ulaşan Hamlahâne'nin olduğu yerde, halen bir park bulunmaktadır. Işığın ve rengin öne çıktığı İzlenimci tarzdaki 1935 tarihli yağlıboya resim, Dolmabahçe Camisi ve bu yıllarda yıkılmamış olan Hamlahâne ile çevresi hakkında bilgi vermektedir.

Sabri Berkel'in (1907-1993) MSGSÜ İRHM'de yer alan 1939 tarihli yağlıboya tablosunda, Dolmabahçe Sarayı'nın bütünlüğünde, sarayın aydınlatma ve ısıtmasında kullanılan Dolmabahçe Gazhanesi'nin olduğu alan, İstabl-ı Amire'nin bir bölümü ve sahildeki Dolmabahçe Camisi'nin üst kısmı görülür. Berkel'in resmi, Maçka, Küçük Çiftlik Parkı sırtlarından bakışla bu bölgenin 1939'daki görünümünü aktarır.



10



11



12

12 Şefik Bursalı, *Dolmabahçe'den*,  
tuval üzerine yağlıboya, 80 x 100 cm.,  
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi  
Koleksiyonu.

13 Şeref Akdik, *Ayaspaşa'dan  
Dolmabahçe*, 1959, tuval üzerine  
yağlıboya, 65 x 51 cm., Türkiye İş  
Bankası Resim Koleksiyonu.



13

Şefik Bursalı'nın (1903-1990) Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan yağlıboya resminde, Ayaspaşa'dan bakışla, sağda Dolmabahçe Camisi, solda Dolmabahçe Saat Kulesi ve Dolmabahçe Sarayı ve orta planda deniz, geri planda da Anadolu yakası ve gökyüzüyle kompozisyon sonlanır. Sanatçının resminde, Dolmabahçe Camisi'nin günümüze ulaşmayan avlu duvarı ve anıtsal girişleri açıkça görülür. Yine bugün deniz tarafında yer alan muvakkithane de duvar köşesinde yola hakim konumunda orijinal yerindedir. Dolmabahçe Camisi'nin avlu duvarı, imar faaliyetleri sırasında yıktırılmış ve avlunun olduğu yere şimdiki meydan yapılmıştır. Avlu duvarı köşesindeki muvakkithane, deniz kenarına taşınmış ve avlu kapısındaki kitabe de caminin mihrap duvarı önüne yerleştirilmiştir.<sup>17</sup> Bu açıdan, bu resmin de görsel belge değeri büyüktür.

Şeref Akdik'in (1899-1972) Türkiye İş Bankası Koleksiyonu'ndaki bol ışıklı ve renkli yağlıboya resminde de yine Ayaspaşa'dan bakışla ön planda ağaçlık ve sağda, ağaçlar arka-



14 Cevat Dereli, *Boğazdan Görüntü*, tuval üzerine yağlıboya, 54 x 72 cm., Maliye Bakanlığı Koleksiyonu.

15 İlhami, *Fındıklı'da Takalar*, tuval üzerine yağlıboya, 39.5 x 46.5 cm., İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu.

sında Dolmabahçe Camisi'nin minareleri ile kubbeli üst bölümü; solda ise, yine ağaçlar arasından Dolmabahçe Sarayı görülür. Orta planda masmavi denizde sarı ve kırmızı gemiler, daha geride yatay hat biçiminde Anadolu yakası ve gökyüzü yer alır.

Cevat Dereli'nin (1900-1989) Maliye Bakanlığı Koleksiyonu'nda yer alan yağlıboya tablosunda, Fındıklı-Kabataş yönünden bakışla Dolmabahçe resmedilmiştir. Soldan sağa doğru günümüze ulaşmayan depolar, Hamlahane, Dolmabahçe Camisi ile Dolmabahçe Sarayı'nın denize bakan tüm cephesi resimde yer alır. Deniz kıyısında sıralanan yapılar gerideki Ortaköy Camisi ile son bulur.

Cevat Dereli'nin Maliye Bakanlığı Koleksiyonu'ndaki tablosunun bir benzeri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu kapsamında Atatürk Kitaplığı'nda yer alır. İlhami'nin ön planda

kayıkların yer aldığı "Fındıklı'da Takalar" adlı yağlıboya tablosunda Cevat Dereli'nin resmindeki gibi Fındıklı'dan bakışla sahildeki depolar, Dolmabahçe Camisi ve sahil boyunca Dolmabahçe Sarayı ile sahil uzayıp gider. Cevat Dereli'nin tablosunda Ortaköy Camisi'ne kadar sahildeki yapılar sıralanırken, İlhami'nin tablosunda Dolmabahçe Sarayı'ndan sonraki yapılar resmedilmemiştir.



15

Dolmabahçe'yi resmeden sanatçılardan biri de, Cihat Burak'tır (1915-1994). Sanatçının 1990 tarihli resminde, Kabataş'tan bakışla Dolmabahçe Camisi ve saray resmedilmiştir. Ön planda karaya çıkarılmış bir kayık gerisinde, Kabataş Limanının hatırası olarak dikilen Sultan Abdülmecid tuğralı abide<sup>18</sup> yandan görülür.<sup>19</sup> Abidenin solunda, iskele ve Dolmabahçe Camisi ve hemen yanı başında deniz kıyısına taşınmış olan muvakkithanesi belirir. Resmi ikiye bölen kitabenin sağında ise, sahil boyunca denize bakan cepheleriyle Hazine-i Hassa Dairesi, Selamlık, Muayede Salonu ve Harem sıralanır.

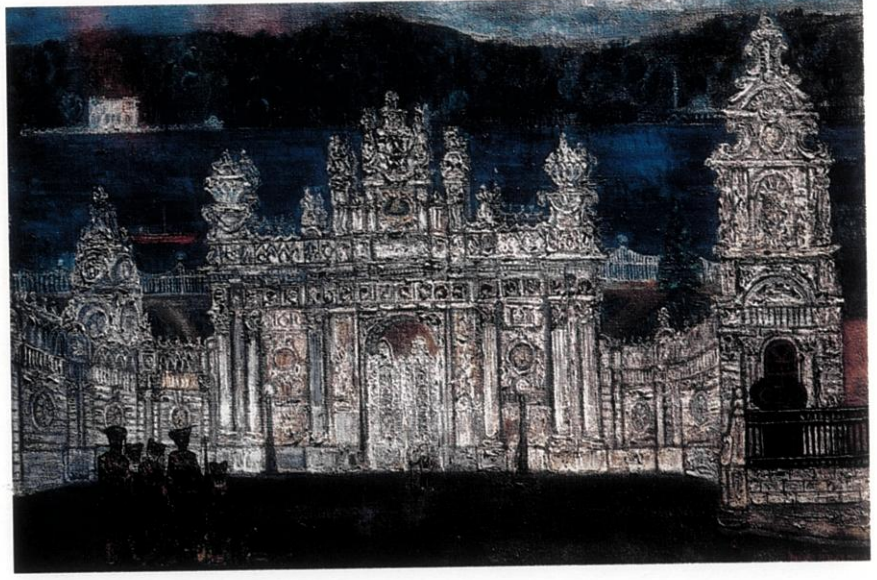
16 Cihat Burak, *Dolmabahçe*, 1990, kağıt üzerine yağlıboya, 28 x 35 cm.



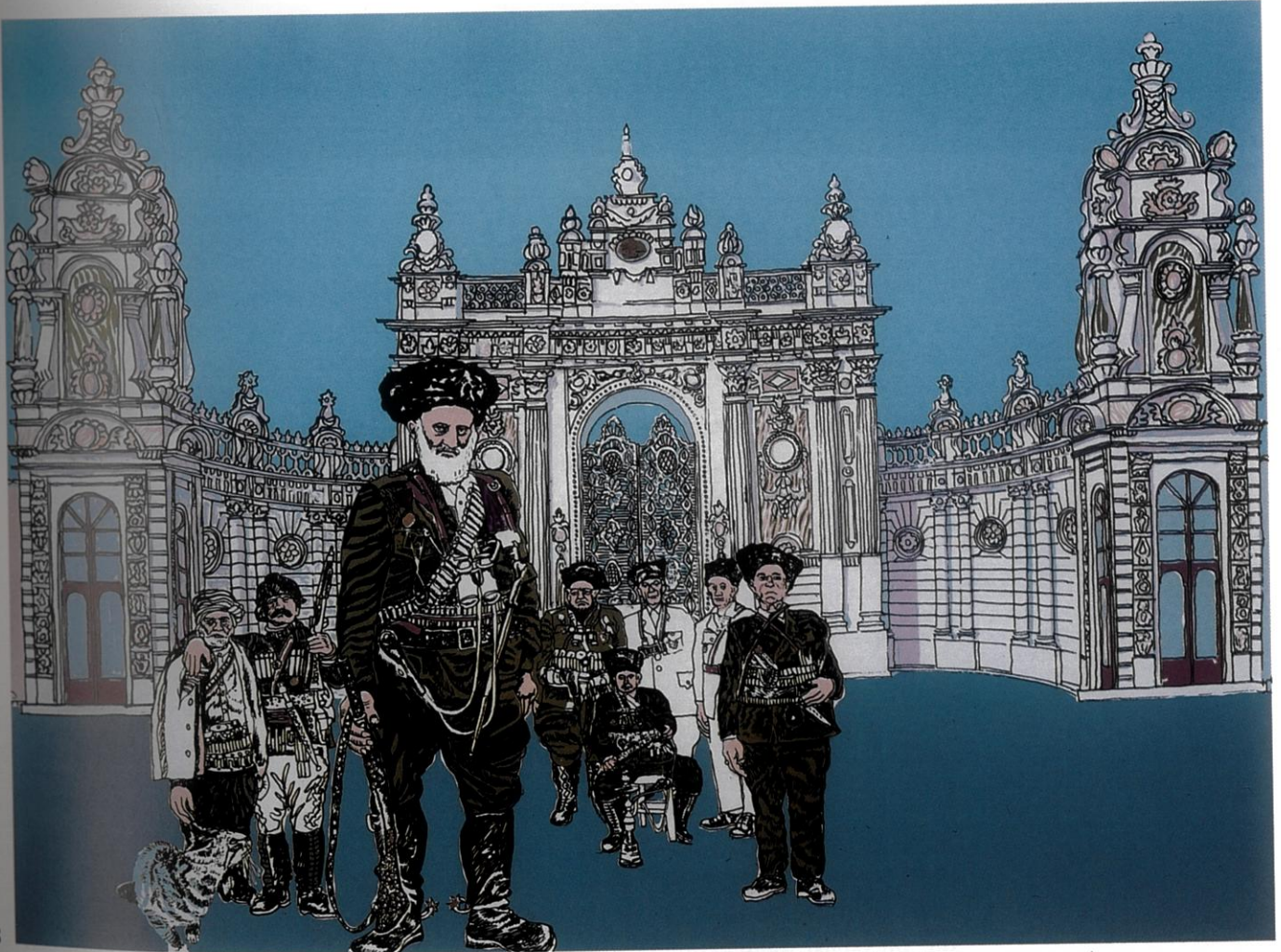
Cihat Burak, Dolmabahçe Sarayı'nın sultanların kullandığı görkemli Saltanat Kapı'sının resimlerini de yapmıştır. Saray bahçesine ve caddeye bakan her iki cephede de içbükey forma sahip olan kapı, sanatçının Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki yağlıboya tablosunda ve Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan serigrafisinde, önünde, bir grup halinde askeri kıyafetleriyle muharip gazilerle birlikte resmedilmiştir. İDGSA 2. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen "Fotoğraflarla Türk Resim ve Heykel Sanatı Sergisi" için hazırlanan katalogta Sezer Tansuğ, Cihat Burak'ın MSGSÜ İRHM'deki tablosu için güzel bir değerlendirme yapmıştır. "...Resimdeki figür grubu, fani yaşamı bu sarayda son bulan Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın, Kurtuluş Savaşı anılarını çağrıştıran, onun yalın ve mütevazı yaşamını simgeleyen bir anlam taşıyor. Saray girişinin beyaz süslü taşlarıyla şatafatlı görünümüne karşı, gaziler grubu, Mustafa Kemal'in Kuvayi Milliyeci ruhunu kutsayan, yoksul İstiklâl savaşçılarıdır."<sup>20</sup> MSGSÜ İRHM'deki tabloda, caddeye bakan cephesiyle Saltanat Kapısı anıtsal olarak yer alır. Saltanat Kapı arkasında sarayın Selamlık bahçesi, deniz ve Anadolu kıyısındaki yapılar da görülür.

17 Cihat Burak, *Dolmabahçe Sarayı Kapısı*, 1967, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 146 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu.

18 Cihat Burak, *Kuvayi Milliye Gazileri*, 1981, serigrafi, 37 x 49.5 cm.



17



18



19 Şeref Akdik, *Dolmabahçe Camisi*,  
1959, tuval üzerine yağlıboya,  
50 x 65 cm., Türkiye İş Bankası Resim  
Koleksiyonu.

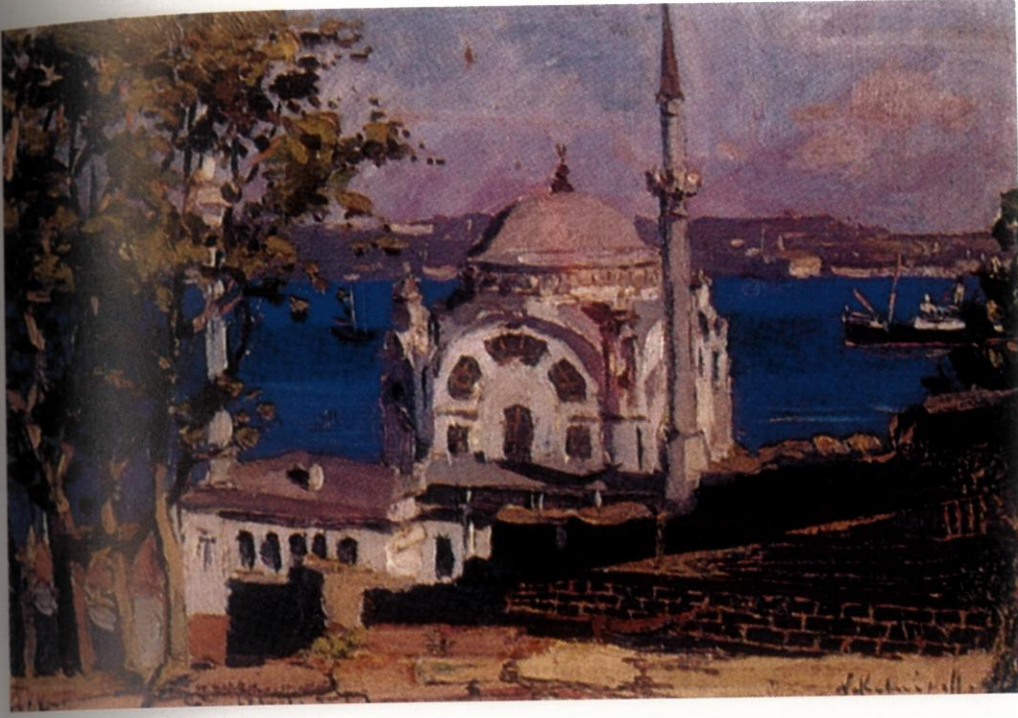
Dolmabahçe Camisi'nin saray olmaksızın tek resmedildiği örnekler de vardır.

Şeref Akdik'in Türkiye İş Bankası Koleksiyonu'nda yer alan 1959 tarihli yağlıboya resminde, caminin karşısındaki ağaçlıklı tepelik Ayaspaşa'dan bakışla Dolmabahçe Camisi ve Boğaziçi betimlenir. Ön planda ağaçların yer aldığı resmin orta planında solda, Dolmabahçe Camisi'nin yola bakan cephesindeki hünkar bölümü, iki minaresi ve kubbe örtüsüyle ana kütleli açıkça görülür. Cami gerisinde üzerinde vapurlar ve gemilerle mavi deniz ve yatay bir hat halinde Anadolu yakası belirir.

Naci Kalmukoğlu'nun (1896-1957) İzlenimci tarzındaki yağlıboya resmi de, yine Şeref Akdik gibi, Ayaspaşa'dan bakışla, Dolmabahçe Camisi'nin hünkar bölümü ve minarelerinin yer aldığı cephesini betimler. Şeref Akdik'in resminde olduğu gibi, cami gerisindeki mavi denizde gemiler ve geride, yatay hat halinde Anadolu yakası belirir.

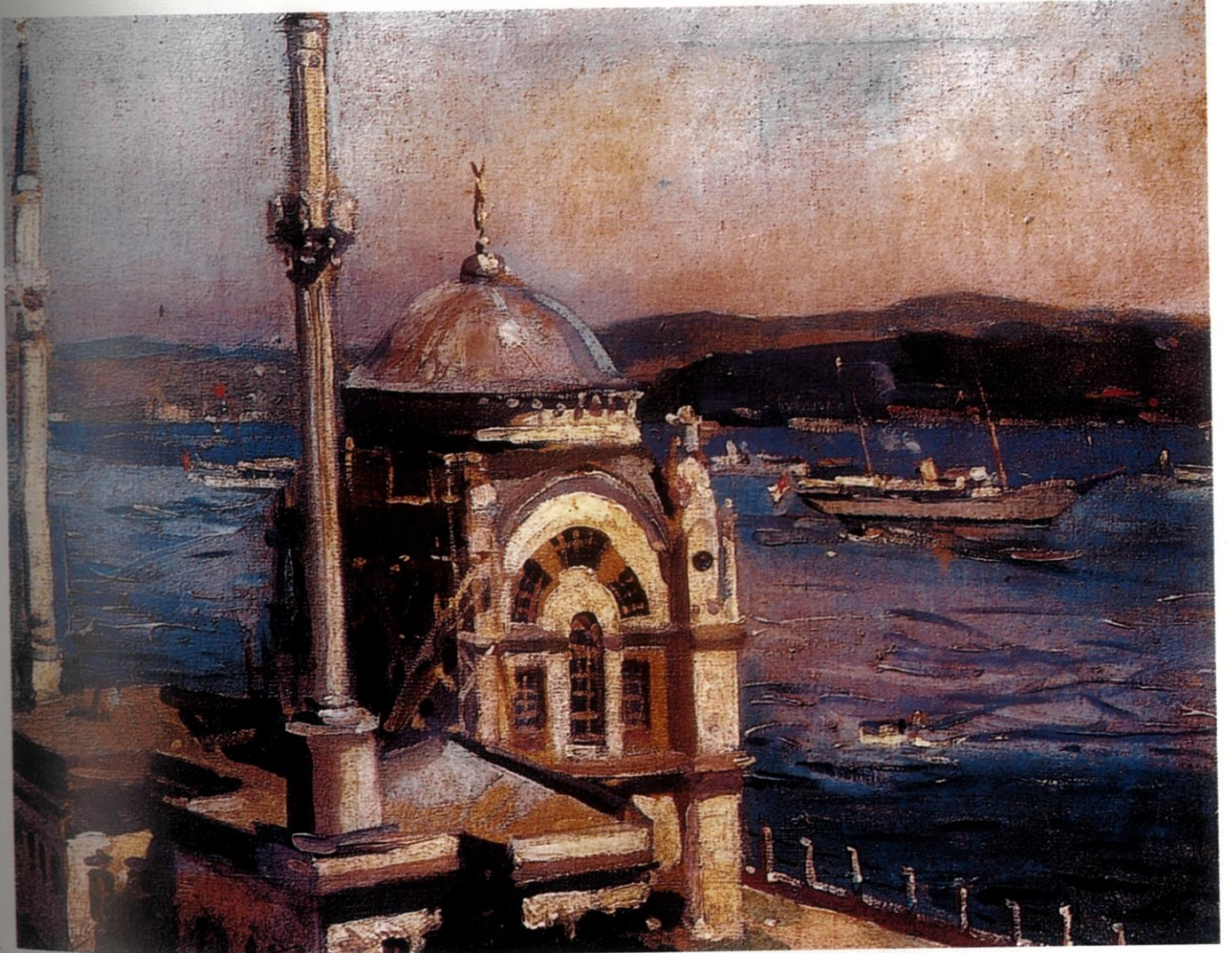
Naci Kalmukoğlu'nun Dolmabahçe Camisi'ni betimlediği bir diğer yağlıboya resmi de, Taviloğlu Koleksiyonu'nda yer alır. Caminin ön plana çıktığı resimde, yapının hünkar bölümü, üst örtüsü, minareleri, caminin ana kütleli ve kubbe örtüsü ayrıntılı olarak görülür.

Resimlere konu olan yapılardan biri de, Dolmabahçe Sebili/Mehmet Emin Ağa Sebili ve Çeşmesi'dir. Dolmabahçe'de, Bezmailem Valide Sultan Camisi'nin karşısında yer alan yapı, 1740'ta Sipahiler Ağası Mehmet Emin Ağa tarafından yaptırılmıştır. Cephe sebilleri grubuna dahil olan sebil; türbe, hazire, çeşme, mektep, hamam ve dükkandan meydana gelen küçük bir külliye dahil iken, bugün külliyenin sadece sebil, hazire ve çeşmesi ayakta'dır. Bu yapılar topluluğunun merkezinde yer alan sebilin iki yanında, simetrik bir düzen-



20 Naci Kalmukoğlu, *Dolmabahçe Camii*, tuval üzerine yağlıboya, 24 x 36 cm., Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.

21 Naci Kalmukoğlu, *Dolmabahçe Camii*, tuval üzerine yağlıboya, 31 x 39 cm., Taviloğlu Koleksiyonu.



leme ile kemer ve süsleme özellikleri aynı olan bir çeşme ve hazireye giriş kapısı yer alır. Yapı, 1937 yılında, Dolmabahçe Sarayı'nda toplanan II. Türk Tarih Kongresi nedeniyle<sup>21</sup> onarım görmüştür. 1957 yılında, Dolmabahçe Meydanı'nın tamiri, yeni yol yapımı nedeni ile hazire, mektep, dükkan ve sebil yıktırılmış ve sadece sebil ile müştemilatı yeniden kurulmuştur. 1964 yılında, sebil ile müştemilatı tekrar sökülerek daha geriye alınmıştır.<sup>22</sup> Günümüzde yol kenarında kalan sebil, haziresiyle birlikte iyi durumdadır.

Miralay Cemal, Dolmabahçe Sebili/Mehmet Emin Ağa Sebili ve Çeşmesi, hazire ve günümüze ulaşmayan iki katlı yapıları ve resmin sağındaki yalnaklı çeşme grubunu resmetmiştir. Miralay Cemal'in resmi, fotoğraftan<sup>23</sup> çalıştığı anlaşılmaktadır. Resimde de görüldüğü gibi, çeşme ve hazire duvarıyla aynı saçağı paylaşan sebil, bağlı bulunduğu cepheden yarım yuvarlak olarak dışa taşar ve üzeri, çokgen kasnak üzerinde yükselen piramidal külahla örtülüdür. Sebilin tezgah kısmı üzerinde, mermer sütunlar arasında, Rokoko karakterli oldukça dekoratif S ve C'lerden oluşan kemerlere sahip pencere açıklıkları bulunur. Demir

22 Miralay Cemal, *Dolmabahçe Sebili*, kağıt üzerine suluboya, 63.5 x 79 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu.

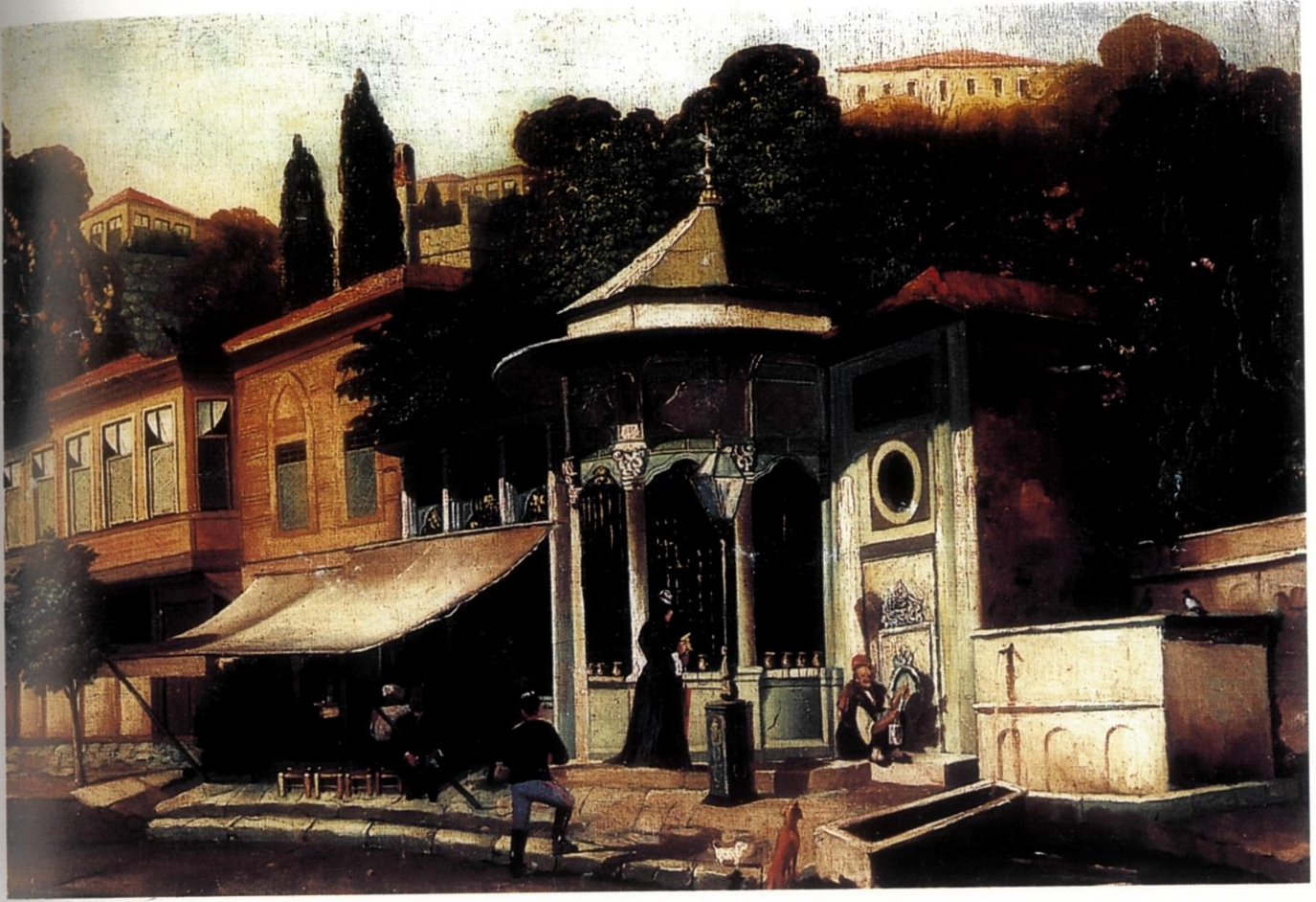


parmaklıklıklı pencere açıklıklarının su verme aralıklarında sıra sıra su tasları dizilidir ve bu taslarla su içen iki figür, sebilin fonksiyonunu sürdürdüğünü gösterir.

Sebilin sol tarafında görülen iki katlı yapılar, günümüze ulaşmayan ve alt katı dükkan olan sıbyan mektebi ile yanındaki tekke binasıdır.<sup>24</sup> Üst kısımda görülen yapılar ise Ayazpaşa konaklarıdır.<sup>25</sup>

Mermerden konik külah örtülü sebilin rokoko karakterli kemerli pencere açıklıklarını örten yıldız boyalı madeni parmaklıklar, yıldızsız olarak günümüzde de olmasına karşılık, kemer alınlıklarına gelen yerde bunları taçlandıran dekoratif şebekelerden hiçbir iz kalmamıştır. Hazirenin önündeki branda saçak ve altındaki tabureler ile burada oturan figürler, buranın bir açık kahve olarak kullanıldığını gösterir.

Sanatçısı bilinmeyen, tuval üzerine yağlıboya tablo, Miralay Cemal'in resmi ile hemen hemen aynı görünümü sunar. Miralay Cemal'den farklı olarak, fotoğrafın resme aktarılmasında ve figürlerde farklılık vardır. Kullanılan malzemenin getirdiği farklılıkla, Miralay Cemal'in suluboya resmine göre, burada kullanılan yağlıboyadan dolayı daha keskin kontur-



lar ve renklerle daha gerçekçi bir görünüm sunulmaktadır. Miralay Cemal'in suluboya resmi gibi bu yağlıboya tablonun da belgesel değeri vardır. Her iki resim, sebil ve çevresinin günümüze ulaşmayan özgün halini yansıtan görsel belge niteliğine sahiptir.

Yukarıda incelenen değişik örneklerde de görüldüğü gibi, sanatçıların resimleri, Dolmabahçe Sarayı ve çevresinde yaşanan değişimi gözler önüne sermekte, günümüze ulaşan ve ulaşamayan yapılar için görsel belge ve arşiv oluşturacak niteliktedir.

23 Anonim, *Dolmabahçe*, tuval üzerine yağlıboya, 55.5 x 78 cm., Taviloğlu Koleksiyonu.

## DİPNOTLAR

- 1 Mustafa Cezar, *Osmanlı Başkenti İstanbul*, İstanbul: 2002, s. 555.
- 2 Antoine Ignaze Melling, *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*, Paris: 1819, pl. no:28.
- 3 *Dolmabahçe Sarayı*, (ed. Ömer Taşdelen - Aydan Gürün), İstanbul: 2005, s.18.
- 4 Saray kompleksindeki yapılar için bkz. *Dolmabahçe Sarayı*, s. 28.
- 5 Yıldız Albümleri'nde 1891 tarihli Kargopoulo'nun bir fotoğrafı aynı görünümü sunar. Yağlıboya tabloda ve fotoğrafta, Dolmabahçe Saat Kulesi görülmemektedir. Sarayın Hazine Kapı ile Dolmabahçe Camisi arasında kalan Dolmabahçe Saat Kulesi, Sultan II. Abdülhamid tarafından 1890-1894 yılları arasında inşa ettirildiğine göre, sanatçı Saat Kulesi'nin inşasından önceki görünümü aktarmıştır.
- 6 IRCICA, 90530/1, Fotoğraf: Kargopoulo, 1891.
- 7 Dolmabahçe Sarayı kompleksi vaziyet planı için bkz. *Dolmabahçe Sarayı*, s. 29.
- 8 Deniz Esemeli, *Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı*, İstanbul: 2002, s. 218.
- 9 Afife Batur, "Dolmabahçe Camii", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: 1994, s. 88-89.
- 10 Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu, Sultan Abdülmecid tarafından inşa ettirilir ve Ocak 1859'da resmi açılışı yapılır. 1863 yılında tiyatronun içi kısmen yanar ve tamir edilmeyen bina harap halde kalır. Sonrasında bir süre tütün deposu olarak kullanılır ve 1939 yılında Ayaspaşa-Dolmabahçe yolu düzenlemesi sırasında yıktırılır. Suha Umur, "Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: 1994, s. 96-97.
- 11 Deniz Esemeli, *age*, s. 219-220.

- 12 Saat Kulesi ile cami arasındaki alanda, sarayın Seraskerlik makamıyla bağlantısını sağlamak amacıyla kullanılan Serasker Dairesi vardı. Mustafa Cezar, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul: 1991, s. 326.
- 13 Çelik Gülersoy, *Dolmabahçe Çağlar Boyu İstanbul Görünümleri III*, İstanbul: 1984, s. 130.
- 14 Çelik Gülersoy, *age*, s. 132.
- 15 Sema Öner, "Dolmabahçe Saray Kompleksini Oluşturan Yapıların Değerlendirilmesinde Yeni Bulgular", *Milli Saraylar 1994/1995*, s. 118-119. (114-135)
- 16 Deniz Esemeli, *age*, s. 221.
- 17 Bkz. Behçet Ünsal, "İstanbul'un İmanı ve Eski Eser Kaybı", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri II*, İstanbul: 1969, s. 57. 1937'deki imara kadar caminin avlu duvarı ve muvakkithane özgün konumunu koruduğuna göre, tablo da yıkım çalışmalarından önceki tarihlerde yapılmıştır. Çelik Gülersoy, Lütfi Kırdar'ın imar hareketleri zamanında meydana düzenlenmesi, tramvay caddesi genişletmesi yapılırken 1948'de çevre duvarının tamamen kaldırıldığını belirtir. Çelik Gülersoy, *age*, s. 19.
- 18 Kabataş iskelesinde Lodos fırtınalarından etkilenen kayıklar için Sultan Abdülmecid tarafından 1850'de yaptırılan limanın hatırası olarak diktirilmiştir. Dört tarafında sütunlar olan abidenin, denize ve yola bakan cephelerinde limanın faydaları ve Sultan Abdülmecid'e övgüler sunan 1267 tarihli kitabe vardır. Haluk Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul, Eserleri, Olayları, Kültürü*, İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi, 2005, s. 121.
- 19 Behçet Ünsal, bu kitabenin 1957'de doldurulan Kabataş limanının dalgakıran duvarının orta yerinde dikili olduğunu belirtir. Behçet Ünsal, *agm*, s. 54.
- 20 *Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı*, (Haz.: Sezer Tansuğ), İstanbul: 1979, eserin sayfa numarası yok.
- 21 Aziz Ogan, "İstanbul Çeşme ve Sebilleri", *Yeni İstanbul*, 25 Kasım, 1951, s. 5.
- 22 Behçet Ünsal, *agm*, s. 57.
- 23 IRCICA, 90763/31, Fotoğraf: Kargopoulo. Mahmud Emin Ağa Sebili adıyla geçmektedir.
- 24 Behçet Ünsal, *agm*, 57. dipnot s. 126.; Çelik Gülersoy, *age*, s. 18.
- 25 Çelik Gülersoy, *age*, s. 20.

## KAYNAKÇA

- BATUR, Afife, "Dolmabahçe Camii", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: 1994, s. 88-89.
- CEZAR, Mustafa, *Osmanlı Başkenti İstanbul*, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, 2002.
- CEZAR, Mustafa, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul: Akbank Yayınları, 1991.
- Cihat Burak*, İstanbul: Ada Yayınları, 1991.
- Dolmabahçe Sarayı, (Ed.: Ömer Taşdelen - Aydan Gürün), İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2005.
- ESEMELİ, Deniz, *Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2002.
- GİRAY, Kıymet, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: 2000.
- GÜLERSOY, Çelik, *Dolmabahçe Çağlar Boyu İstanbul Görünümleri III*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı, 1984.
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu/Greater Istanbul Municipality Painting Collection*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1991.
- İstanbul Deniz Müzesi Resim Koleksiyonu/Istanbul Naval Museum Painting Collection*, İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 2004.
- MELLING, Antoine Ignaze, *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*, Paris: 1819.
- OGAN, Aziz, "İstanbul Çeşme ve Sebilleri", *Yeni İstanbul*, 25 Kasım, 1951, s. 5.
- ÖNER, Sema, "Dolmabahçe Saray Kompleksini Oluşturan Yapıların Değerlendirilmesinde Yeni Bulgular", *Milli Saraylar 1994/1995*, s. 114-135.
- Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı*, (Haz.: Sezer Tansuğ), İstanbul: 1979.
- ŞEHSUVAROĞLU, Haluk, *Asırlar Boyunca İstanbul Eserleri, Olayları, Kültürü*, İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi, 2005.
- T.C. Maliye Bakanlığı Sanat Eserleri Koleksiyonu*, Ankara: Maliye Bakanlığı, 1998.
- Tavilöğlü Koleksiyonu Türk Resmi*, (Ed.: Ferit Edgü), İstanbul: 1997.
- UMUR, Suha, "Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: 1994, s. 96-97.
- ÜNSAL, Behçet, "İstanbul'un İmanı ve Eski Eser Kaybı", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri II*, İstanbul: 1969, s. 6-61.

# Dârüşşafaka Mektebi ve Resimleri Saray'a Sunulan Bir Grup Dârüşşafakalı Ressam

Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal ve kültürel yapısı, bilindiği gibi, yayıldığı geniş coğrafi bölgelerden çeşitli etkiler alan Türk ve İslâm kaynaklarına dayanır. Bu yapı, 16. yüzyılın sonlarına kadar yükselen, duraklama sürecinden sonra gerileyen bir seyir gösterir. Devleti yönetenler tarafından bu gerilemenin farkedilmesi ve önlenememesi üzerine, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi ile Osmanlı Devleti'nden daha ileri bir konuma gelen Batılı devletler örnek alınarak bazı reformlar yapılır, yeni kurumlar meydana getirilir. Bunun sonucunda Osmanlı Devleti'nin siyasi düzeninde, toplumsal ve kültürel yapısında yavaş yavaş değişimler oluşur. Reform çalışmaları kapsamında kurulan yeni okullarda Batı tarzında resim eğitiminin başlatılması özellikle önem taşır.

1795'te öğretime başlayan 'Mühendishane-i Berr-i Hümayun' ile 1834'te kurulan 'Mekteb-i Harbiye'de olduğu gibi, 18. yüzyıl sonlarından itibaren düzenli bir orduya sahip olmak için kurulan askerî okulların müfredatına, öğrencinin teknik alanlardaki gelişimini desteklemek amacıyla Batı tarzında resim dersi konmuştur.<sup>1</sup> Böylece ilk ressamlar [Ferik İbrahim, Kaymakam Hüsnü Yusuf, Kaymakam Ahmet Emin (Mühendishane'den), Tevfik Paşa, Nuri Paşa, Süleyman Seyyid (Harbiye'den), Şeker Ahmet Paşa (Tıbbiye/Harbiye'den)...] bu okullarda okuyan subaylar arasından çıkmıştır. Bu ressamların bazıları mezun oldukları okullarda, bazıları askerî veya sivil 'rüşdiye' ile 'idadi'lerde resim öğretmeni olmuş, bazıları da resim eğitimi için yurt dışına gönderilmiştir.<sup>2</sup>

Galatasaray Sultanisi (1868), Dârüşşafaka (1873) gibi kurulan sivil okullarda müfredata resim dersleri konmuştur.<sup>3</sup> Özellikle Dârüşşafaka'da öğrenim gören, Türk resim tarihinde ilginç bir grubu oluşturan "Dârüşşafakalı Ressamlar", pek çok sanat yazarına ve eleştirmenine konu olmuştur. René Hugue'un "19. Yüzyıl Primitifleri", Nurullah Berk'in "Primitiflerimiz",<sup>4</sup> "Çağdaş Primitifler",<sup>5</sup> Devrim Erbil'in "İlk Türk Yağlıboya Ressamları"<sup>6</sup> olarak adlandırdığı grubun içinde yer alan bazı sanatçıların Dârüşşafaka mezunu olduğu ve eserlerini, Yıldız Sarayı'ndan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne taşınmış olan "Yıldız Sarayı Albümleri" olarak da anılan Sultan II. Abdülhamid'in albümlerinde bulunan fotoğraflardan çalıştıkları tespit edilmiş, birkaç tablo albümdeki fotoğrafla beraber yayımlanmıştır.<sup>7</sup>

Bu makalede, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan bazı belgeler\*\* ve ulaşabildiğimiz iki orijinal Osmanlıca eser incelenerek Dârüşşafaka, mimarisi ve ressamları hakkında edindiğimiz yeni bilgiler, Dolmabahçe Sarayı'ndan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'na geçen bazı tablolarla\*\*\* değerlendirilecektir.

\* Sanat Tarihi ve Müzecilik Uzmanı, (M.A.) Sanat Tarihçisi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Araştırma Merkezi.

\*\* Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki belgelerin okunması aşamasındaki katkılarında dolayı MSGSÜ FEF Tarih Bölümü öğretim üyelerinden Doç. Dr. Hayrunnisa Alan ve Yard. Doç. Dr. Emine Uyumaz ile Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Yard. Doç. Dr. Muharrem Kaya'ya teşekkür ederim.

\*\*\* MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan tabloların fotoğrafları Erdal Aksoy tarafından çekilmiştir.



I Dârüşşafaka (Fatih), yapıldığı yıllar  
(~1872-1873).  
Dârüşşafaka, İstanbul: Dârüşşafaka  
Cemiyeti Yayını, tarihsiz, MSGSÜ  
Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve  
Araştırma Merkezi Arşivi.

### Dârüşşafaka'nın Oluşumu ve Mimarisi

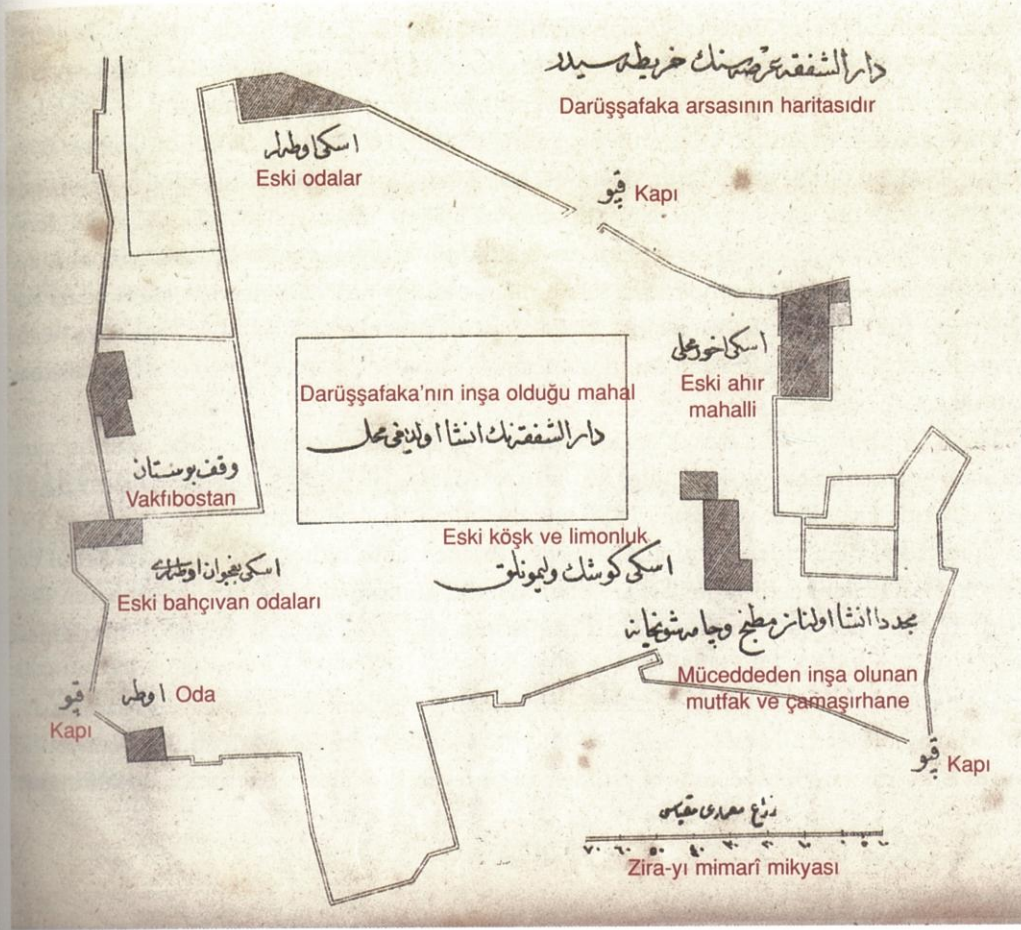
Yusuf Ziya Paşa'nın öncülüğü ile Gazi Ahmed Muhtar Paşa, Vidinli Tevfik Paşa ve Sakızlı Ahmed Esad Paşa tarafından, 30 Mart 1864 (21 Şevval 1280) tarihinde yetim ve yoksul Müslüman çocukların yetiştirilmesi amacıyla "Cemiyet-i Tedrîsiye-i İslâmiye" adlı bir hayır cemiyeti kurulmuştur.<sup>8</sup>

Kelime anlamı olarak "Şefkat Yurdu" anlamına<sup>9</sup> gelen Dârüşşafaka, başlangıçta Kapalıçarşı ve çevresindeki iş yerlerinde çalışan Müslüman çocukların okuması için Beyazıt'ta, Simkeşhane içindeki Vâlide Emetullah Kadın Mektebi'nde üç sınıflı bir okul olarak açılmıştır. Daha sonra ilgi artınca ikinci okul Aksaray'daki Ebûbekir Paşa Mektebi'nde hizmete girmiştir.

Cemiyet üyelerinin yetenekli, yoksul çocukların yetiştirilmesi amacıyla bir okul kurmak için başlattığı kampanyaya dönemin padişahı Sultan Abdülaziz, sadrazamı Âli Paşa ile zengin devlet adamları da katılmış ve devlet hazinesinden para ayrılmıştır. Sakızlı Ahmed Esad Paşa, okulun, Paris sefirliği sırasında Paris civarında gördüğü yetimlere mahsus askerî bir okul olan "Prytané Militaire de la Flèche" gibi kız ve erkek (ama Müslüman) yetimlere mahsus bir kurum olmasını arzu etmiştir.<sup>10</sup>

Okulun Fatih'te Sultan Selim ile Fatih camileri arasında, Haliç ve Boğaz girişine hâkim bir tepe üzerine inşa edilmesi kararlaştırılmış ve arsa satın alınarak Mimar Ohannes Kalfa'nın hazırladığı projeye göre 16 Ağustos 1868 (26 Rebüülâhir 1285) tarihinde binanın yapımına başlanmıştır. Okul 28 Haziran 1873 (2 Cemâziyelevvel 1290) tarihinde tamamlanmış ve aynı yıl 54 öğrenci kabul edilmiştir.

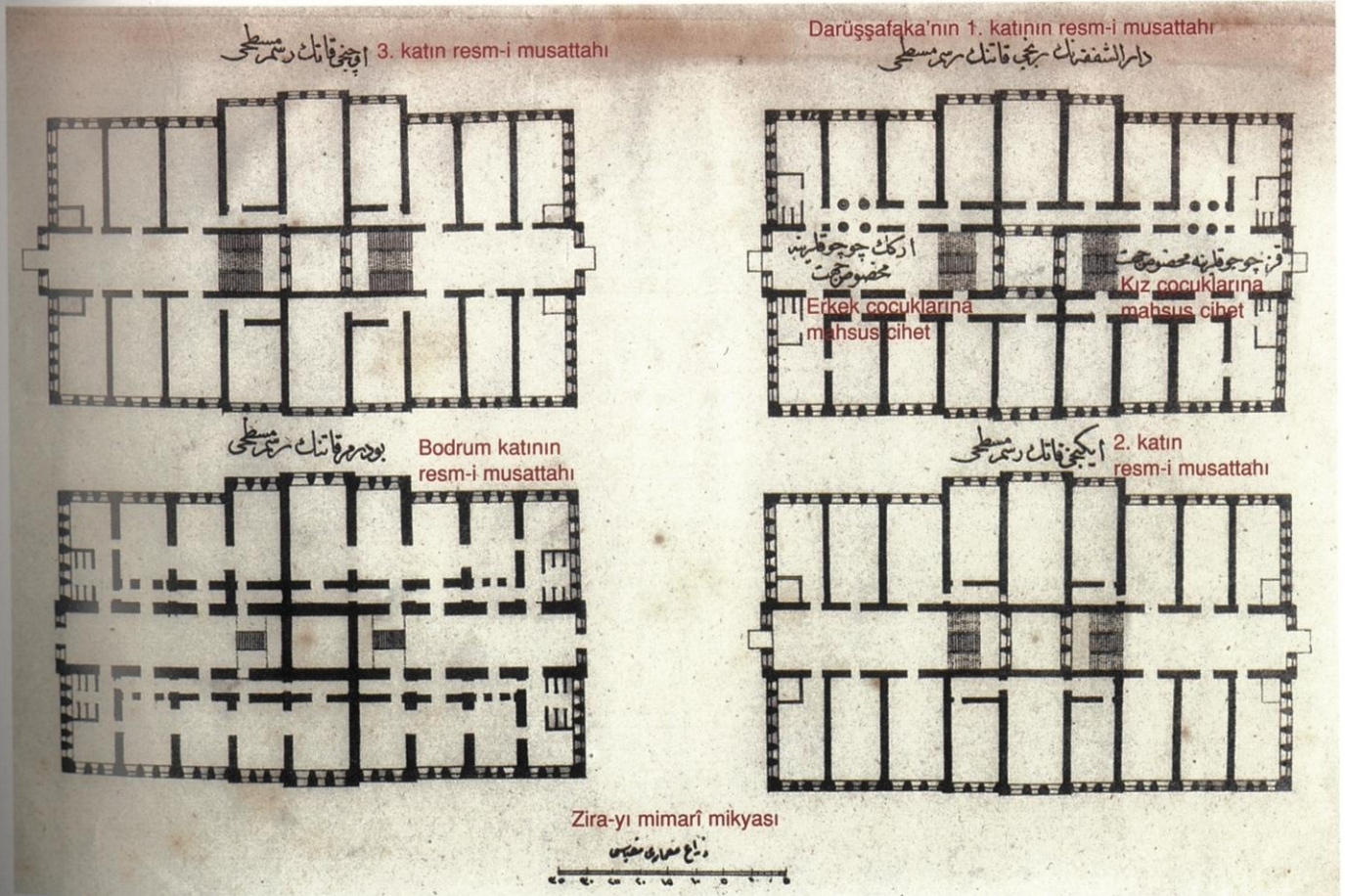
Başlangıçta Dârüşşafaka'ya kız öğrencilerin de alınması düşünüldüğünden bina, kızlar ve erkekler için iki bölüm olarak yapılmış, daha sonra bazı sakinler ileri sürülerek kız öğren-



2 Darüşşafaka arsasının haritası (Fatih, ~1873).

Darüşşafaka, İstanbul: Darüşşafaka Cemiyeti Yayını, tarihsiz. MSGSÜ TSTUAMA.

3 Solda Darüşşafaka'nın 3. ve bodrum kat plânları, sağda 1. ve 2. kat plânları (Fatih, ~1873). Darüşşafaka, İstanbul: Darüşşafaka Cemiyeti Yayını, tarihsiz. MSGSÜ TSTUAMA.



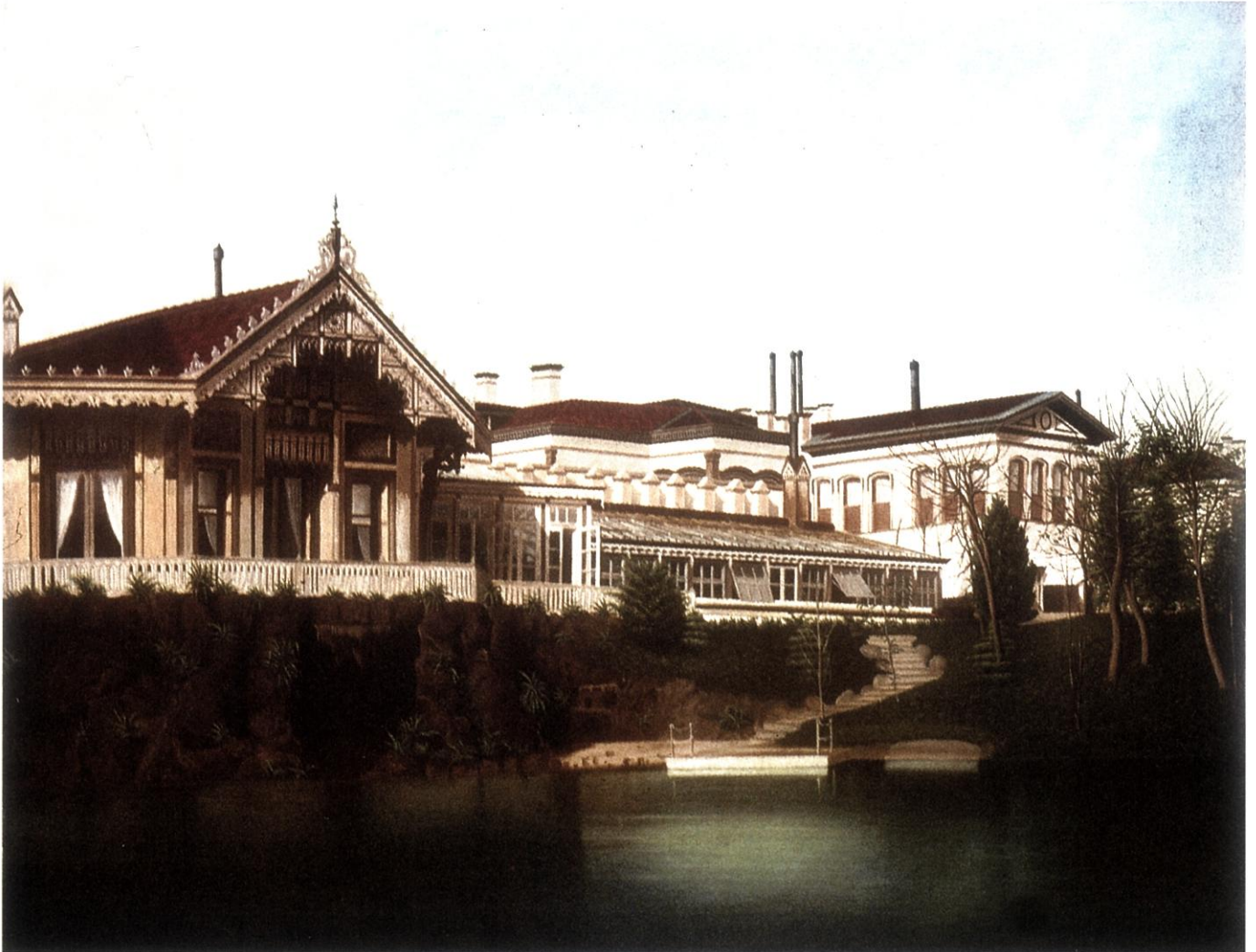
ci alınmasından vazgeçilmiştir.<sup>11</sup> Sekiz yıllık olan okulda ilk altı yıl iptidai, rüşdiye ve idadî sınıflarını, son iki yıl ise âli sınıflarını oluşturmuştur. Ayrıca son sınıf "Telgraf Fen Mektebi" adını taşımış ve mezunlar Posta ve Telgraf Nezareti'nde görev almıştır.

Dârüşşafaka'nın eğitim ve öğretim programında Türkçe, Fransızca, Arapça, Farsça, coğrafya, Osmanlı tarihi, genel tarih, edebiyat, kompozisyon, mantık, tabiat bilgisi, cebir, geometri, aritmetik, astronomi, jeoloji, topografya, makine bilgisi, güzel yazı, el işi gibi derslerin yanı sıra resim dersleri de yer almıştır.<sup>12</sup> Öğretim kadrosu genellikle fahrî (onursal, aylıksız) askerlerden ve İstanbul'un aydınlarından oluşmuştur.<sup>13</sup> Okulun programındaki resim derslerinin içeriğinde, karakalem, pastel, yeteneği olanlara suluboya ve yağlıboya resim yaptırılması, hayali ve tabiattan resim, natüromort, manzara, ayak, el, baş ve gölge çalışmaları dikkat çekicidir.<sup>14</sup>

1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında subay öğretmenler cepheye gittiği, okul bir süre Rumeli göçmenlerine tahsis edildiği için bir yıl kadar kapalı kalmış ve ilk mezunlarını 1881 yılında sekiz kişi olarak vermiştir. 1886 yılında Sultan II. Abdülhamid, Sadrazam Said Paşa'nın verdiği bilgilerden memnun kalmış ve o sene okulu bitiren altı öğrenciyi kabul etmiştir. Öğrenciler kendi yaptıkları tabloları Sultan'a sunmuşlar ve bu tarihten itibaren Dârüşşafaka'dan her yıl mezun olanların isimlerinin ve tablolarının saraya takdim edilmesi âdet haline gelmiştir.<sup>15</sup>

Dârüşşafaka, 1903'te Maarif Nezareti'ne bağlanmış ve Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye dağılmıştır. 1908'de II. Meşrutiyet ilân edilince bu okuldan yetişenler 'Mezunlar Cemiyeti'ni kurmuş ve eski üyelerle cemiyeti yeniden örgütleyerek okulun yönetimini, yaşatılmasını

4 (Kasımpaşalı) Hilmi, *Yıldız Sarayı'ndan*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 116 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, Envanter No. 819/406. (07.07.1941 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)



üstlenmişlerdir. Tabii başkanlığını sadrazamın yaptığı cemiyet, gündemde tuttuğu bağış kampanyası ile okulu en iyi şekilde yaşatacak zengin bir mal varlığına sahip olmuştur.

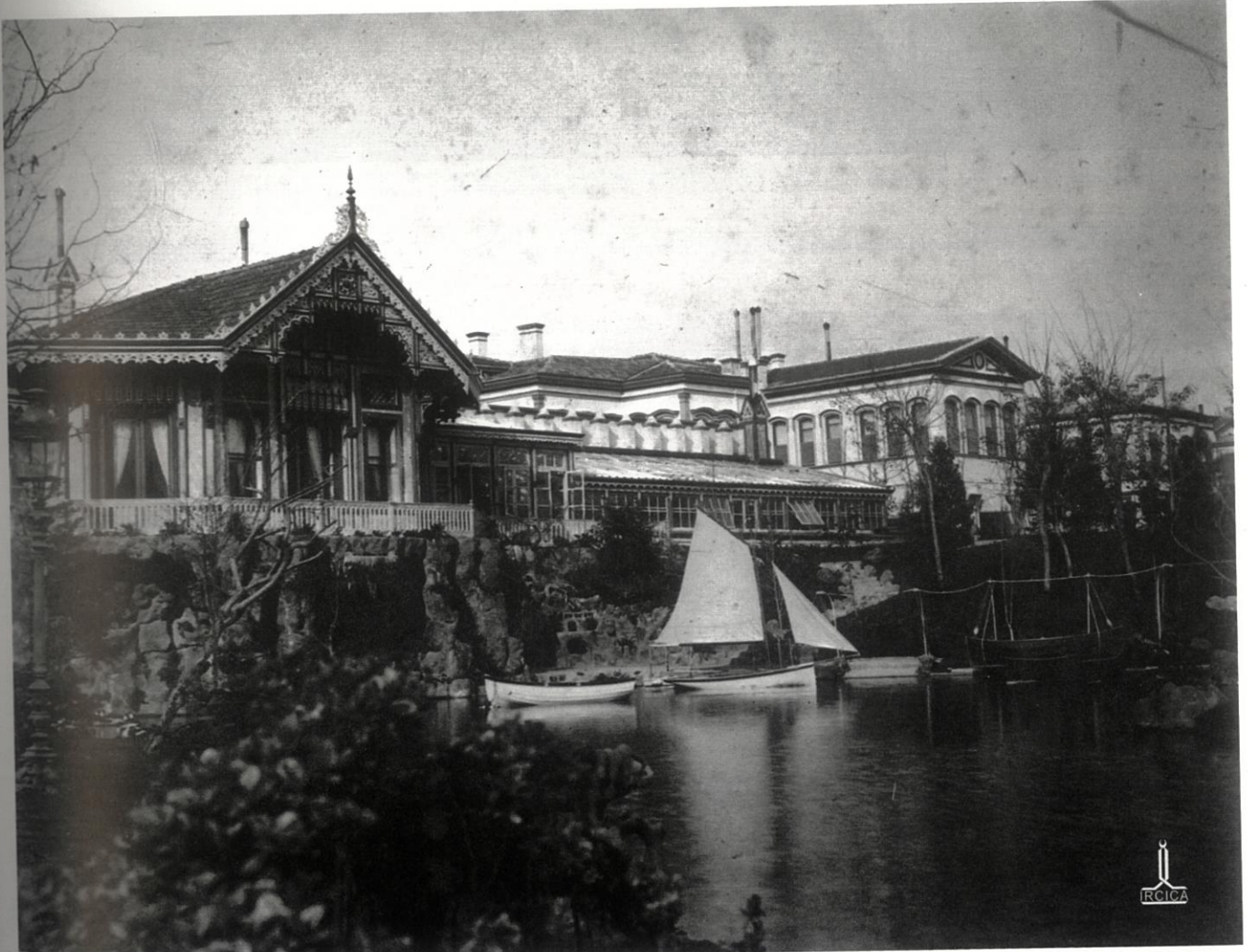
1935'te Türk Okutma Kurumu adını alan cemiyet ise 1953'te tüzük değişikliğiyle Dârüşşafaka Cemiyeti olarak son kez örgütlenmiş ve tabii başkanlık başbakanlara verilmiştir. Tarihî okul binasının yanına ve arkasına inşa edilen ek bina 1953'te hizmete girmiştir. Cumhuriyetin ilânından sonra özel lise konumunda, devlet ortaokul ve liselerinin programını uygulamaya başlayan, 1955-56 öğretim yılında İngilizce eğitime geçen Dârüşşafaka, 1969'da da karma eğitime başlamıştır. Halen yabancı dille eğitim yapan bir okul statüsündedir. 1971-72'de yeni yapılan okul binası hizmete girmiş ve okul 1994'te ise Fatih'teki tarihî bina boşaltılarak Ayazağa'da inşa edilen kampüse taşınmıştır.<sup>16</sup>

## DÂRÜŞŞAFAKALI RESSAMLARDAN BİR GRUP

### (Kasımpaşalı) Hilmi

1867 (1283) yılında Kasımpaşa'da doğmuştur. Baba adı Süleyman olan Hilmi, Kasımpaşa'da otururken 1881 (1297) yılında Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1889'da (1305) buradan mezun olduktan sonra Dersaadet Gümrüğü muayene ve tahkik memuru olarak çalışmıştır.<sup>17</sup> Hilmi'nin İRHM koleksiyonunda bulunan "Yıldız Sarayı'ndan" adlı eserinin üzerinde imza olmamasına rağmen tuvalin arka sağ üst köşesinde Osmanlıca "Hilmi Kasımpaşa" yazmaktadır.<sup>18</sup>

5 (Kasımpaşalı) Hilmi'nin "Yıldız Sarayı'ndan" adlı eseri için model aldığımız düşündüğümüz Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf. Yıldız Sarayı'nda Limonluk Köşkü (Mehtap Köşkü) ve Valide Sultan Köşkü (Hünkar Dairesi), fotoğrafçısı belli değil, 19. yy. sonu 20. yy. başı. IRCICA AY131353

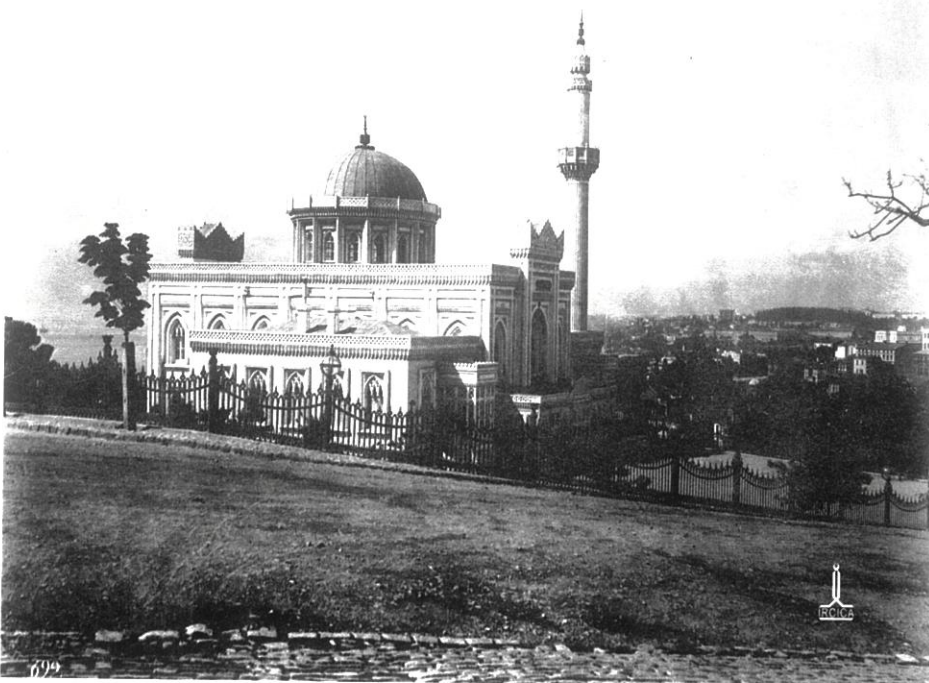




6

6 Necib, *Yıldız Camii*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm., MSGSÜ RHM Koleksiyonu, Envanter No. 831/418. (07.07.1941 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)

7 Necip'in "Yıldız Camii" adlı eseri için model aldığı düşünüldüğümüz Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf, Yıldız Hamidiye Camii. Fotoğraf: Abdullah Freres, 19. yy. sonu 20. yy. başı. IRCICA AY241004



7

## Necip

1867 (1283) yılında doğmuştur. Baba adı Mehmet olan Necib, Hisar'da otururken 1879'da (1295) Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1889'da (1305) mezun olmuş, bir süre Dârüşşafaka'da fahri resim hocalığı yapmıştır. 1913'ten (1332) önce vefat etmiştir.<sup>19</sup> Necip'in İRHM koleksiyonunda bulunan "Yıldız Camii" adlı eserinin üzerinde imza olmamasına rağmen tuvalin arka sağ üst köşesine doğru Osmanlıca "Necip Hisar" yazmaktadır.<sup>20</sup>



8

8 Ahmed Ragıb, *Yıldız Sarayı Bahçesinden*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, Envanter No. 812/399 (07.07.1941 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)

9 Ahmed Ragıb'ın "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı eseri için model aldığı düşünöğümüz Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf. Yıldız Sarayı'nın Has Bahçesi'nden görünüş, fotoğrafçısı belli değıl, 19. yy. sonu 20. yy. başı. IRCICA AY 131234

## Ahmed Ragıb

1871 (1286) yılında Dersaadet'te doğmuştur. Baba adı Ahmed olan Ahmed Ragıb, Bıçakçılar'da otururken 1882'de (1298) Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1890'da (1306) buradan mezun olduktan sonra telgrafhanede memur olarak çalışmıştır.<sup>21</sup> İRHM koleksiyonunda bulunan "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı eserinde sanatçı, "Malta Köşkü ve Orhaniye Kışlası" nı resmetmiştir.<sup>22</sup> Eserin üzerinde imza olmamasına rağmen tuvalin arka sağ üst köşesinde Osmanlıca "Ahmed Ragıb" ve şasinin sol üst köşesinde Osmanlıca "Ahmed Efendi Bıçakçılar" yazmaktadır.<sup>23</sup>



9



10

10 (Fatihli) Mustafa, *Yıldız Sarayı Bahçesinden*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, Envanter No. 418/5 (20.09.1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)

11 (Fatihli) Mustafa'nın "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı eseri için model aldığını düşündüğümüz Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf. Yıldız Sarayı'nda havuz, Fotoğraf: Basile Kargopoulo, 19. yy. sonu 20. yy. başı. IRCICA AY245528



11

### (Fatihli) Mustafa

1872 (1288) yılında İzle'de (Sofya) doğmuştur. Baba adı Hasan olan Mustafa, Fatih'te otururken 1882'de (1298) Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1890'da (1306) buradan mezun olduktan sonraki yaşantısı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.<sup>24</sup> İRHM koleksiyonunda bulunan "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı eserinde, Yıldız Sarayı bahçesinden 'resmettiği fiskiye, bugün Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesinde bulunmaktadır.<sup>25</sup> Eserin üzerinde imza olmamasına rağmen tuvalin arkasında, sol üst köşesinde Osmanlıca "Mustafa Fatih" yazmaktadır.<sup>26</sup>



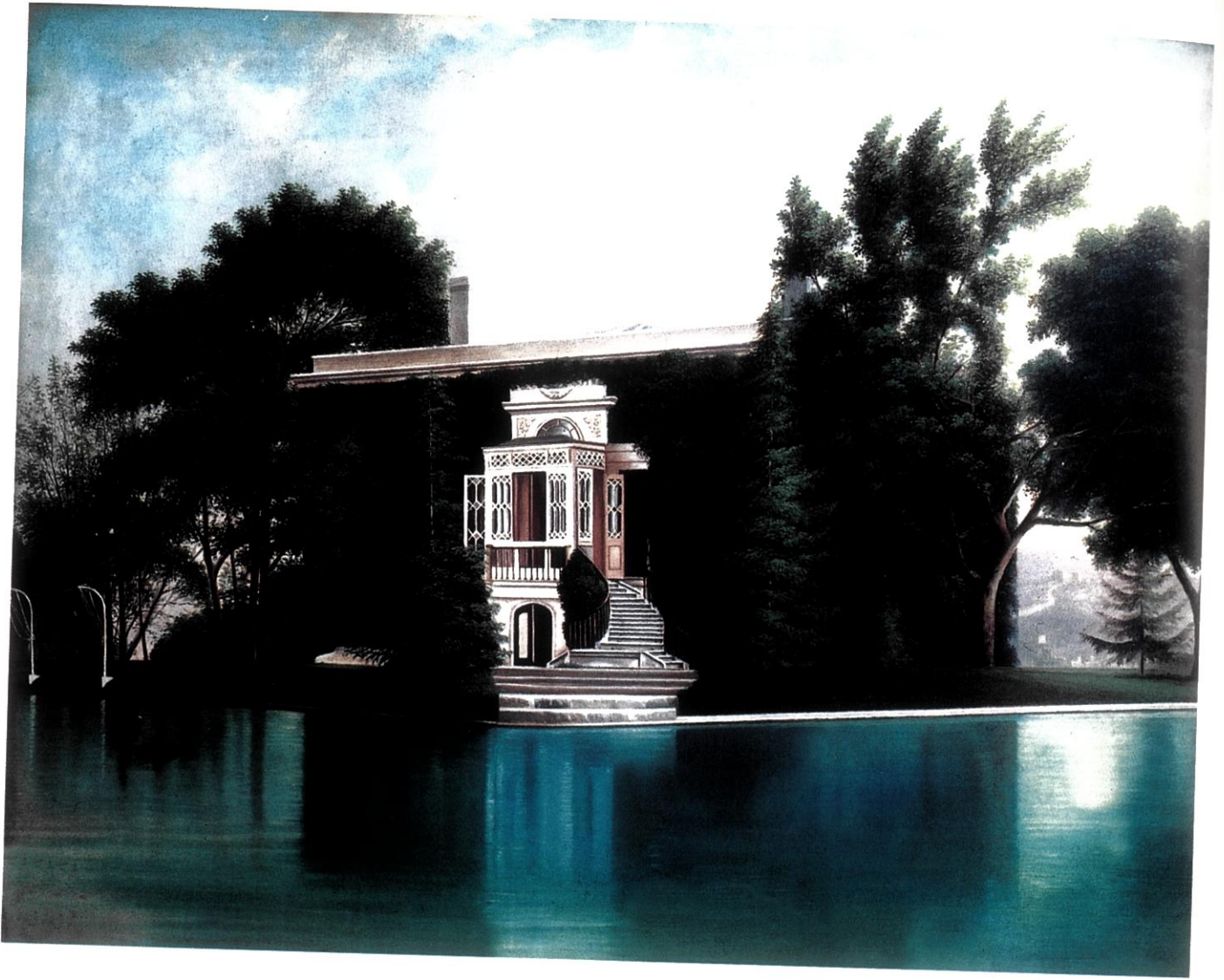
12 Şefik, *Yıldız Sarayı Şale Kasrı Hümayunu Yemek Salonu*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, Envanter No. 759/346 (20.09.1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)

13 Şefik'in "Yıldız Sarayı Şale Kasrı Hümayunu Yemek Salonu" adlı eseri için model aldığı Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf. Şale Kasrı Yeni Daire'de Yemek Salonu, Fotoğraf: Abdullah Frères, 19. yy. sonu 20. yy. başı. IRCICA AY232824.

### Şefik

1868 (1284) yılında İstinye'de doğmuştur. Baba adı Salih olan Şefik, Sultanahmet Ağaçaıyırı'nda otururken 1879'da (1295) Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1891'de (1307) buradan mezun olduktan sonra Ceyb-i Hümayun kâtipi olarak çalışmış ve mabeyn kâtipliğinden emekli olmuştur.<sup>27</sup> İRHM koleksiyonunda "Yıldız Sarayı Şale Kasrı Hümayunu Yemek Salonu" adlı imzasız bir eseri vardır. Şasinin ortasında görülen Osmanlıca "Dârüşşafaka Şefik Efendi 1307" yazısı,<sup>28</sup> zaman içinde şasi değiştirildiği için bugün mevcut değildir.





14

14 Şevki, *Yıldız Sarayı Bahçesinden*  
(*Çadır Köşkü*), 1890, tuval üzerine  
yağlıboya, 73 x 92 cm., MSGSÜ İRHM  
Koleksiyonu, Envanter No. 826/413  
(07.07.1941 tarihinde Dolmabahçe  
Sarayı'ndan devredilmiştir.)  
15 Şevki'nin "Yıldız Sarayı Bahçesinden  
Çadır Köşkü" adlı eseri için model  
aldığını düşündüğümüz Yıldız  
Albümü'ndeki fotoğraf. Yıldız Sarayı,  
Çadır Köşkü, Fotoğraf: Abdullah Frères,  
19. yy. sonu 20. yy. başı.  
IRCICA AY183419



311 15

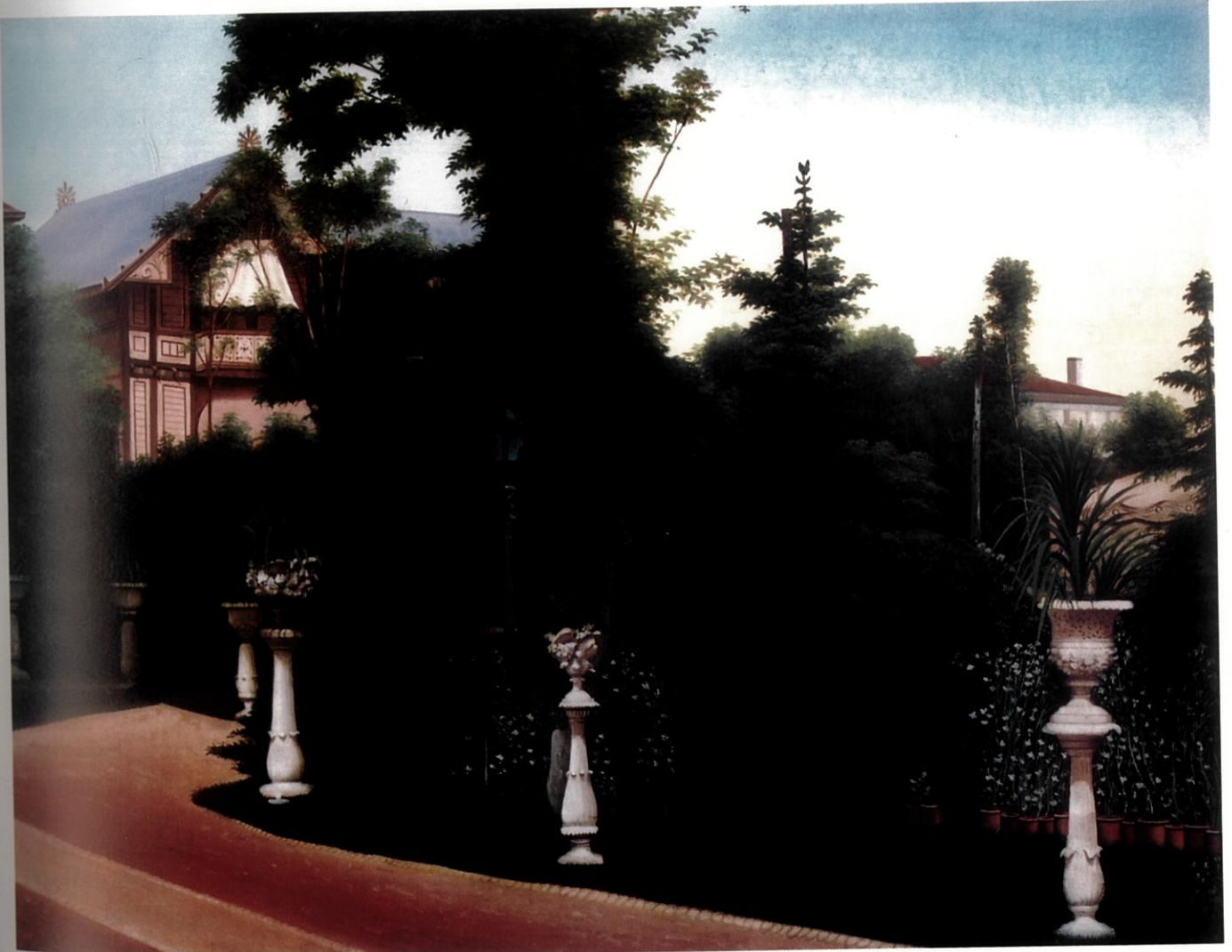
## Şevki

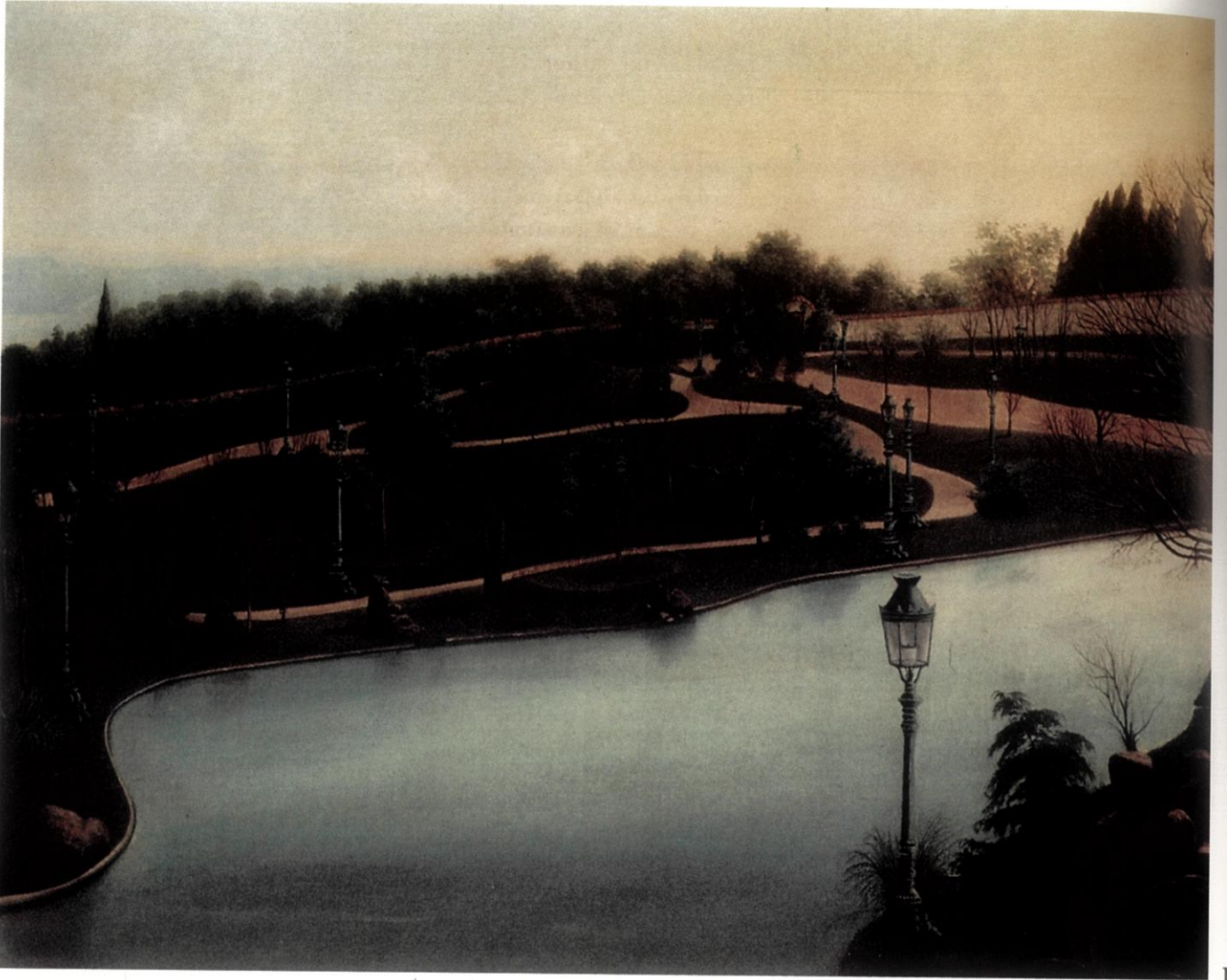
1869 (1285) yılında İzmit'in Nabık Köyü Mirgün'de doğmuştur. Baba adı Osman olan Şevki, Balat'ta otururken 1879'da (1295) Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1891'de (1307) buradan mezun olduktan sonra paket postanesinde müdür yardımcılığı yapmış, Edirne'de posta müdürü olarak çalışmıştır. İRHM koleksiyonunda bulunan "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı eserinde sanatçı, Yıldız Sarayı Bahçesinden Çadır Köşkü'nü resmetmiştir.<sup>29</sup> Eserin üzerinde imza olmamasına rağmen tuvalin arkasında, şasinin üst kenarının ortasında Osmanlıca "307 Dârüşşafakalı Şevki Efendi" yazmaktadır.<sup>30</sup>

## (Vidinli) Osman Nuri

1871 (1287) yılında Vidin'de doğmuştur. Baba adı Zekeriya olan Osman Nuri, Aksaray'da otururken 1884'te (1300) Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1891'de (1307) buradan mezun olmuştur. 1913'ten (1332) önce vefat etmiştir.<sup>31</sup> Osman Nuri'nin İRHM koleksiyonunda bulunan "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı resminin üzerinde imza olmamasına rağmen tuvalin arkasında sağ üst köşesinde Osmanlıca "Osman Nuri Vidin" yazmaktadır.<sup>32</sup>

16. (Vidinli) Osman Nuri, *Yıldız Sarayı Bahçesinden*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, Envanter No. 416/3 (20.09.1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)





17

17 (Giritli) Hüseyin, *Yıldız Sarayı Bahçesinden*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, Envanter No. 414/1 (20.09.1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)

18 (Giritli) Hüseyin'in "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı eseri için model aldığını düşündüğümüz Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf. Yıldız Sarayı'nın Has Bahçesi'nden görünüş, fotoğrafçısı belli değil, 19.yy. sonu 20.yy. başı. IRCICA AYI31237.



18

### (Giritli) Hüseyin

1873 (1289) yılında Girit'te doğmuştur. Baba adı Mustafa olan Hüseyin, 1883 (1299) tarihinde Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1891'de (1307) buradan mezun olduktan sonra telgraf ve posta memuru olarak çalışmıştır. 1913'ten (1332) önce vefat etmiştir.<sup>33</sup> Giritli Hüseyin'in İRHM koleksiyonunda bulunan "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı resminin üzerinde imza olmamasına rağmen tuvalin arkasında, şasinin ortasında Osmanlıca "Giritli Hüseyin" yazmaktadır.<sup>34</sup>



19 Salih (Molla Aşkî), *Yıldız Sarayı Bahçesinden*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, Envanter No. 421/8 (20.09.1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)

20 Salih'in (Molla Aşkî) "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı eseri için model aldığını düşündüğümüz Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf. 15 Yıldız Sarayı Has Bahçesi, Fotoğraf: Abdullah Frères, 19. yy. sonu 20. yy. başı. IRCICA AY1834.

### Salih (Molla Aşkî)

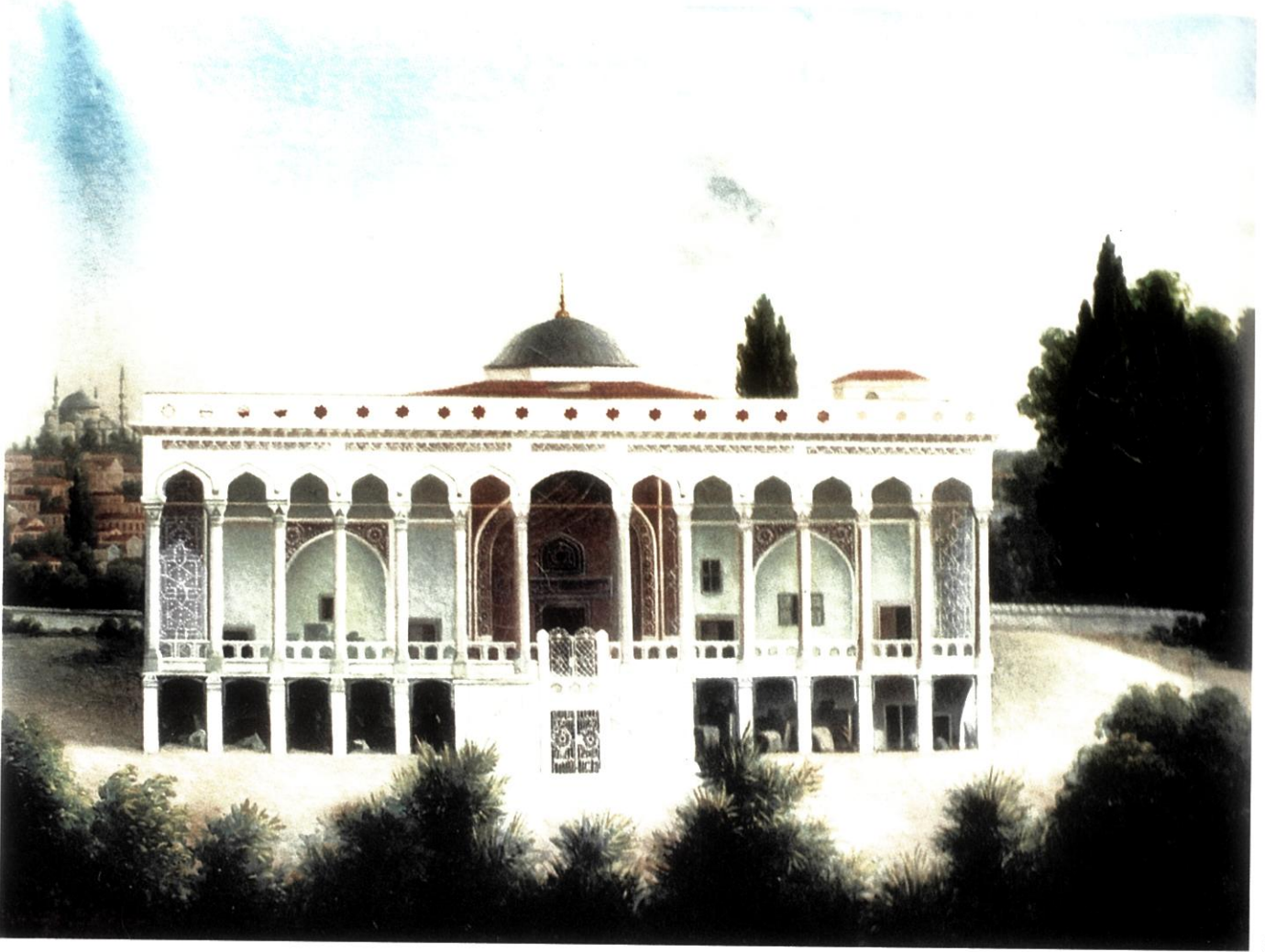
1869 (1285) yılında İstanbul'da, İstinye'de doğmuştur. Baba adı Ahmed olan Salih, Molla Aşkî'de otururken 1881'de (1297) Dârüşşafaka'ya girmiştir. 1892 (1308) tarihinde buradan mezun olduktan sonra Beyoğlu Telgrafhanesi'nde muhaberat memuru olarak çalışmıştır.<sup>35</sup> Salih'in İRHM koleksiyonunda bulunan "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı resminin üzerinde imza olmamasına rağmen tuvalin arkasında, şasinin sağ üst köşesinde Osmanlıca "Salih Efendi Molla Aşkî" yazmaktadır.<sup>36</sup>



830



20



21



22

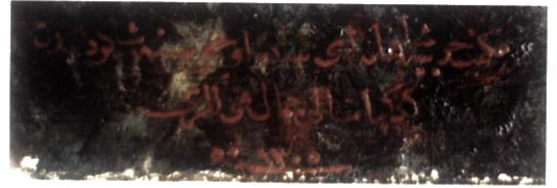
Abdullah Frères'ine

MUSEE DE ÇINILI  
KIOSQUE

21 Cemal, *Çinili Köşk*, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 75.5 x 100 cm., MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, Envanter No. 427/14 (20.09.1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir.)

22 Cemal'in "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı eseri için model aldığını düşündüğümüz Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf. Çinili Köşk, Fotoğraf: Abdullah Frères, 19. yy. sonu 20. yy. başı. IRCICA AY233919.

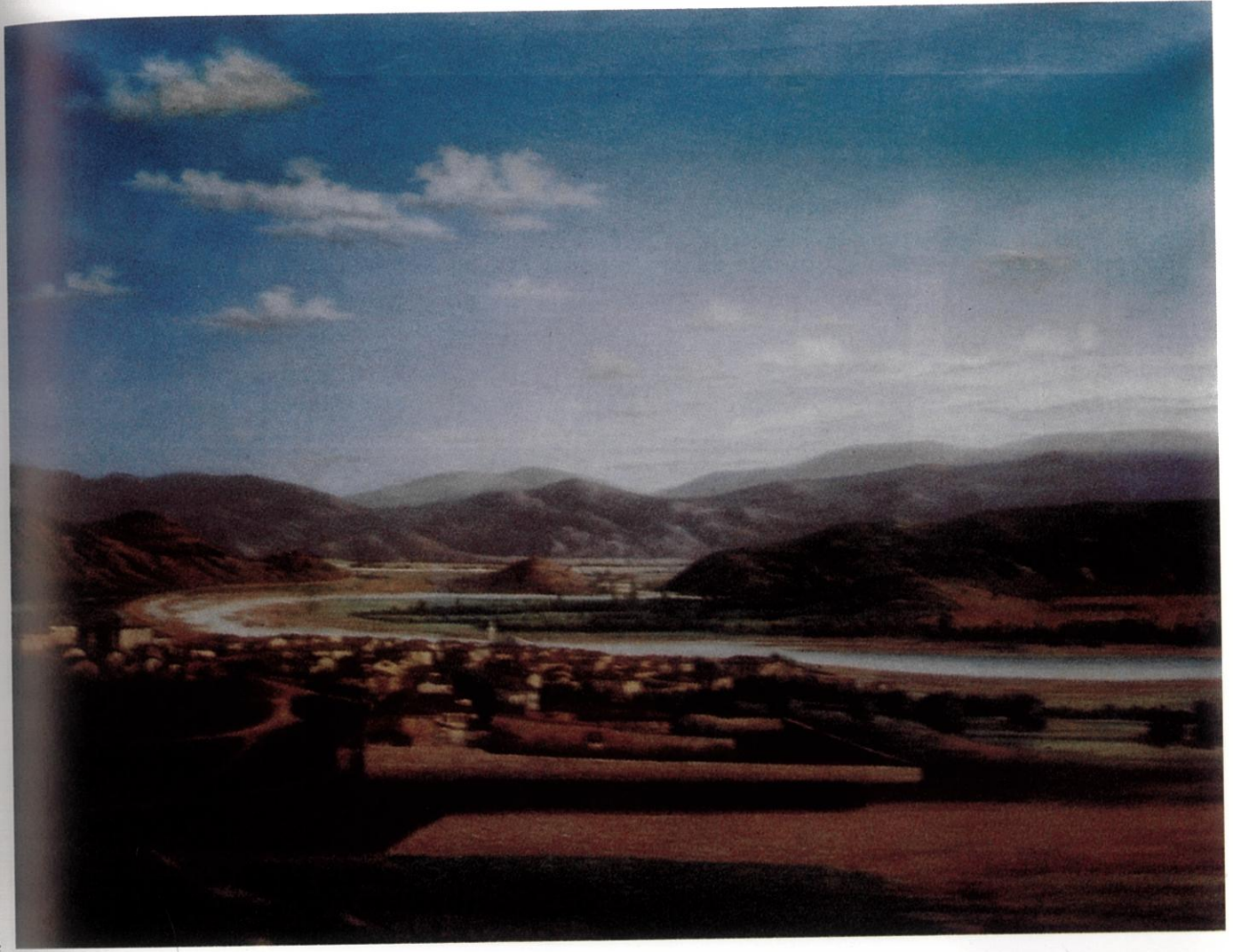
23 Cemal'in "Çinili Köşk" adlı eserinin imza detayı.



23

### Dârüşşafakalı Ressamlarla Aynı Tarzda Çalışan Asker Ressamlara Örnekler

İRHM koleksiyonunda yer alan "Çinili Köşk" adlı eserde sol alt köşede bulunan Osmanlıca "Mekteb-i Harbiye-i Şahaneleri piyade üçüncü sene şakirdanından Gedikpaşalı Cemal kulları sene 1305" şeklindeki imza sonucu bu eserin, 1868 yılında doğmuş, 1889'da Harbiye'den mezun olmuş "Piyade yüzbaşılardan Cemal" olarak tanınan sanatçıya ait olduğunu söyleyebiliriz. 1910 yılında Eyüp Rüşdiyesi'nde (orta-okul) resim öğretmeni olduğu bilinen sanatçı, tahmini olarak 1937'de vefat etmiştir.<sup>37</sup>

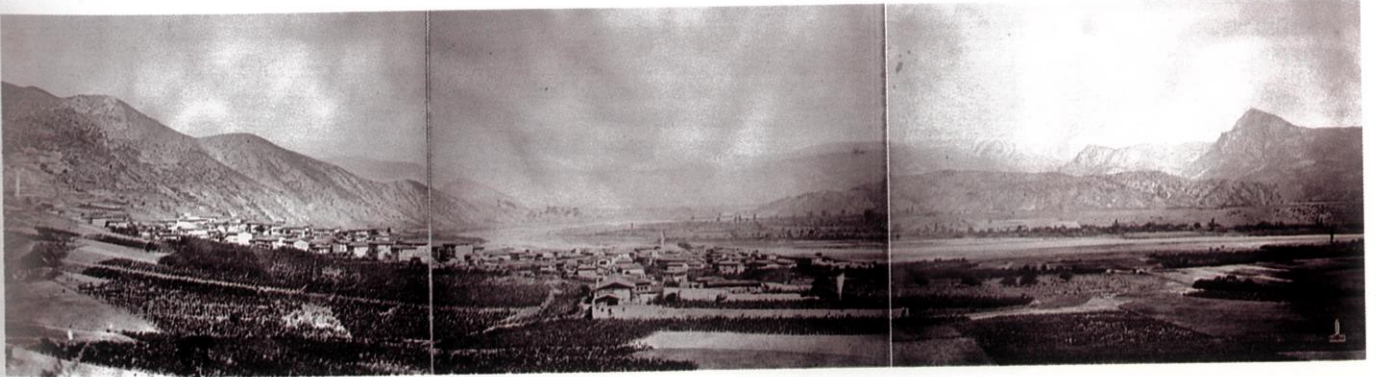


24

1856 doğumlu olan Ahmed Şekûr, 1875 (1291) yılında Harbiye'den mezun olmuş,<sup>38</sup> aynı yıl buraya tarama ve meç muallimi olarak atanmıştır. Şekûr'un, 1888 tarihli askerî sal-namede binbaşı, 1894 tarihli Mirat-ı Harbiye'de Kaymakam olarak Harbiye'nin meç ve harita hocası olduğu belirtilmiştir.<sup>39</sup> İRHM koleksiyonunda bulunan Lefke konulu resmin sol alt köşesinde Osmanlıca "Ahmed Şekûr kulları" şeklinde imza vardır.



25



26

24 Ahmed Şekûr, *Lefke Kasabası*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 116.5 cm., (20.09.1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'ndan devredilmiştir. Envanter No. 447/34). MSGSÜ İRHM Koleksiyonu.

25 Ahmed Şekûr'un "Lefke Kasabası" adlı eserinin imza detayı.

26 Ahmed Şekûr'un "Lefke Kasabası" adlı eseri için model aldığını düşündüğümüz Yıldız Albümü'ndeki fotoğraf. Lefke Kasabasının genel görünüşü, Fotoğraf: Kaymakam Ahmed, 19. yy. sonu 20. yy. başı. IRCICA AY213440-42.



27

27 (Kolağası) Hafız İbrahim  
(Sami Yetik, Ressamlarımız 1, s. 83)

28 (Kolağası) Hafız İbrahim, *Edirne  
Manzarası*, 19. yüzyıl sonu, tuval  
üzerine yağlıboya, 47 x 62 cm.,  
MSGSÜ İRHM Koleksiyonu,  
Envanter No. 4383/783

(01.11.1958 tarihinde Güzel Sanatlar  
Akademisi Müdürlüğü tarafından satın  
alınarak müzeye gönderilmiştir.)

29 (Kolağası) Hafız İbrahim'in  
"Edirne'den" adlı eseri için model  
aldığını düşündüğümüz Yıldız  
Albümü'ndeki fotoğraf. İstasyon tarafı  
ile Edirne'ye girişte Meriç Nehri  
üzerinde bulunan Yeni Köprü'den  
Edirne'nin görüntüsü,  
Fotoğraf: D. Michailides, 19. yy. sonu  
20. yy. başı. IRCICA AY214875.



28



29

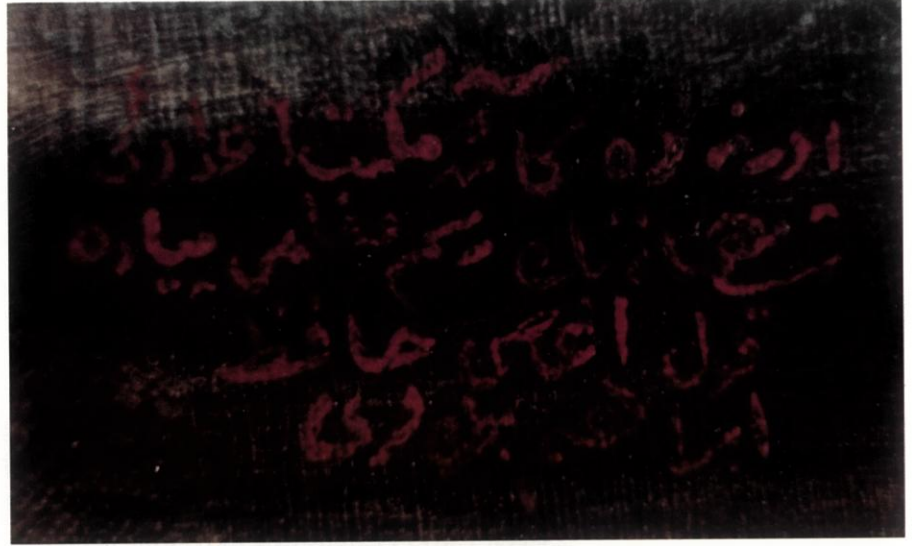
(Kolağası) Hafız İbrahim, 1877 yılında mülâzım sani (teğmen) rütbesiyle, birinci olarak Harbiye'den mezun olmuştur. Aynı yıl Plevne'de Gazi Osman Paşa'nın maiyetinde savaşa katılmış, bir süre esaret hayatı yaşamış, dönüşünde çeşitli kıta hizmetlerinde bulunmuştur. 1896 yılında kolağası rütbesiyle (kıdemli yüzbaşı) Edirne Askeri İdâdi ve Rüşdiyesi ile Mülkiye Rüşdiyesi'nde resim öğretmenliğine atanmış, uzun süre burada çalışmıştır.<sup>40</sup>

(Kolağası) Hafız İbrahim, Edirne Mekteb-i İdâdi-i Askeriyesi'nde resim hocasıyken 17 Mayıs 1886 (13 Şaban 303/5 Mayıs 302) İkinci Ordu-yı Hümâyûn Müşiri Mehmed Bey'in aracılığıyla (bugün müzede yer alan) "Edirne Manzarası" tablosunu saraya takdim ederek taltif edilmek istemiştir.<sup>41</sup> Yıldız Saray-ı Hümâyûn Baş Kitâbet Dairesi'nin 11 Eylül

1888 (5 Muharrem 1306/21 Ağustos 1304) tarihli yazısında Edirne İdâdîsi Askerî ve Me-kâtibi Rüşdiye-i Mülkiyesi resim hocası olarak adı geçen sanatçıya Dördüncü Rütbeden Ni-şan-ı Osmanî verilmiştir.<sup>42</sup> 30 Mayıs 1891 (21 Şevval 308) tarihli belgeden Edirne Mek-teb-i İdâdî-i Askeriyesi resim hocası olarak adı geçen sanatçının Edirne şehrini resmettiği tablosu padişaha takdîm edilmiş, çağırılarak konu araştırılmış ve 1300 (1882-1883) tari-hinde sağ kolağası olup "Dördüncü Osmanî ve Mecidî nişan-ı âlileri ile Plevne Madalya-sı"na sahip olduğu anlaşılmış, bir adet Sanayi Madalyası verilmesi uygun görülmüştür.<sup>43</sup> Yıldız Saray-ı Hümayûn Baş Kitâbet Dairesi'nin 13 Temmuz 1891 (6 Zilhicce 1308/26 Haziran 1307) tarihli yazısında Edirne Mekteb-i İdâdîsi resim hocası olarak adı geçen sa-natçıya İftihar Madalyası verilmiştir.<sup>44</sup>

Hafız İbrahim, Türk Yunan Savaşı'nın başlaması üzerine okuldan alınarak binbaşı rütbe-siyle on ikinci alayın birinci tabur kumandanlığına atanmıştır. Sultan Abdülhamid döne-minde çeşitli sebeplerle terfi ettirilmeyen sanatçı, Meşrutiyet'ten sonra hakları verilerek kaymakamlığa (yarbay) terfi ederek Edremit Alay Kumandanlığı'na, kısa bir süre sonra mi-ralay rütbesiyle Erzincan Alay Kumandanlığı'na, daha sonra da Erzurum Fırka (tümen) Kumandanlığı'na atanmıştır. 1911'de emekliye ayrılan sanatçı, Edirne'de oturmaktayken Balkan Savaşı'nda Bulgarlar tarafından esir edilerek bir süre Varna'ya gönde-rilmiştir. 1 Mayıs 1917 tarihinde İs-tanbul'da Yeşilköy'de vefat etmiştir.<sup>45</sup>

İRHM koleksiyonunda bulunan eserin sol alt köşesinde Osmanlıca "Edirne'de kâin Mekteb-i İdâdî-yi Şa-hane'nin resim muallimi piyade kola-ğası Hafız İbrahim kulları" şeklinde imza, eserin alt bölümünde Osman-lıca "Cennet-mekân Gazi Sultan Ab-dülmecid Han Hazretlerinin hayrat-ı seniyyelerinden olan Yeni Köprü nam civarından Edirne'nin manzarası" şek-linde tablonun konusunu belirten bir yazı vardır.



30



31

29 (Kolağası) Hafız İbrahim'in "Edirne'den" adlı eserinin sol alt köşesinde Osmanlıca "Edirne'de kâin Mekteb-i İdâdî-yi Şahane'nin resim muallimi piyade kolağası Hafız İbrahim kulları" şeklindeki imza detayı.  
30 (Kolağası) Hafız İbrahim'in "Edirne'den" adlı eserinin alt bölümünde Osmanlıca "Cennet mekân Gazi Sultan Abdülmecid Han Hazretlerinin hayrat-ı seniyyelerinden olan Yeni Köprü nam civarından Edirne'nin manzarası" şeklindeki yazı.

## Değerlendirme

Dârüşşafaka'da 1879-1892 yılları arasında okuyan, 1867-1873 yılları arasında doğdukları bilinen (Kasımpaşalı) Hilmi, Necib, Ahmed Ragıb, (Fatihli) Mustafa, Şefik, Şevki, (Vidinli) Osman Nuri, (Giritli) Hüseyin, Salih (Molla Aşkı)'in bugün MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunan, "Yıldız Sarayı, köşk ve kasırları" nı konu alan yağlıboya eserleri, âdeta bir elden çıkmış izlenimini veren ortak bir üslubu paylaşmaktadır. Bu yağlıboya resimlerin imzalanmamış olması, bu eserlerin saraya veya saray çevresine sunulmuş olduklarını düşündürmüştür. Nitekim bu durum, Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi'nde şöyle belirtilmiştir: "*Muâmele-i vâkia üzerine Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye 1304 tarihinde bilfîl tatil-i içtimâ eylemiş bulunuyordu. Sadr-ı esbak Said Paşa'nın Dârüşşafaka abvâline dair bâkîpây-ı hümayûna arz eylediği marûzâtta hâsıl ettiği hüsn-i tesir üzerinedir ki tarih-i mezkûrda mektepten mezun altı efendi mabeyn-i hümayûna celb ve bizzat tersim eyledikleri tablolar atabe-i şâhâneye takdîm olunarak hizmet-i seniyyeye kabul buyurulmuşlardı. İşte bu tarihten itibaren her sene mektepten neş'et edecek efendilerin esâmi ve tabloları atabe-i hümayûna takdîm edilmek âdeti tesis edilmiştir.*"<sup>46</sup> (1304/1888-89 tarihinde Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye fiilen toplantısını tatil etmişti. Eski Sadrazam Said Paşa'nın Dârüşşafaka'nın durumuyla ilgili saraya sunduğu dilekçenin iyi bir etki bırakması üzerine bahsedilen tarihte mektepten mezun olan altı efendinin saraya çağırılması ve bizzat çizdikleri tabloların padişaha sunulması devlet hizmetlerine girmesi buyurulmuştu. Bu tarihten sonra her sene okuldan mezun efendilerin isimleri ve tabloları saraya takdim etmek adeti başlamıştır.)

"*San'at-ı tersimde liyâkat gösteren talebenin mazhar-ı taattufât-ı şâhâne olacağına dair tebliğ-i resmî sureti:*

*Dârüşşafaka şâkirdânının çire-i desti-i mahâreti olan yağlıboya resimlerin manzûr-ı şâhâne buyurulmak üzere takdîmi ve ilk sene rütbe-i sâlise ve sanayi madalyası vesair seneler de onar ve yirmişer lira-ı Osmanî ile taltîf buyurulması. 1 Nisan 1300*"<sup>47</sup> (Resim sanatında hüner gösteren talebenin padişah tarafından ödüllendirilmesiyle ilgili resmî yazının örneği: Dârüşşafaka öğrencilerinin yetenekli elleriyle yapılmış olan yağlıboya resimlerin padişaha sunulması ve ilk sene üçüncü rütbe ve sanayi madalyası diğer senelerde onar yirmişer Osmanlı lirasıyla ödüllendirilmesi 1 Nisan 1300/13 Haziran 1884).

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde ulaşılabildiğimiz belgeler arasında 13 Ağustos 1884 (20 Şevval 1301/12 Ağustos 1300) tarihli olanında, Dârüşşafaka müdüriyeti tarafından Dârüşşafaka öğrencilerinin sınav için hazırladıkları eserlerden padişaha arz edilmek üzere seçim yapıldığı, 8. sene öğrencilerinden Ali Cenab ile Saraçhaneli Niyazi Efendi ve 7. sene öğrencilerinden Tirebolulu Salih Efendi ile Üsküdarlı Hasan Efendi tarafından yapılmış olan dört adet yağlıboya resmin saraya sunulduğu;<sup>48</sup> 26 Ağustos 1884 (4 Zilkade 1301/14 Ağustos 1300) tarihli olanında bu öğrencilerin nasıl ödüllendirileceğinin belirtilmesi arz ve talep ediliyor.<sup>49</sup> 30 Ağustos 1884 (8 Zilkade 1301/18 Ağustos 1300) tarihli olanında ise Dârüşşafaka'dan mezun olan Ali Cenab ile Niyazi Efendiler rütbe-i salise (üçüncü rütbe), 7. sene öğrencileri henüz mezun olmadıkları için Mekteb-i Mülkiye öğrencilerinden henüz eğitimini tamamlamayanlara yapıldığı gibi birer hediye-i seniye ile ödüllendirilmeleri uygun görülmüş ve mezunlara rütbe-i salise, öğrencilere onar lira verilmiştir.<sup>50</sup>

9 Ekim 1891 (27 Temmuz 1307) tarihli bir belgede, bu sene yapılan genel sınavda başarılı olan ve sekiz senelik mektepten mezun olmaya hak kazanan on dört efendinin isimleri belirtilmiştir:

Kâmi Efendi kulları

Ali Efendi kulları Mektebe-i Tibbiye-i Şâhâne'ye gidecek

Sabri Efendi kulları Mektebe-i Tibbiye-i Şâhâne'ye gidecek

Hüseyin Efendi kulları

Osman Nuri Efendi kulları

Hüseyin Efendi kulları

Hüseyin Efendi kulları  
Mehmed Efendi kulları Mektebe-i Harbiye-i Şâhâne'ye gidecek  
Reşid Efendi kulları  
Ömer Efendi kulları  
Hasan Efendi kulları  
*Şevki Efendi kulları*  
*Şefik Efendi kulları*  
Reşid Efendi kulları<sup>51</sup>

Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi'nde 1307 senesi mezunu olarak adları geçen *Vidinli Osman Nuri*, *Giritli Hüseyin*, *Şevki* ve *Şefik* efendilerin MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan yağlıboya tabloları -henüz arz belgesine ulaşılamamakla birlikte- BOA İ.DH. 926/73435, İ.DH. 927/73471 numaralı belgelerde adı geçen Ali Cenab, Niyazi, Salih ve Hasan efendilerin tablolarında olduğu gibi Dârüşşafaka idaresi tarafından seçilerek saraya sunulmuş olmalıdır. Şefik ve Şevki'nin tablolarının arkasına yazılmış olan ve mezuniyet senelerine de işaret eden "1307" tarihi bu savımızı desteklemektedir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki Yıldız Saray-ı Hümayûn Başkitâbet Dairesi'nin 8370 numaralı 1 Temmuz 1892 (6 Zilhicce 1309/18 Haziran 1308) tarihli belgesinde, Dârüşşafaka mezunlarından Mehmed Nuri, İbrahim, Ahmed, Mehmed, *Salih*, Ahmed, Münir, Abbas, Ahmed efendilere iftihar madalyası ihсан buyurulmuştur.<sup>52</sup> Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi'nde 1308 senesi mezunları olarak adları geçen bu efendilerden Salih, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı bir eseri bulunan *Salih (Molla Aşkî)*'dir.<sup>53</sup>

Dârüşşafakalı ressamaların resimlerini daha önce de belirttiğimiz gibi Yıldız Sarayı'ndan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne taşınmış olan Yıldız Sarayı Albümleri olarak da anılan Sultan II. Abdülhamid'in albümlerinde bulunan fotoğraflardan çalıştıkları saptanmıştır.<sup>54</sup> Ressamların eserlerinde, çıplak insan gözünün yakalayamayacağı, ancak fotoğraf objektifinin saptayabileceği detayları işlemeleri, boyayı herhangi bir rölyef etkisi bırakmayacak şekilde uygulamaları, kullandıkları renklerin koyu atölye renkleri olması, havada, suda, ağaçlarda duraganlık, bu eserlerin fotoğraftan çalışıldığı izlenimini vermektedir. Dârüşşafakalı ressamlarla aynı albüm fotoğraflarından, aynı tarzda çalışarak resim yapan *Cemal*, *Ahmed Şekûr*, *Hafız İbrahim* gibi asker ressamı da vardır. Askerî okuldan yetişenlerle Dârüşşafaka'dan yetişen ressamlar arasındaki bu benzerlik, Dârüşşafaka'da Bahriye Kolağası Fahreddin/Fahri Efendi, Miralay Nuri Bey, Mülâzım Mahmud Efendi, Yüzbaşı Ali Rıza Efendi (Hoca Ali Rıza), Yüzbaşı Reşid Efendi, Kolağası Hasan Efendi, Topçu Yüzbaşısı İsmail Hakkı Efendi, Mülâzım-ı Evvel Ahmed Ziya Efendi, İstihkâm Kolağası Zahid Efendi, Mülâzım-ı Evvel İbrahim Efendi gibi fahrî asker resim hocalarının<sup>55</sup> görev yapması, bu kişilerin askerî okulda aldıkları eğitim gibi öğrenci yetiştirmelerinden kaynaklanıyor olmalıdır.

Yazdığı roman, piyes, oyun gibi edebî eserler, yaptığı çeviri kitaplar, belediyecilik, şehir-cilik, kütüphanecilik, sanat ve sanat tarihi ile ilgili kitaplar, yalnız başına hazırladığı ansiklopedi ve sözlükler, çoğunlukla suluboya tekniğinde çalıştığı resimlerle kültür tarihimizin önemli bir ferdi olan Celal Esad Arseven (1292/1875-1971) anılarında, 1885'te girdiği Beşiktaş Askerî Rüşdiyesi ile 1891'de girdiği Mekteb-i Harbiye'deki (Zadegân sınıfı)<sup>56</sup> resim dersleri ile ilgili şunları söyler: "*Rüşdiye-i Askeriye'ler o zamanın resim tedrisine ehemmiyet veren yegâne mekteplerdi.*

*Mühendishâne'de ve Harbiye mektebinde resim öğrenmiş zabıtlardan resim hocaları tayin edilmişti. Bunlar ilk sınıflarda siyah tahtaya tebeşirle hendesî resimler yapar ve talebe bunları albümlerine kurşun kalemle çizerdi. Daha yukarı sınıflarda Avrupadan gelen taş basması modellerden çiçek, hayvan, insan ve manzara resimleri yaptırırlardı. Eşyadan ve tabiatın resim yapmak yoluna gidilmediği gibi suluboya ve yağlıboya da gösterilmezdi. Boyalı resim ancak İdadiye ve Harbiye'de öğretilirdi. Son sınıfta artık çok güzel kurşun kalem resimler yapıyordum. Fakat bütün arzum renkli resim yapabilmekte idi.*"<sup>57</sup>

"Gelelim Harbiye mektebindeki resim tedrisatına. (...)

Mektepteki Hünkâr dairesinin büyük salonu resme tahsis edilmişti. Talebeler arasında resme bevesi ve istidadı olanlar burada yağlıboya resme çalışırlardı. Bunlar Rüştiyeler ve İdadiyelerde de resim dersi görenek hayli ilerlemiş olanlardı.

Şeker Ahmed Paşa ve o zaman kolağası olan Üsküdarlı Ali Rıza Bey gibi tanınmış hocaların nezareti altında çalışan bu talebeler artık yalnız büyük kıtada yağlıboya tablolar yapıyorlardı. Fakat insan resimleri yapmazlar ve canlı modelden çalışmazlardı. Fotografilerden bü-yültmek veya basma resimlerden kopya etmek suretiyle yapılan bu resimler Göksu, Kâğıdhane, Kızkulesi, Beylerbeyi Sarayı, ormanlık gibi figürsüz sırf manzara, meyva ve çiçek resimleri idi. İnsan resimleri ile kompozisyonlar yapılmazdı. En ufak tafsilâtına kadar işlenen bu resimler bir sanat eserinden ziyade, boyanmış birer fotoğrafî mahiyetinde idiler.

Talebenin başladığı resimleri tasbih için sehpa önünde oturan hoca Ali Rıza Bey ekseriya saatlerce bu tabloda çalışarak onu bitirirdi. Bu sebeple resimlerin çoğu aynı ressamın eseri ad-dolunacak kadar birbirine benzerdi. Yapılan bu resimlerden intihap olunanları her sene yal-dızlı ve tepesi armalı kalın çerçevelere geçirilerek padişaha takdim edilir ve altlarına kulları diye imza edilmiş olan bu eserlerin sahiplerine ibsân-ı şabane olarak paralar gönderilirdi.<sup>58</sup>

Ressam Hüsnü Tengüz (1876-1950) anılarında, Askerî Rüşdiye ile bir süre devam ettiği Mekteb-i Bahriye'deki resim dersleri ile ilgili şunları söyler: "Rüşdi-ye Mektebi'nde iken resim muallimimiz Fabri Kaptan adında halim selim bir zat idi.

O zaman talebe Avrupa baskısı kara kalem basılmış modellerden 1'den 4 numara-yaya kadar Faber kurşun kalemleriyle resimler yapar imtihanlık levhalar hazırlar-lardı. Derslerde muallim bu resimleri düzeltirdi.<sup>59</sup>

"Rüşdiye tahsilini bitirdikten sonra beş ay kadar Bahriye Mektebi'nde bulun-dum. O zamanlarda Bahriye Mektebi'nde resim dersi vardı.

Resim muallimi gayet yaşlı "Beybaba" diye anılan Kaymakam Şükrü Bey'di. Resimhanede talebe daire şeklinde konulmuş olan sıralarda oturur, ortaya konu-lan üç boyutlu modellere bakarak resim defterlerine çizerlerdi.

Yüksek sınıflarda resme kabiliyeti olanlar için ayrıca bir resimhane daha vardı. Orada yağlı boya tablolar yapılıyordu. Bu resimhanenin talimhane tarafındaki bir penceresinden içerisi görüldüğünden orada Beybaba'nın kontrolünde çalış-makta olan talebeye ve yapılan tablolara gıpta ile bakardım.<sup>60</sup>

Dârüşşafaka'daki asker resim hocalarından özellikle 1295-1319 tarihleri ara-sında fahrî olarak görev yapan Bahriye Kolağası Fahreddin/Fahri Efendi'den<sup>61</sup> bahsetmek gerekir. Baba adı İsmail Kapudan/Kaptan olan Mehmed Fahri, 1857'de İstanbul'un Kumkapı semtinde doğmuştur. Bahriye Nezareti kayıtları-na göre 13 Ocak 1870 (1 Kanunu Sani 1285) tarihinde Mekteb-i Bahriye'ye gir-

miş, 13 Ağustos 1876'da (1 Ağustos 1292) Güverte Sınıfı'ndan mülâzım-ı sâni (teğmen) olarak mezun olmuş, 8 Ağustos 1878'de (27 Temmuz 1294) mülâzım-ı evvel (üstteğmen), 7 Eylül 1882'de (26 Ağustos 1298) yüzbaşı, 16 Eylül 1884'te (4 Eylül 1300) solkolağası (ön yüzbaşı), 13 Kasım 1907'de (31 T Evvel 1323) sağkolağası (kıdemli yüzbaşı), 12 Şu-bat 1910'da (30 Kanunî Sâni 1325) emekli olmuştur. Gümüş Yunan Muharebe Madalya-sı olan sanatçı, Bahriye Rüşdiyesi'nde de resim öğretmenliği yapmıştır.<sup>62</sup>

Dârüşşafaka'daki başarılı hocalığı sebebiyle "Dârüşşafaka resim muallimi Bahriye Kolağa-larından Fahreddin" olarak yer aldığı 1 Temmuz 1892 (6 Zilhicce 1309/18 Haziran 1308) tarihli bir belgeden dördüncü rütbeden Nişan-ı Mecidi,<sup>63</sup> 30 Temmuz 1895 (7 Safer 1313/17 Temmuz 1311) tarihli aynı unvan ile yer aldığı aldığı bir belgeden de son sınıf öğrencilerinden Hüsnü ve sedefçi Papayan Melk efendilerle Sanayi Madalyası<sup>64</sup> aldığı an-laşılmaktadır.

Arşiv araştırmaları ilerledikçe, kaynaklar okunup değerlendirildikçe askerî ve sivil okullar-daki resim eğitimi ile buradan yetişmiş olan ressamlar hakkında daha yeni ve daha doğru bilgilere ulaşacağımıza inanıyoruz.



32 Bahriye Kolağası Fahreddin/Fahri.  
Serdar Başaran Arşivi.

## DİPNOTLAR

- 1 Cahit Yalçın Bilim, *Türkiye'de Çağdaş Eğitim Tarihi (1734-1876)*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2002, s. 35, 75-76; Murat Belge, *Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s. 521; daha detaylı bilgi için bkz. Ekmeleddin İhsanoğlu, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Eğitim", *Osmanlı Uygarlığı* (Haz.: Halil İnalçık-Günsel Renda), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, c. 1, 2002, s. 344-385; Necdet Sakaoğlu, *Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, 402 s.
- 2 Daha geniş bilgi için bkz. Sami Yetik, *Ressamlarımız I*, İstanbul: Marifet Basımevi, 1940, 156 s.; Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, 156 s.
- 3 Mahmud Cevat İbnü's Şeyh Nâfi, *Türkiye'de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi (1773-1923)* (Haz. Taceddin Kayaoğlu, Hasan Ali Koçer), İstanbul, 1991, s. 80-81, 85; *Maârif-i Umûmiye Nezâreti Târîhçe-i Teşkilât ve İcrââtı-XIX. Asr Osmanlı Maârif Tarihi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2001, s. 86-90, 111; Cahit Yalçın Bilim, *age*, s. 238, 241, 245.
- 4 Nurullah Berk, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, İstanbul: Akbank Yayınları, 1972, s. 3-5.
- 5 Nurullah Berk, "Çağdaş Primitifler", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 16, (Mayıs 1979), s. 44-48.
- 6 Devrim Erbil, "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi", *Akademi*, Sayı: 7, (1 Kasım 1967), s. 25-26.
- 7 Sezer Tansuğ, "Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek 19. Yüzyıl Sonu Foto-Yorumcuları", *Sanat Çevresi*, Sayı: 23, (Eylül 1980), s. 4-7; Adnan Çoker, "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 2/9, (Ocak 1983), s. 7-8; Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980, s. 84-90.
- 8 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, İstanbul: Hikmet Matbaası, 1332 (M. 1913), s. 23, 33, 46, 49, 65; *Darüşşafaka 119 Yıldır Eğitimde Fırsat Eşitliği*, İstanbul: Darüşşafaka Cemiyeti Yayını, 1992; Halis Ayhan-Hakkı Maviş, "Darüşşafaka", *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 1994, c. 9, s. 7; Cahit Yalçın Bilim, *age*, s. 245.
- 9 Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: 1986, s.198, 201, 1178.
- 10 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 13; Mahmud Cevat İbnü's Şeyh Nâfi, *age*, s. 116-117; Halis Ayhan-Hakkı Maviş, agm, s. 8.
- 11 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 13-15; Mahmud Cevat, *age*, s. 89, 111; Halis Ayhan-Hakkı Maviş, agm, s. 8.
- 12 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 181-205.
- 13 Necdet Sakaoğlu, "Darüşşafaka", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını, c. 3, 1994, s. 1.
- 14 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 181-205.
- 15 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 17-19, 23.
- 16 Halis Ayhan-Hakkı Maviş, agm, s. 9; Necdet Sakaoğlu, agm, s. 1; Fatih'teki tarihî bina Ziraat Bankası tarafından satın alınmış ve bugün harap bir halde Banka tarafından satılmaya çalışılmaktadır. Araştırmamız sırasında inceleme ve fotoğraf çekimi için yapmış olduğumuz yazılı ve sözlü müracaatlar kabul edilmemiştir.
- 17 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 210; Adnan Çoker, agm, s. 7; 18-30 Nisan 1988 tarihinde Darüşşafaka'nın kuruluşunun 125. yılı nedeniyle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde, Müze ile Darüşşafaka Cemiyeti'nin ortaklaşa olarak organize ettiği *Türk Resminin Öncüleri Darüşşafakalı Ressamlar Sergisi*'nin broşürü.
- 18 Adnan Çoker, agm, s. 7'de yanlışlıkla sol olarak belirtilen yazıyı, sağda tespit ettik.
- 19 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 210; Adnan Çoker, agm, s. 10; *Türk Resminin Öncüleri Darüşşafakalı Ressamlar Sergisi*'nin broşürü, 1988.
- 20 Adnan Çoker, agm, s. 10'da tuvalin arkasında "Necip ve okunamayan bir yazı" olarak bahsedilen yazıyı, tuvalin arkasında sağ köşeye doğru "Necip Hisar" olarak tespit ettik.
- 21 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 211; Adnan Çoker, agm, s. 7; *Türk Resminin Öncüleri Darüşşafakalı Ressamlar Sergisi*'nin broşürü, 1988.
- 22 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları, 1990, s. 198-199.
- 23 Adnan Çoker, agm, s. 7'de belirtildiği gibidir.
- 24 Adnan Çoker, agm, s. 10; *agb*, 1988.
- 25 Metin Sözen, *age*, s. 136-137, 198-199.
- 26 Adnan Çoker, agm, s. 10'da belirtildiği gibidir.
- 27 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 213; Adnan Çoker, agm, s. 10.
- 28 Adnan Çoker, agm, s. 10.
- 29 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 213; Adnan Çoker, agm, s. 12; *agb*, 1988; Metin Sözen, *age*, s. 203.
- 30 Adnan Çoker, agm, s. 12'de şasi üzerinde olduğu belirtilen tarih ve isim şasinin üst kenar ortasındadır.

- 31 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 212; Adnan Çoker, agm, s. 6; *Türk Resminin Öncüleri Darüşşafakalı Resamlar Sergisi*'nin broşürü, 1988.
- 32 Adnan Çoker, agm, s. 6'da belirtildiği gibidir.
- 33 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 213; Adnan Çoker, agm, s. 12; *Türk Resminin Öncüleri Darüşşafakalı Resamlar Sergisi*'nin broşürü, 1988.
- 34 Adnan Çoker, agm, s. 12'de belirtildiği gibi "Hüseyin Girit" değil, "Giritli Hüseyin" yazmaktadır.
- 35 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 214; Adnan Çoker, agm, s. 9; *Türk Resminin Öncüleri Darüşşafakalı Resamlar Sergisi*'nin broşürü, 1988.
- 36 Adnan Çoker, agm, s. 9'da belirtildiği gibidir.
- 37 Sami Yetik, *age*, s. 156; Nüzhet İslimyeli, *age*, s. 61.
- 38 Sami Yetik, *age*, s. 84; Pertev Boyar, *Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri*, Ankara: Jandarma Basımevi, 1948, s. 57; Nüzhet İslimyeli, *age*, s. 48.
- 39 Sami Yetik, *age*, s. 84; Pertev Boyar, *age*, s. 57.
- 40 Sami Yetik, *age*, s. 83-84; Pertev Boyar, *age*, Nüzhet İslimyeli, *age*, s. 49.
- 41 BOA, Fon Kodu: Y.PRK.ASK. Dosya No. 32, Gömlek No. 71.
- 42 BOA, Fon Kodu: İ.DH. Dosya No.: 1098, Gömlek No. 86091.
- 43 BOA, Fon Kodu: Y.PRK.BŞK. Dosya No. 21, Gömlek No. 69.
- 44 BOA, Fon Kodu: İ.DH. Dosya No.: 1234, Gömlek No. 96667.
- 45 Sami Yetik, *age*, s. 83-84; Pertev Boyar, *age*, Nüzhet İslimyeli, *age*, s. 49.
- 46 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 23.
- 47 *ae*, s. 53-54
- 48 BOA, Fon Kodu: İ.DH. Dosya No.: 926, Gömlek No.: 73435, 1 ve 2 numaralı belge. Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi'nde Ali Cenab Efendi 1300, Üsküdarlı Hasan Efendi'nin 1301 seneleri mezunlarından olarak adları geçmektedir. Bkz. s. 207-208.
- 49 BOA, Fon Kodu: İ.DH. Dosya No. 926, Gömlek No. 73435, 3 numaralı belge.
- 50 BOA, Fon Kodu: İ.DH. Dosya No. 927, Gömlek No. 73471.
- 51 BOA, Fon Kodu: Y.PRK.MF. Dosya No. 2, Gömlek No. 20; *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 212-213.
- 52 BOA, Fon Kodu: İ.DH. Dosya No.: 1283, Gömlek No. 100993.
- 53 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*, s. 214.
- 54 Adnan Çoker, agm, s. 4-12.
- 55 Mehmed İzzet, Mehmed Esad, Osman Nuri ve Ali Kâmi Beyler, *Darüşşafaka Türkiye'de İlk Halk Mektebi*, İstanbul: Evkâf-i İslâmiye Matbaası, 1927 (Haz.: Mehmet Kanar), İstanbul, 2000, s. 83, 86-93.
- 56 Daha detaylı bilgi için bkz. Semavi Eyice, "Celâl Esad Arseven", *Belleten*, c. 36, (Nisan 1972), s. 173-202, 12 levha (17 resim); Semavi Eyice, "Arseven, Celâl Esat", *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c.3, 1991, s.397-399; Semavi Eyice, "Arseven, Celâl Esat", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, c.1, 1993, s. 324-325; Celâl Esat Arseven, *Sanat ve Siyaset Anıları* (Haz.: Ekrem Işın), İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, 155 s.
- 57 Celâl Esat Arseven, *age*, s. 36.
- 58 Celâl Esat Arseven, *age*, s. 46-47.
- 59 Hüsni Tengüz, *Bahriye Ressamı Hüsni Tengüz'ün Hatıraları, Sanat Hayatım* (Haz.: Müge Kılıçkaya), İstanbul, Deniz Müzesi Yayınları, 2005, s. 9.
- 60 *ae*, s. 13.
- 61 Mehmed İzzet, Mehmed Esad, Osman Nuri ve Ali Kâmi Beyler, *age*, s. 83, 91.
- 62 Engin Özdeniz, *Türk Deniz Subayı Ressamları*, İstanbul:Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 2000, s. 199-200; (Ed.:Y. Bülent Aksaray), *İstanbul Deniz Müzesi Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 2004, s. 38; Daha detaylı bilgi için bkz. Serdar Başaran, "Türk Resim Sanatı Tarihinde Efsaneleşmiş Bir Asker Ressam 'Bahriyeli Fahri Kapitan', *Türkiye'de Sanat*, Sayı: 46, (Kasım-Aralık 2000), s. 30-33; Serdar Başaran, "Bilinmeyen Yönleriyle Ressam Fahri Kapitan", *Antik-Dekor*, Sayı: 91, (Kasım-Aralık 2005), s. 128-135.
- 63 BOA, Fon Kodu: İ.DH. Dosya No. 1280, Gömlek No. 100755.
- 64 BOA, Fon Kodu: İ.TAL. Dosya No. 83, Gömlek No. 1313 S 93; Hüsni Efendi 1311 senesinde son sınıf öğrencisiyse *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Salnâmesi*'nde 1312 senesi mezunu olarak görülen Hüsni Efendi o olmalıdır. Bkz. s. 218.

# Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Batılılaşan Saray Müziği

19. Yüzyıl Saray Müziğinde Batılılaşma süreci Muzıka-ı Hümayunun kurulması ile başlamıştır. Neredeyse Osmanlı Devleti ordusunun mazisi kadar uzun bir geçmişi olan Osmanlı Mehterhanesi -Osmanlı ordusunun bandosu - 1826 yılında yeniçeriliğin ortadan kaldırılması ile son bulur ve bu teşkilata bağlı icraatını sürdüren Mehter takımı da böylece sona ermiştir. Mehterhanenin yerine ise Sultan II. Mahmud tarafından Enderunlu gençlerden oluşan "Asakir-i Mansure-i Muhammediye" adlı, yeni bir ordu ve yeni bir bandonun kurulması ile son dönem saray müziğinde yeni bir sayfa açılmıştır.<sup>1</sup>

Sultan II. Mahmud kendisi gibi musikişinas olan Sultan III. Selim'in yeğenidir. Amcası gibi müzik tutkunu olan Sultan II. Mahmud, müzik eğitimini de III.Selim'den almıştır. Tanbur ve ney gibi biri telli ve mızraplı, diğeri ise üflemeli olan iki farklı türde sazı da icra edebilmekte ustadır. Sultan Mahmud ile ilgili bilgiler arasında bestakarlık yönünün olduğu da öğrenilmektedir. İsteği doğrultusunda kurulan yeni ordu ve bandosu için "Asakir-i Mansure-i Muhammediye" adlı bir de marş besteleyerek Osmanlı Sarayı'nda ilk marş bestekarı ünvanını kazanan padişah olmuştur.<sup>2</sup> Her alanda ıslahat hareketlerinin öncüsü konumunda olan II. Mahmud'un orkestra kurdurması ile önce musikiye giderek tiyatro ve sahne sanatlarına da kaçınılmaz olarak batı biçimleri girmeye başlamıştır. Bu bağlamda bir batı sazı olan piyanonun bu dönemde Osmanlı müzik hayatına yoğun olarak katıldığını görüyoruz. Ancak bu noktada hatırlanması gereken ilk batılı sazın XVII. yüzyılın ikinci yarısında saraya girdiği ve böylece müzik alanında batılılaşma sürecinin o tarihten itibaren başlamış olmasıdır.<sup>3</sup> Söz konusu saz, Sadrazam Yirmisekizinci Çelebi Mehmed Sait tarafından Paris dönüşü saraya hediye olarak getirilmiş olan bir klavsendir. Böylece Sultan II. Mahmud'un Osmanlı Saray Teşkilatı'na büyük Avrupa devletleri saraylarına benzeme özelliği kazandırmış olduğu görüşü bir bakıma doğrulanmaktadır.<sup>4</sup> Pek çok alanda Batılılaşma yolunda öncülük yapan saray, sarayda müzik konusunda daha da ileri giderek, yeni kurulan bandonun başına batılı bir şef getirmiştir. Mehterhanenin ardından kurulan Muzıka-i Hümayun ile Batı musikisi tedrisatı bir bakıma böylece gerçekleşmiştir.

Kaynaklarda yaygın olan bilgi; yabancı şefin "Guiseppe Donizetti" olduğu doğrultusundadır.<sup>5</sup> Bu arada Donizetti'den önce " Mangnel " isimli bir kişinin bu görevi üstlendiğinden de söz edilmektedir; ancak bu kişinin başarılı olamaması sonucu serasker Hüsrev Paşa, zamanın Sardunya Elçisi Marki Gruppolo'dan yeni bir bando hocası talep eder. Torino Konseyi'nin önerisi ile Guiseppe Donizetti 7 Kasım 1827 yılında bu göreve uygun bulunur. 17 Eylül 1828 yılında da İstanbul'a gelerek padişahın huzuruna çıkar ve kısa bir süre sonra da saray bandosu olan Muzıka-i Hümayun'u kurar. Osmanlı İmparatorluğu Muzikaları Genel Eğitmeni ünvanı ile imparatorluğun müzik hayatına katılan Donizetti, yeni bandonun batı müziği sistemine uygun olarak gelişmesine neden olmuştur.<sup>6</sup> Bir süre sonra opera parçaları icra edebilecek ölçüde beceri kazandığı ve giderek tiyatro alanında sergilenen müzikal oyunların icrasının yanısıra, diğer sahne sanatlarını da icra edebilen sanatçı kadroların yetiştirildiği anlaşılmaktadır.<sup>7</sup> Yetişen bu kadrolar aslında doğrudan doğruya Muzıka-i Hümayun gençlerinden oluşan bir kadrodur.

Guiseppe Donizetti, ünlü İtalyan besteci ve bestelediği operalarla dünyaca tanınan Gaetano Donizetti ailesine mensup bir kişidir. Bu özellikleri taşıyan bir kişinin Muzıka-i Hümayun'un başına şef olarak atanması Sultan II. Mahmud'un bu göreve daha doğrusu mü-

ziğe ne denli önem verdiğini göstermektedir. Hassa alayının musikisini teşkilatlandıran Donizetti'ye Sultan II. Mahmud memnuniyetini ifade etmek için "Paşalık" rütbesi vermiştir. Daha sonra ise Muzika-i Hümayun'da öğretmenlik yapacak olan Kovetel Paşa'ya da 'Mirliva' rütbesi verildiğini bildiren bir başka belge ise, bu ünvanın yabancılara da verildiğini göstermesi bakımından büyük bir önem taşımaktadır.<sup>8</sup> Donizetti yeni kurduğu saray bandosu müzisyenlerine öncelikle Batı nota sistemini öğretmiştir. Osmanlı müzik çevrelerinde o dönemde "Hamparsum notası" kullanılmaktadır. Kaynaklara göre Hamparsum notası, Sultan III. Selim'in (1789-1807) zamanından itibaren kullanılmaktadır.<sup>9</sup> Bu sistem Hamparsum Ağa tarafından kısmen Ermeni harflerine, daha çok Avrupa'nın "Neum" notasına dayanarak ortaya çıkmış ve Donizetti tarafından başlanan batı nota sistemine kadar kullanılmış olduğu anlaşılıyor.<sup>10</sup> Ancak kaynaklardan biliyoruz ki, çeşitli alfabe harflerinin kullanımı ile ortaya çıkan nota sistemlerinin ilk yaratıcısı kuşkusuz Hamparsum Ağa değildir. Asırlar öncesine dayanan benzer sistemlerin Farabi (H.339) ve İbn-i Sina (H.428) gibi müzikle de ilgilenen Türk kökenli düşünürler tarafından da kullanılmış olduğu bilinmektedir.<sup>11</sup> Yine 16. yüzyılda Sultan II. Beyazıt'ın ikinci oğlu olan Şehzade Korkud'un, Türk alfabe notası kullandığı; daha sonra ise, Beyoğlu Kulekapı Mevlevihanesi Şeyhi Nayi Osman Dede'nin Türk alfabe harfleri ile ifade ettiği nota sisteminin varlığının bilinmesi Dünya müzik tarihi bakımından olduğu kadar Türk müzik tarihi bakımından da zikredilmesi gerekmektedir.<sup>12</sup> Edirne Sarayı'nda Sultan IV. Mehmed'in huzurunda ney taksimi yaparak padişah'ın takdirini kazanan Derviş Osman Dede, bestekarlık ve müzik kuramları konusunda ileri bir zattır. Üstün bir nota yazma yeteneğine sahip olduğunu ve Lale devrinde, 1718 yılından sonra kaleme aldığı söylenen "Rab-ı Ta'birat" adlı iki nüsha halinde bir musiki eser yazdığını kaynaklardan öğreniyoruz.<sup>13</sup>

XVIII. yüzyılda Sultan III. Ahmed'e ithaf edildiği söylenen bir başka müzik risalesi ise Dimitri Kantemir tarafından kaleme alınmış olan yine bir harf nota sistemidir. Rauf Yekta Bey, Kantemir'in Türk alfabesini kullanarak icad ettiği nota sistemini kendisine maletmemesi konusuna dikkatleri aşağıdaki şu sözlere çekmektedir<sup>14</sup>: "Kantemir'in iddia ettiği gibi Türkler'de ilk notanın mucidi kendisi değildir. Belgelere göre kendisi IX. asırdaki Türkler'in zamanına kadar uzanan bir özel nota sistemini tekrarlamaktan başka birşey yapmamıştır" demektedir.<sup>15</sup> Ancak Dimitri Kantemir'in Enderunda parlamış ve Osmanlı müzik tarihine önemli katkılarda bulunmuş bir kişi olduğu bilinmektedir. Öte yandan burada Türk musikisinin meşk yolu ile öğretildiğinin belirtilmesi yerinde olacaktır.

XIX. yüzyılda Sultan II. Mahmud'un girişimi ve İtalyan Guiseppa Donizetti ile başlayan müzikte batılılaşma süreci yaşanırken bir yandan da Türk musikisi Sultan III. Selim zamanında ki parlaklığını tabii ki korumuştur.<sup>16</sup> Müzik alanında batılılaşma daha sonra Sultan Abdülmecid zamanında da kesintisiz olarak sürmüştür. Donizetti, Sultan Abdülmecid zamanında muzika mensubu gençlerden oluşan çok sesli bir koro kurdu muştur. Bu koro bugün hiçbir izi kalmayan, Dolmabahçe Camii karşısında bulunan Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu'nda oynanan operalarda da görev almıştır.<sup>17</sup> Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu ve tiyatro sahnesinde müzik icraatından özellikle Sultan Abdülmecid dönemini ele alan bazı çalışmaların varlığı bilinmektedir. Bu bağlamda Refik Ahmet Sevengil'in Saray Tiyatrosu ve opera sanatları ile ilk temasları ele alan çalışmasından söz etmek yerinde olacaktır. Rauf Yekta Bey, Batılılaşma süreci içinde Sultan Abdülmecid'in Türk musikisini sevdiğini ve ona hürmet etmekte, önem vermekte kusur etmediğini eserinde ifade etmektedir. Verilen bu bilgi diğer kaynaklarla da doğrulanmaktadır. Harem ayrı, sultanların ise ayrı bir ince saz takımı olduğu; Harem-i Hümayun'da daire sahipleri, zaman zaman hariçten saz takımları getirip avluda dairelerin önünde icra edilen müziği dinledikleri bilinmektedir.<sup>18</sup> Burada belirtilmesi gereken; XV-XVIII. yüzyıl Osmanlı Saray Musikisi için yapılan sınıflandırma-mehter musikisi, fasıl musikisi ve mevlevi musikisi olarak- geçerliliğini son dönemde de korumaktadır. Ancak bu üç müzik türüne Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde bir de Batı Müziği eklenmiştir. Saray için Batılılaşma süreci daha önce de belirttiği gibi gerek Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgeleri ve gerekse Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşi-

vi'nde bulunan belgelerden de açıkça görülebilmektedir. Söz konusu süreci belirleyen nedenlerin başında hiç kuşkusuz dönemin padişahlarının bu konuda belirleyici bir rol üstlenmiş olmaları gelmektedir. Bu doğrultuda Osmanlı padişahlarının müzisyen kişilikleri -doğrudan icracı, besteci veya her ikisi birarada - müziğe olan ilgileri ve konuya yakınlıklarının yanı sıra, genel anlamda Batı ile tanışıklıkları 19. yüzyıl Saray Müziği'nin genel profilini çizmektedir.

Öte yandan Sultan II. Mahmud'dan itibaren padişahların musikiye yönelik ilgileri doğrultusunda çeşitli söylentiler ve iddialar da ortaya atılmış ve hala da atılmaktadır. Bunların gerçeklik payı kuşkuludur. Bu tür iddiaların başka kaynaklar ile daima karşılaştırılmak sureti ile dönemin genel gelişim profili içinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Örneğin yakın yıllarda yayınlanan bir kitapta<sup>19</sup> "Abdülhamid'in tahta çıkmasıyla birlikte müzik sona erdi" ifadesi ile Sultan Abdülhamid'e büyük bir haksızlık yapılmaktadır. Bu ve benzeri iddialar XIX. yüzyıl genel sanat ortamı içinde değerlendirildiğinde inandırıcı olmaktan uzak ve daha da önemlisi araştırılmadan yapılmış yüzeysel yorumlardan öteye geçmemektedir. Nitekim aynı konuya ışık tutan başka bir kaynakta ise<sup>20</sup>, Sultan Abdülhamid'in operalardan Traviata, Aida, Carmen, Faust gibi parçaları sevdiği ve Mabeyn muzikasının çoğunlukla bu parçaları onun için icra ettikleri söylenmektedir. Ayşe Osmanoğlu da babası Sultan Abdülhamid'in müziğe olan düşkünlüğünün Selanik'te Alatini Köşkü'nde sürgündeyken bile devam ettiğini ifade etmektedir. Ayşe Osmanoğlu bir başka kaynakta "Babam İtalyan bir truptan bir aileyi alıp Muzika-i Hümayun'a kaydetmiştir" demektedir.<sup>21</sup> Yine kızının verdiği bilgilerden şehzadelere Avrupa'dan birer piyano ile İtalyan ve Fransız asıllı müzik hocası getirttiğini öğreniyoruz.

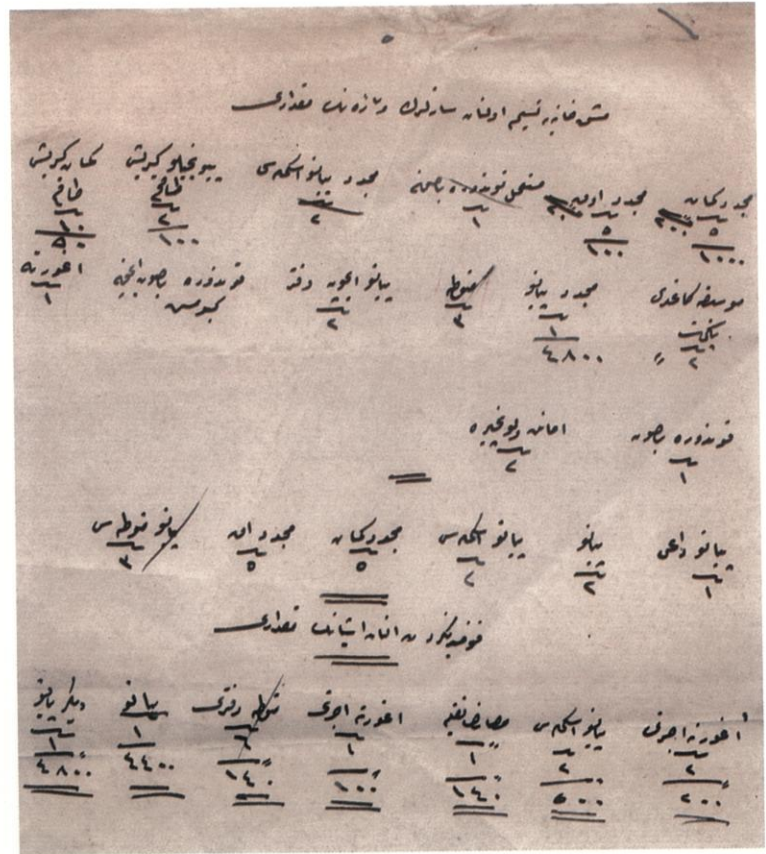
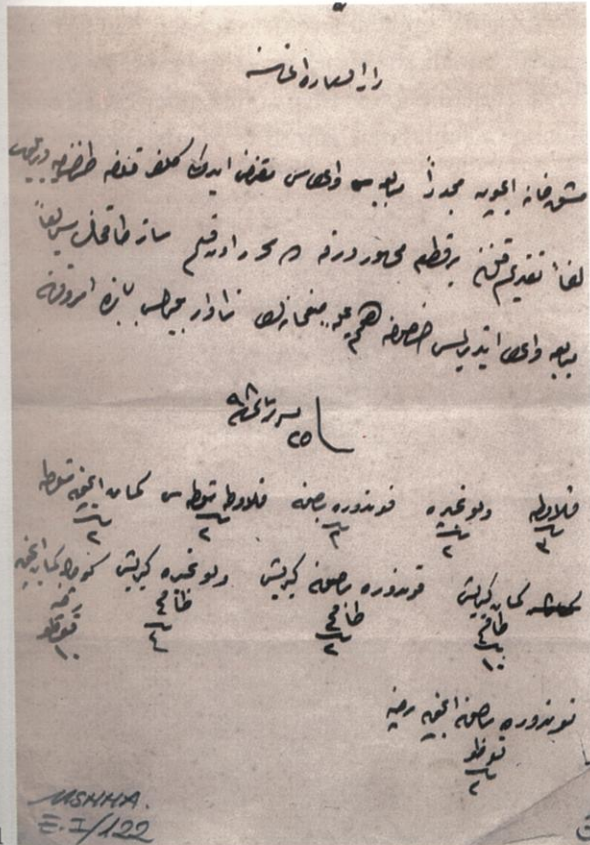
Sarayda Batı Müziği konusuna ışık tutan başta arşiv belgelerinin yardımı ile saptanabilen a) saraya giren batı sazları b) söz konusu sazlar ile sarayda icra edilen müzik türleri c) Dolmabahçe Sarayı'nda günümüzde sergilenen Batı kökenli sazlar ile Saray Müziği'nin batılaştığı açık bir biçimde anlaşılmaktadır.

Arşiv belgelerine dayanarak meşkhane için alınan malzeme listeleri saz türlerini göster-

1 MSHHA. (Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi)

E. I/122. On kalem müceddet enstruman listesi.

2 MSHHA. E. I/122. Meşkhane teslim edilen enstruman ve müzik ile ilgili malzeme listesi.



mesi bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Saz türleri kuşkusuz sarayda icra edilen müzik türlerine de işaret ederek ışık tutmaktadır. Meşkhane için alınan malzeme listesi içeren belgelerden Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgeleri içinde saray için satın alınan sazlarla ilgili belgede "Muzika-ı Hümayun ustası Donizetti'nin vesatati ile satın alınan sazların bahası 24700 kuruşa balığ olduğundan masarrafı müteferrika defterine ithali" ibarelerinden saz seçiminin Donizetti tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır.<sup>22</sup>

3 Sultan Mehmed Reşad'a Alman orkestra şefi Richard Sieke tarafından yazılan mektup.

4-5 Richard Sieke tarafından Kayzer Wilhelm için bestelenen şarkı sözü ve notası.

6 Dolmabahçe Sarayı, 61 numaralı holde org.

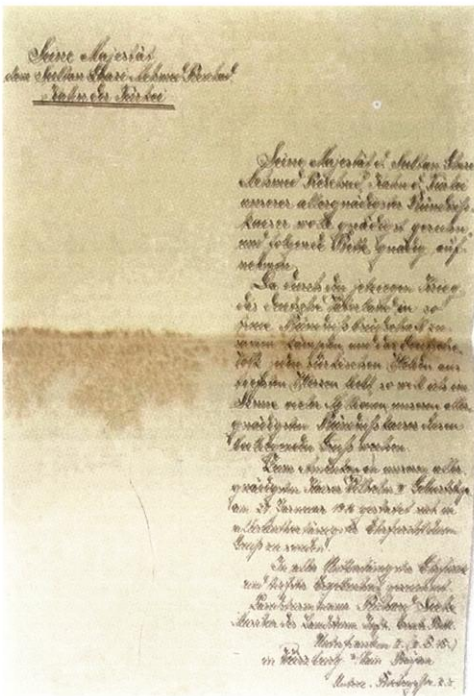
7 Dolmabahçe Sarayı, Süfera Salon'da kuyruklu piyano.

Daha geç bir tarihi göstermekle birlikte aynı doğrultuda Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi'ne ait olan bir başka belgede "On kalem müceddet saz takımı için ödenmesi gereken paranın emri padişah tarafından Darüssade Ağasına verilmiştir" ifadesi yer almaktadır.<sup>23</sup> Müceddet saz listesinde org, keman, piyano, piyano iskemlesi ile iki adet flüt kutusu tesbit edilmektedir. Görüldüğü gibi listedeki bu sazlar Batı müziğinin temel sazlarıdır. Barok müziğin vazgeçilmez nefesli sazlarından olan flütün saraya satın alınmış olduğunu iki adet flüt kutusundan anlıyoruz.

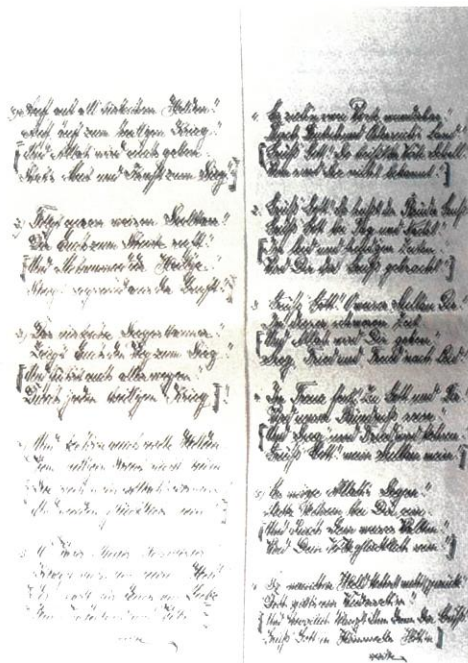
Arşiv Belgeleri arasından bulunan diğer iki belge ise, 19. yüzyıl Osmanlı sarayı müzik hayatında batı ile ilişkilerin yoğunluğunu, müzik alanında batılılaşmayı, bu süreç içinde padişahların müziğe doğrudan katkılarını ve son olarak müziğe verdikleri önemi göstermeleri bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Söz konusu belgelerden ilki; Sultan Abdülmecid'e Johann Strauss tarafından gönderilen 23 Mayıs 1849 tarihli bir mektuptur.<sup>24</sup> Belge; Strauss'un zarflı mektubu, mektubun çevirisi, Osmanlı Devleti Marsilya Şehbenderi'nin mektubu ve Sadrazam Mustafa Reşid Paşa'ya arz tezkiresi'nden oluşmaktadır.

İkinci mektup ise Dolmabahçe Sarayı'nın son dönemine damgasını vuran Sultan Mehmed Reşad'a Alman orkestra şefi Richard Sieke tarafından gönderilen mektuptur.<sup>25</sup> "Sayın Majesteleri" başlığını taşıyan ve Alman-Osmanlı işbirliğini öven mektupla beraber Kayzer için bestelenen şarkı sözleri ve notaları da gönderilmiştir.

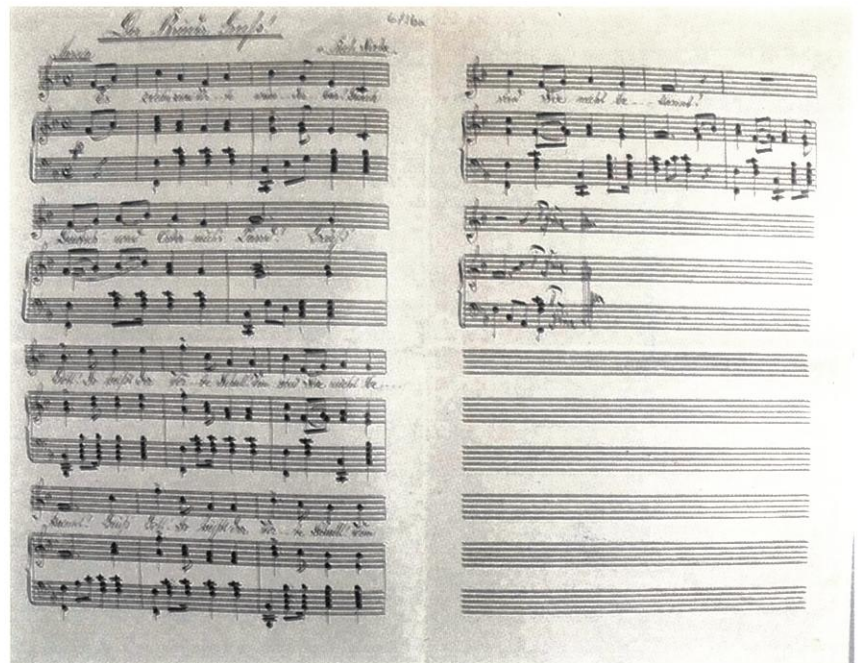
19. yüzyıl Osmanlı Saray müziğinde batılılaşmanın göstergesi olan bu önemli belgelerin yanısıra Dolmabahçe Sarayı'nda bir son dönem imparatorluk yapısı olarak günümüzde de sergilenmeye devam eden Batı kaynaklı saz örneklerinin bir kaçından burada söz etmek gerekmektedir. Bu örnekler sarayda icra edilen müzik türlerine işaret eden somut birer örnek oluşturması bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Bu sazlardan ilki ceviz ve



3



4



5



6

maun karışımı 61 numaralı holde sergilenen bir Org'dur. Ayrıca çok sayıda piyanodan birkaçı ile üç viyolonsel ve bir adet çocuk kemanından önemli birer örnek oluşturdukları için burada söz etmek gerekmektedir: Son derece görkemli ve süslemeli olan ve Saray için özel olarak imal edilmiş oldukları anlaşılan piyanolardan özellikle bazıları birer saz olmalarına karşın adeta Saray mobilyaları ile yarışır bir görüntü sergilemektedir.

Bunlardan Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu'nda sergilenen 11/583 envanter numaralı ve 'Abdülmecid' tuğralı 'Erard' marka piyano; Boule tekniği ile bezeli kuyruklu bir piyano olarak salondaki yerini tüm ihtişamı ile almıştır.

'Abdülmecid' tuğralı ikinci piyano ise 47 numaralı odada sergilenmektedir. Siyah cilalı piyanonun tuş kapağında "Steinway Sons, Newyork Trademark Hamburg Registered US.Pat Off", yan tarafta ise "Tubular Metallic Action Frame Pat." ile "Steinway and Sons Trademark" gibi bilgiler okunmaktadır.

Mabeyn'in salonlarından olan 39 numaralı salonda sergilenen bir başka kuyruklu piyano ise 11/1343 envanter numaralı filizi yeşil piyanodur. Lake olan cilası ile değişik bir dönem ve üsluba işa-



7



8

ret etmektedir. Özellikle yeşil, mavi ve kırmızı Lake, İtalyan mobilyasının Rokoko döneminin vazgeçilmez bir cila tekniğidir. Lir motifli pedali ve üzerinde altın varak ile kabartma olarak yapılmış girland süslemeleri ve neo-klasik anlayışın çizgilerini yansıtan tuş kapağı ile son derece zarif bir piyanodur. Üst kapağın içinde "Pleyel Paris" yazılıdır.

Sarayın bir başka özgün piyanosu ise endüstri devriminin belki de en özgün simgesi durumunda olan 11/1402 envanter numaralı kristal piyanodur. Saray'ın hiç kuşkusuz en özel örneğidir. Camlı Köşk'te sergilenen kristal konsol piyanonun kristal sandalyesi ile üretilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Piyano ile saz ve dolayısıyla müzik tarihine; sandalye ile ise mobilya tarihine ışık tutan bu görkemli tasarım, "Gaveav-Paris" markası taşımaktadır. 19. yüzyıl başında başlayan sanayi devriminin yarattığı son derece ilginç bir örnektir. Malzeme olarak cam ve demirin estetik bir kombinasyonu olan yeni teknolojinin yarattığı, öncelikle de mimariden başlayarak diğer alanlarda da uygulamaları izlenen zincirin halkası olan bu iki tasarım örneği, belki de bu iki ayrı obje genel anlamda üslup tarihine büyük bir katkı ve aynı zamanda Crystal Palace ile başlayan sürecin uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır.



9

Söz konusu violensellere gelince: 47 numaralı odada sergilenen 12/3165 envanter numaralı çello-viyolonsel, içinde görülen tarih itibarıyla sarayın diğer sazlarından hemen ayrılmaktadır. Sazın kutusunda "I.Lucas" adı okunmaktadır. Sazın içinde ise iki ayrı etiket yer almaktadır. Etiketlerden birinde 'tuğra' ve Arap rakkamları ile 1337 ve 1919 tarihi; ikinci etikette ise, "Mathias Albani Fecil Thivoli Balani Anno 1671" yazısı okunmaktadır. Tuğra bize Saray için özel olarak yapıldığını göstermektedir.



10

Özgün sazlara son örnek 47 numaralı odaya kayıtlı olan 64/533 envanter numaralı keman; boyutu itibarıyla küçük çocuk için üretildiği anlaşılmaktadır. İçindeki etikette şu bilgiler okunmaktadır; "Emmanüel Hüller, Musik-Instrumentenerzeugung Graslitz, Kirchplatz 790 Böhmen". Her iki saz içinde taşıdığı bilgiler ile luthiyeleri ve yapıldıkları tarih ve yer-saz tarihine kaynak oluşturmaktadır. Ancak küçük keman aynı zamanda son dönem Osmanlı sarayında müziğe verilen önemden kaynaklanarak müzik eğitiminin küçük yaşta baş-

ladığını göstermesi ve bazı yanlış görüşlere yanıt oluşturması bakımından önemli bir örnektir. 1840 yıllarında İtalyan toplulukların Beyoğlu'nda konserler vermeye başlamalarının ardından sarayın öncülük ettiği Batı Müziği artık halk arasında da dinlenmeye başlaması ile imparatorluğun son döneminde diğer sanat dallarında olduğu gibi müzik alanında da tartışmasız tüm zenginlikleri içinde barındırarak geniş kitlelere yayılmıştır. Ancak bu alanda Osmanlı'nın da Batı'ya olan güçlü etkisi hiç de gözardı edilemeyecek kadar önemlidir; üstelik oldukça erken tarihlere rastlayan bu etki Mehter Musikisi alanındadır. 17. yüzyılda Evliya Çelebi'nin de içinde bulunduğu Türk sefaret alayı 8 Haziran 1665'de Viyana'ya girmiş ve bir ay süre ile Viyana'da kalarak verdiği mehterhane konserleri ile şehre parlak günler yaşatmıştır. Batının mehterhane ile tanışması Viyana ile başlayarak daha sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Kaynaklardan mehterhane musikisinin etkilerinin Avrupa'da bir moda yarattığını biliyoruz. Esin kaynağı mehterhane olan bu modanın uzantısı olarak bazı Batı besteciler tarafından, vurmali sazların ağırlıkta kullanıldığı, Türk motifi eserler üretilmiştir. Bu bağlamda üretilen en popüler eser bilindiği gibi, Mozart'ın "Türk Marşı" olarak anılan K.331 La majör piyano sonatının "alla turca" olarak adlandırılan rondo kısmıdır. Mehter yolu ile batı müziğine giren vurmali çalgıların kullanımı giderek yaygınlaşmış ve böylece yeni bir stil ortaya çıkmıştır.<sup>26</sup>

Dolmabahçe Sarayı Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nin kataloğunda bulunan bilgiler doğrultusunda, son dönem Osmanlı Sarayı'nda icra edilen ve dinlenen müziğin türü ve yo-



11



12



- 8 Boulle tekniği ile yapılmış kırmızı bağa kaplamalı konsol piyano, Dolmabahçe Sarayı, Mavi Salon.
- 9-10 Filizi yeşil renkte lake piyano, 39 Numaralı Salon, Dolmabahçe Sarayı.
- 11 Keman, 47 Numaralı Oda, Dolmabahçe Sarayı.
- 12 Çello-viyolonsel, 47 Numaralı Oda, Dolmabahçe Sarayı.
- 13 Kristal iskemlesi ile birlikte kristal konsol piyano, Camlı Köşk, Dolmabahçe Sarayı.

13

ğunluğu anlaşılabilir. Kütüphane bugün bu alanda içinde çalıştığımız arşivlerin en önemlisi konumundadır. Başka araştırmaların konularını oluşturabilecek söz konusu eserler; çok sayıda Batılı bestecinin çeşitli sazlar için yazılmış besteleri, notaları ve çeşitli katalogları ile piyano metodlarının bulunduğu kütüphaneden, belli bir fikri yansıtması bakımından burada birkaçından söz edebiliriz:

Beethovens werke für klavier orgel und harmonium, Guiseppe Verdi-Falstaff comedia lirica in tre atti di Arrigo Boito, Guiseppe Verdi-Otello, Guiseppe Verdi-Aida; opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, Gioachino Rossini-Guglielmo tell; John Sebastian Bachs werke I.Ausgabe der; Histoire de la musique (Lavoix, Fils H); Conference sur Richard Wagner; Methodis des violinspiels; Methode de piano pour le enfants par A. le Carpentier, Music for the pianola and the aerial piano; Brahms, Tchaiowsky, Cherubini, Shumann, Shubert, Haydn, Mozart ve Mendelssohn'un eserleri; çeşitli marş notalarının yanı sıra, Musiki encümeni ve darül-elhan talimatı, Kaşıkçılar-3 perdelik temsil-i (1921) Musiki, İstanbul Operet Heyeti Sanatkarları tarafından temsil edilecektir. Ayrıca kartoteksten izlenebilen; Fihrist- Dar elhan inas kısmı faslı musiki talebatı tarafından Darülfünun konferans salonunda verilecek konser fihristi; Fihrist-Darülhan inas kısmı faslı musiki talebatı tarafından Darülfünun Konferans Salonu'nda verilecek konserin fihristi (1334), gibi fihristler Abdülmecid Kütüphane'sinin eserleri arasında bulunmaktadır. Kütüphane bugün geziye açık olmakla beraber henüz araştırmaya açılmamıştır.

#### DİPNOTLAR

- 1 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay., 1971, s. 100 (Tayyazade Ahmet Ata, Enderun Tarihine dayanarak verilmiş); Hafız İlyas Ağa, *Letai'fi Enderun*, (Çev.: Cahit Kayra), Güneş Yay., 1987, s. 39.
- 2 K. Sadun Aksüt, "II. Sultan Mahmut", *Musiki Mecmuası*, No. 224-225-226, (1966 Kasım-Aralık 1967 Ocak), s. 240.
- 3 İ. Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleterin*, TTK Basımevi, 1977, s. 100-101.
- 4 Yılmaz Öztuna, "Saltanat Alametleri", *Büyük Türkiye Tarihi*, Ötiken Yayınevi 1983, c. XVIII, s. 13, Mad. 3.
- 5 Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yay., 1986, s. 53; S. Kani İrtem, *Osmanlı Sarayı ve Harem'in İçyüzü*, (Haz.: Osman Selim Kocahanoğlu), İstanbul: Temel Yay., 1999, s. 268, (Ata Tarihine dayanarak verilmiş, kaydı Lütfi Tarihi nüshasında teyid edilmektedir).
- 6 Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yay., 1994, s. 210.
- 7 Refik Ahmet Sevengil, *Saray Tiyatrosu, Fatih Devrinde Alimler, Sanatkarlar ve Kültür Hayatı*, İstanbul: Nebioğlu Yay., s. 5-8
- 8 Rauf Yekta Bey, *age*, s. 53; BOAB Cevdet Maliye 7653- Belgede Donizetti'den "Atufetli Müşir Paşa Hazretleri" diye söz edilmesinden kendisine 'Paşalık' 'Mirlivalık' 'Liva' ünvanı verildiği anlaşılmaktadır.
- 9 Hüseyin Yenigün, *Türk ve Batı Musikisi Mecmuası*, Sayı: 182-186, (Ağustos 1963), s. 172; Hafız Hızır İlyas Ağa, *age*, s. 39.
- 10 Laika Karabey Akıncı, *Garplı Gözüyle Türk Musikisi*, İstanbul: Doğan Güneş Yay., 1963, s. 18.
- 11 Rauf Yekta Bey, *age*, s. 48.
- 12 *ae*, s. 52
- 13 Yılmaz Öztuna, "Osman Dede Efendi", *Türk Ansiklopedisi*, c. 26, Ankara: MEB Basımevi, 1977, s. 78.
- 14 Rauf Yekta Bey, *age*, s. 52.
- 15 *ae*
- 16 *ae*, s. 53.
- 17 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, s. 484; Leyla Saz, *Harem'in İçyüzü*, s. 132.
- 18 *ae*
- 19 Alev Lytle Croutier, *Harem-Peçeli Dünya*, İstanbul: Yılmaz Yay., 1990, s. 59.
- 20 Ali Said, *Saray Hatıraları-Sultan Abdülhamid'in Hayatı*, s. 17.
- 21 Ayşe Osmanoğlu, "Saray'da Musiki ve Tiyatro", *Türk ve Batı Musikisi Mecmuası*, Sayı: 3, (Mayıs 1963), s. 71.
- 22 BOAB Cevdet Maliye 7653. (Çevrim yazı: Demet Kesal)
- 23 MSA E.I.S.N.122, H.1291 -1299 Meşkhane için alınan malzeme listesi. (Çevrim yazı: Demet Kesal)
- 24 BOAB Hariciye İradeleri 2834. (Çevrim yazı: Demet Kesal)
- 25 MSA E.I S.N.6. (Çev. İlksen Yumrukçağlar)
- 26 Şule Yum, "Mehter Musikisi", *Antik Dekor*, Sayı: 69, (Şubat-Mart 2002), s. 102-108.

## 19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarında Fransız ve Yıldız Porselenleri

Adını, Afrika ve Asya'nın bazı bölgelerinde bulunan, beyaz küçük bir deniz salyangozu olan Porcellana'dan alan porselen, "deniz kabuğu" ya da "incinin yaratıcısı" anlamına gelmektedir. Parlak beyaz ve yarı saydam kabukla olan benzerliğinden ötürü, topraktan yapılmış olan bu ince sanat eserlerine porselen denmiştir.<sup>1</sup>

Temel olarak iki maddenin Kaolin ve Petuntse karışımından elde edilen ilk gerçek porselen Çinliler tarafından ve olasılıkla Tang Hanedanlığı döneminde (618-907) yapılmış ve ilk kez Çin'de üretilmiş olması nedeniyle "Çini" yada "Çin İşi" gibi terimlerle adlandırılmıştır.<sup>2</sup> Çince "Yüce Dağ" anlamına gelen kaolin (kao-ling)<sup>3</sup>, feldspat mineralinin (molekül ya da zincir) kırılması aşamasında oluşan saf beyaz bir kildir.<sup>4</sup> "Petuntse" ise hertürlü seramikte özellikle porselen hamurunda %50 kullanılan ve sadece Çin'de bulunan bir feldspatdır.<sup>5</sup>

Yapıldıkları temel maddedeki farklılığa göre Sert Hamurlu, Yumuşak Hamurlu ve Bone-China olarak üç gruba ayrılan porselenin gerçek ya da doğal porselen olarak da adlandırılan sert hamurlu olanı, porselen yapımcılarının her zaman için kullandıkları bir model ve ideal malzeme olmuştur. Bu tür, ilk kez Çinliler tarafından kaolin ve petuntse karıştırılarak geliştirilmiş bir porselen türüdür. 1708'de Almanya'da beyaz kilin ortaya çıkmasından sonra, ilk sert hamurlu porselen 1710'da, Alman kimyacı Johann Friedrich Böttger ile Fizikçi Ehrenfried Walther von Tschirnhausen'un Meissen yakınlarındaki Albrechtsberg Şatosu'nda yaptıkları uzun deneyler sonucu bulunmuştur. Yumuşak hamurlu porselen ise Çin'in sert hamurlu porselenini taklit etme çabaları süreci içinde Avrupa'da geliştirilmiş bir türdür. Bu tür porselene bazen yapay porselen de denir. Bu malzemeyle deneyler yapan kişiler çeşitli maddeler kullanmışlar nihayetinde saf kil ve camsı maddelerin karışımları kullanılarak yumuşak hamurlu ince porseleni geliştirmişlerdir. Bir diğer porselen çeşidi olan Bone China ise feldspatlı karışıma kemik tozu eklenerek üretilen porselen çeşididir. Genellikle "China" adıyla bazen de "İngiliz China" olarak adlandırılır. İyi cinsten bir camla kristal arasındaki fark seramikle porselen arasındaki fark ile kıyaslanırsa porselen bir anlamda toprak malzeme pişirim tekniğinin kristali olarak nitelendirilebilir.<sup>6</sup>

Porselenin Tang Hanedanlığı döneminde (M.S. 618-907) ilk defa Çin'de ortaya çıktığını biliyoruz. Bu dönemde, King-dı-cın Çin porseleninin merkezi haline gelmiştir. Song Hanedanlığı döneminde (960-1279) İmparator Sarayları için kurulan kraliyet fabrikalarında porselen üretimi başlatılmış, 1300'lerden itibaren Çin porselenleri üretimi Jingdezhen şehrinde yapılmıştır.

Ming Hanedanlığı (1368-1644) ve Qing Hanedanlığı (1644-1912) dönemlerinde üretilmiş olan birçok porselen, sanat değeri yüksek hazineler olarak bilinmektedir. Ming hanedanlığı döneminde porselen üreticileri, ünlü sıraltı mavi-beyaz porselenleri yapma sanatında mükemmel bir seviyeye ulaşmışlardır. 1100'lerde porselenin yapılış sırrı Kore'ye ve 1500'lerde Japonya'ya yayılmıştır.



1 Avrupa Porselen Merkezleri Haritası.

1100'lerde tüccarlar, Çin porselenini büyük hayranlık kazandığı Avrupa'ya getirmişlerdir. Bazı kaynaklara göre ise porselen ilk defa Venedikli gezgin Marco Polo tarafından 1295 yılında Çin'den Avrupa'ya getirilmiştir. Başlangıçta çok nadir bulunup çok pahalı olduğundan sadece asiller tarafından alınabilen Çin porselenleri 1600'lerde, halk tarafından da alınır hale gelmiştir.

1700'lerde Avrupa'nın çeşitli yörelerinde üretilen porselenler artık Çin porselenleri ile rekabet etmeye başlamış, Fransa, Almanya, İtalya ve İngiltere Avrupa'da porselen üreten başlıca merkezler haline gelmişlerdir.

### Sevres Porselenleri

Sevres Porselen Fabrikası, 1738 yılında Fransa'da Chateau de Vincennes'te XV. Louis himayesinde kurulmuştur. Bu fabrikada, kuruluşundan itibaren ince işçilikli, desenli ve sırlı el yapımı son derece üstün nitelikli porselenler üretilmiştir. XV. Louis döneminde Fransız Kraliyet Ailesi, Sevres Porselen Fabrikası'na yirmi yıl süre ile "Kraliyet Porselen Üreticisi" adı altında üretim yapma hakkını bahşetmiştir. Bu fabrikada ortaklığı bulunan XV. Louis 1753 yılında özel bir kanunla bu firma dışında porselen imalatını yasaklamıştı. Aynı yıl, kralın isminin baş harfi olan iki adet çapraz "L" harfi, fabrikanın resmi damgası olmuştur. 1753 yılının ikinci yarısında fabrika, Sevres şehrine taşınmıştı. XV. Louis'in en sevdiği gözdesi Madam Pompadour'un, Paris ile Versailles arasında Bellevue'deki yeni sarayına yakın

bir yerde büyük bir bina inşa edilmiş, Kral XV. Louis bütün fabrikayı satın almıştır. Madam Pompadour tam bir porselen tutkunuydu. Onun için özenle üretilen renk, biçim ve dekorları özel olan eserler “Madam Pompadour” modasının doğmasına neden olmuştur. Bir süre sonra XV. Louis fabrika üzerindeki etkisini kaybetmiştir.<sup>10</sup>

Kaolin maddesinin Fransa’da Limoge kenti yakınlarında bulunmasıyla Fransa Avrupa’nın en iyi porselenlerini üretmeyi başarmıştır. Ancak, 1789’da Fransız İhtilali’nin gerçekleşmesi ve neden olduğu gerilim her şeyi değiştirmiştir. Şirket, mali yönden sıkıntıya düştüğü için bir çok açıdan tasarruf yapma gereği duyulmuştur. Bu süreçte, devlete ait tüm varlıklara el konulmuş ve şirket yönetimine Alexander Brongniart getirilmiş, yeni dizaynlar ve ürünlerin üretilmesi olumlu sonuçlar vermeye başlamıştır.

Böylece fabrika yönetimi kraliyet ailesine olan boyunduruğundan sıyrılmış, ayrıca sır ve kaolin üzerine deneyler yapılarak ayrı bir yatırım da yapılmıştır. Bu başarılı dönemin verdiği hararetle, Sevres Fabrikası porselenlerinin ve dünyanın diğer yerlerinden gelen eserlerin de toplandığı ilk porselen sergisi düzenlenmiştir. 1795 yılına rastlayan Napolyon döneminde ise Napolyon’un zevkine uygun imparatorluk stilinde büyük parçalar üretilmeye başlanmıştır. Bu arada, klasik tarzda gücü simgeleyen ince işlerle süslü eserler de üretilmiştir.<sup>11</sup> Sevres Porselen Fabrikası, “Manufacture Imperiale de Sevres” adını almıştır. Bu dönemde, başta İmparatoriçe Josefine olmak üzere dönemin önemli kadınlarının portreleri de yapılmıştır. 1848 Devrimi ile Napolyon Bonapart’ın kardeşi III. Napolyon, Fransa Cumhurbaşkanı olmuş, ardından da kendisini imparator ilan edip ülkede diktatörlük dönemini başlatmıştır. Porselenlere de Napolyon’u simgeleyen taçlı “N” damgasının vurulmasını istemiştir.<sup>12</sup>

Sevres Fabrikası daha sonraki dönemlerde, İmparatorluğun etkisinden kimi zaman uzaklaşarak 19. yüzyılda diğer akım ve isteklerin etkisiyle farklı ürünler de üretmeye başlamıştır. Bu dalgalanmalar devam edip gitmiştir. Sonraki dönemlerde toplumun gereksinmelerine cevap veren kullanışlı, yeni mutfak alışkanlıklarına ve yemek tarzına uygun kaplar üretilmeye başlanmıştır. “Branagart” gibi tanınmış sanatçılar da Sevres Fabrikasında çalışmışlardır. Yıllar geçtikçe Sevres Porselenlerinin gücü ve kalitesi artmış ve Sevres dünyanın en iyi porselen fabrikalarından biri olmuştur.<sup>13</sup>

## Yıldız Porselen Fabrikası

Sultan Abdülmecid’in emriyle 1845 yılında Boğaziçi İncirköy’de ilk Osmanlı porselen fabrikası inşa edilmiştir. Bu fabrikanın “Eser-i İstanbul” damgasını taşıyan eserleri Avrupa porselenleri ile rekabet edemediği için 1870’lerde kapanmıştır.<sup>14</sup> Fabrikanın kapanmasından sonra, Sultan II. Abdülhamid Yıldız Sarayı’nın dış bahçesine 1892 yılında bir porselen fabrikası yaptırmıştır. 1894 yılındaki depremde önemli ölçüde zarar gören fabrika aynı yıl içinde İtalyan Mimar Raimondo D’Aronco’ya adeta yeniden yaptırılmıştır.<sup>15</sup>

Sultan II. Abdülhamid’in sanata olan ilgisi batı ülkelerini görüp, sergileri müzeleri gezmesi ve yeni teknolojilerin ülkeye getirilme isteği, Anadolu’nun yüzyıllar boyunca geliştirmiş olduğu çini ve seramik sanatının yeniden canlandırılması düşüncesi, fabrikanın yapımında etkili olmuştur.

Ayrıca, Fransız Büyükelçisi Paul Cambon’un Yıldız Porselen Fabrikası’nın kuruluşundaki önemli katkıları göz ardı edilemez.<sup>16</sup> Fabrikanın kuruluşunda gerekli olan ileri teknoloji, her türlü malzeme ve kalıp Fransa’daki Sevres ve Limoge Fabrikalarından getirilmiştir. Sevres Porselen Fabrikası’ndan gelen ustalar ve çini imalat mühendisleri ile üretime geçen fabrika, ilk ürünlerini 1894 yılında vermiştir.

Fabrikanın ilk müdürü “Date” isimli bir Fransız’dır. Milli Saraylar Arşiv araştırmalarında ortaya çıkan bir belgede Yıldız Porselen Fabrikası’nın ilk müdürü “Date” ile yapılan bir anlaşma metni bulunmaktadır.<sup>17</sup>

Fabrikanın daha sonraki imalat müdürü “Pierre Tharet” adlı bir mühendistir. Pierre Tharet’in en büyük başarısı yerli kaolinle (toprakla) porselen üretmeyi başlatmasıdır. Bu dönemde porselenlerin alt kısımlarına “Türk Toprağı” damgası vurulmuştur.<sup>18</sup>



## Milli Saraylar Koleksiyonu'nda

### Yıldız ve Sevres Porselenleri

Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne bağlı Milli Saraylar Koleksiyonu'nda bulunan porselenleri, üç ana grupta inceleyebiliriz: Türk, Avrupa ve Uzakdoğu porselenleri. Türk porselenleri grubuna giren Yıldız porselenleri geleneksel Türk sanatı ile Batı sanatının bir sentezi niteliği taşır ve Milli Saraylar Porselen Koleksiyonu'nda özel bir yere sahiptir. Fabrikanın kurulduğu ilk yıllarda üretilen eserler, Fransız porselenlerinin etkisinde kalmıştır. Özellikle gövde kısımlarında bu etki açıkça görülmektedir. Fransız Sevres porselenlerinde zemin renkleri genellikle sır altı koyu mavi, koyu pembe, sarı ve turkuazdır. Altın varak bol miktarda kullanılmıştır. Kabartmalı çiçekler, buketler, girlandlar, kuş resimleri, cros figürleri yağlıboya tablo görünümündeki olağanüstü resimli panolar, Fransız porselenlerinin karakteristik özelliğidir. Milli Saraylarda Fransız etkisiyle yapılmış porselen örneklerinde yine aynı renk ve benzeri çiçek ve kuş motiflerinin, girlandların kullanıldığını görmekteyiz. Ancak pano resimlerinde kullanılan manzaralar, Osmanlı geleneklerine ve beğenisine uygun olarak yapılmıştır. Yıldız Porselen Fabrikası'nda, baş ressam olarak çalışan Halid Naci'nin Milli Saraylar Porselen Koleksiyonu'nda çok değerli eserleri bulunmaktadır. Bahriyede öğrenci iken padişahın özel emri ile Sanayi-i



Nefise Mektebi'nin resim bölümüne devam eden ve 1893 Kasım ayında diplomasını alan Halid Naci yetiştirilmek üzere Sevres Porselen Fabrikasına gönderilmiştir. Burada çini resamlığı öğrenen Halid Naci, Yıldız Porselen Fabrikası Baş Ressamlığına atanmış, fabrikanın resim ve süsleme işlerini uzun yıllar idare etmiş, bir çok esere imzasını atmıştır.<sup>19</sup> Dolmabahçe Sarayı Medhal Salon'da bulunan 11/30 Env. No'lu vazo bu nadide eserlerden birisidir. Turkuaz zeminli vazo altlığıyla dört parçadan oluşmaktadır. Ağız ve boyun kısmı altın varaklı vazounun gövdesinin üzerinde bir orman manzarası içinde hayvan ve insan figürleri yer alır. Diğer bir eser 11/40 Env. No'lu vazodur. Dolmabahçe Sarayı Medhal Sa-

- 2 Halid Naci imzalı Yıldız Porseleni vazo, Env. No. 11/30.
- 3 Halid Naci imzalı Yıldız Porseleni vazo, Env. No. 11/40.
- 4 Yıldız Porseleni vazolardan sağdaki Halid Naci imzalıdır. Env. No.11/241-242.





5

- 5 A. Nicot imzalı Yıldız Porseleni vazo,  
Env. No. 11/1617.  
6 A. Nicot imzalı Yıldız Porseleni vazo,  
Env. No. 11/41.

lon'da bulunan oval gövdeli, uzun boyunlu ve iki kulplu vazanın gövdesinde altın varaklı madalyonlar içinde, Göksu deresi ve bir manzara görülmektedir. Dolmabahçe Sarayı, 14 nolu Yazı Mahalli'nde bulunan, kapaklı boyun ve kaide kısmı turkuaz renkli, altın yaldızlı, 11/241-242 Env. No'lu bir çift vazanın<sup>20</sup> üzerine İstanbul manzaraları resmedilmiştir. Tarihi yarımadanın ve Kız Kulesi'nin uzaktan görüldüğü vazo "Halid" imzalıdır. Ayrıca Türk ressamlarla birlikte çalışan



6

Fransız ressam A. NICOT'un eserleri de Yıldız Porselen Fabrikası yapımı çok özel parçalar arasındadır. Dolmabahçe Sarayı Medhal Salonu'nda bulunan vazo (Env. No. 11/41), oval gövdeli uzun boyunlu ve iki kulpludur. Vazonun dip bölümünden çıkan altın yıldızlı yapraklardan oluşan gövdenin ortasında Topkapı Sarayı Bab-üs-Selâm Kapısı diğer yüzünde Fenerbahçe Feneri resmedilmiştir. A. NICOT imzalı bir diğer eser grubu ise (Env. No. 11/273-274) Dolmabahçe Sarayı 6 No'lu Oda'da bulunan bir çift vazodur. Oval

7 A. Nicot imzalı Yıldız Porseleni vazolar, Env. No. 11/273-274.



8



8 Sevres Porseleni vazo,  
Env. No. 11/608.

9-10 Sevres Porseleni vazonun ön ve arka  
yüzü, Env. No. 11/558.



9



10

formlu, kapaklı altın yıldızlı olan vazoda, kır manzarası içinde bir genç kız figürü resmedilmiştir.<sup>21</sup> 11/1617 Env. No'lu Nicot imzalı bir diğer vazo örneği ise, geniş gövdeli silindirik boyunlu ve kiremit zeminlidir. Gövde üzerindeki panoda Türk ve Yunan Savaşı betimlenmiştir.

Milli Saraylar Porselen Koleksiyonu'nda Sevres porselenleri de önemli bir yer tutar. Dekoratif amaçla kullanılan vazolar yanında yemek takımları da dikkat çekicidir.

Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu'nda bulunan Sevres Porseleni Vazolar (Env. No. 11/608, 11/558) altın yıldızlı bronzdan dört ayaklı kaide üzerine otururlar. İki yanındaki kıvrık dallar kulpları oluşturur. Dal ve yaprakların arasında mitolojik figürler yer alır. Vazoların zemini "Bleu Lapis" lacivert renktedir. Vazoların ön ve arka yüzlerinde değişik sahneler resmedilmiştir. Bu vazolardan birinin bir yüzünde Fransız askerlerinin önünde eğilen düşman askerlerinin görüldüğü savaş sahnesi, diğer yüzünde ise doğa manzarası içinde bir şato yer alır. Diğer vazonun

bir yüzünde süvarileri uğurlayan halk, diğer yüzünde ise yine bir doğa manzarası ve şato resmedilmiştir. Vazoların ağız kısmında Sevres Porselen Fabrikası'nın kraliyet arması sayılan birbirine düğümlü çapraz "L" harfinden oluşan damgası vardır. İç kısmında bulunan harflerle vazoların 1779 yılına ait olduğu yazılıdır. Vazoların biri savaş sahneleri ile tanınan J. Morin (1754-1787), diğeri ise P. Phillpot imzası taşır. Sevres porselenlerine değişik bir örnek de (Env. No.11/1319) iki köpeği tutmakta olan bir erkek figürü heykeldir. Kenarında L Sevres yazılı heykelin alt kısmında lacivert renkte oval formlu bir kaide bulunur. Kaidenin iç kısmında DORE A SEVRES 97 damgası vardır. Bu damgayı 1897 yılına yani III. Cumhuriyet Devrine tarihlendirmek mümkündür. Sevres porselenlerinin bir diğer örneği Beylerbeyi Sarayı 1 No'lu Salon'da bulunur. Vazo (Env. No. 3/442) oldukça büyük bir saksı şeklindedir. Zemini koyu lacivert ve kahverengi vazonun gövdesinin üzeri bitki ve hayvan motifleriyle süslüdür. Ağız kenarının iç



11



13



14

11 Sevres Porseleni heykel,  
Env. No. 11/1319.

12-13 Sevres Porseleni vazodan detaylar.  
Env. No. 3/442.

14 Sevres Porseleni vazo,  
Env. No. 3/442.



15

15 Sevres Porseleni vazolardan biri,  
Env. No. 11/14-24.

16 JP damgalı kupa tabağının arka  
yüzü, Env. No. 58/5387.

17 JP damgalı kupa ve tabağı,  
Env. No. 58/5387.

18 JP damgalı çay fincanı ve tabağı,  
Env. No. 39/2.



16

munda altın varaklı tutamak kısmı bulunmaktadır. Mavi renkte ve J.P. damgalıdır. J.P. damgalı bir diğer örnek ise Env. No'su 39/2 olan çay fincanı ve tabağıdır. Fincan ve tabağı beyaz zemin üzerine kenar kısımları pembe renkli ve altın yaldızlı, yaprak motifli bordürlüdür.<sup>22</sup>



17



18

kısmında bulunan damgadan vazo X. Charles (1824-1830) dönemine tarihlenir.

Sevres koleksiyonuna ait diğer örnek de Dolmabahçe Sarayı Medhal Salon'da bulunan (Env. No. 11/14-24) Sultan Abdülmecid tuğralı bir grup porselen vazodur. Bu porselenlerin çok sayıda ve tuğralı olması sipariş üzerine yapıldıklarını göstermektedir. Lacivert zeminli vazoların iki yanında kulüp görünümlü, bronzdan kıvrık yapraklar bulunmaktadır. Vazonun ağzından çıkan çiçek ve tomurcuklardan meydana gelen dallar mumlukları oluşturur. Üzerlerinde herhangi bir sanatçı imzası yoktur. Sevres Fabrikası'ndan ayrılan bir grup sanatçının Fontainebleau'da kurduğu "J.P." Jacob Petit isimli bir fabrika bulunmaktadır. Kısa süren geçmişi sırasında, fabrikanın sipariş üzerine Osmanlı İmparatorluğu beğenisine hitabeden eserler ürettiği bilinmektedir. Burada üretilen porselenlerin bir kısmı kendinden kabartmalı, bitkisel motifli ve bol yaldızlıdır. Form olarak genellikle büyük vazolar, çiçeklikler, kupalar, kaseler ve ibrikler görülmektedir. Milli Saraylar porselen koleksiyonunda, Fontainebleau'daki imalathanede 1796'dan sonra yapılmış J.P. (Jacob Petit) markalı kapaklı ve tabaklı kupalar, aşure testileri, kaseler, ibrikler ve vazolar bulunmaktadır. Env. No'su 58/5387 olan kupa; kapaklı ve tabaklıdır. Tümü mavi zemin üzerine altın yaldızlıdır. Rokoko tarzı motiflerle süslenmiştir. Yine kapağın gül formunda altın varaklı tutamak kısmı bulunmaktadır. Mavi renkte ve J.P. damgalıdır. J.P. damgalı bir diğer örnek ise Env. No'su 39/2 olan çay fincanı ve tabağıdır. Fincan ve tabağı beyaz zemin üzerine kenar kısımları pembe renkli ve altın yaldızlı, yaprak motifli bordürlüdür.<sup>22</sup>

Entre le Ministre de la Liste Civile de S.  
M. S. le Sultan, D'une part,  
et M. Louis Dat, peintre-ceramiste,  
D'autre part;  
Il a été convenu et arrêté ce qui suit:  
Art. I. - Monsieur Louis Dat s'engage  
à diriger l'atelier de Ceramique du  
Palais de Yıldız. Il devra exécuter les dessins,  
la décoration, la métallisation d'or et d'  
argent, le relief d'or, les émaux opaques et  
transparents, les peintures sur porcelaines, en  
un mot la fabrication de la porcelaine et  
tout ce qui comporte l'art de la Ceramique.  
Il établira un four avec un bain  
qu'un bain d'argent pour la métallisation.  
Le personnel et le matériel nécessaire  
à ladite installation seront mis à sa disposition.  
Art. 2. - L'engagement de M. Louis Dat est  
d'un an à dater du 1/3 Juin 1893 à raison  
de 20 vingt livres turques par mois, payable  
mensuellement.  
Le présent engagement peut être renouvelé à la  
volonté des parties.  
Il ne sera payé aucune indemnité à M. Louis  
Dat à l'expiration du délai du présent enga-  
gement. Fait en double original à Constaté.  
Le 13 Juin 1893  
Louis Dat

19 MSHHA., 4715 sayılı belge.

MİLLİ SARAYLAR HAZİNE-İ HASSA ARŞİVİ  
DEFTER 4715 SAYFA 39'DAKİ BELGENİN TÜRKÇE TERCÜMESİ

Bir taraftan Hazine-i Hassa Nezareti diğer taraftan Çini Nakkaş ve Amili (imalatçısı), Mösyö Lui Dat beyinde (arasında), ziiirde (altıda), muharrer (yazılı), hususat, karargir olmuştur (kararlaştırılmıştır),

I. Madde: Mösyö Lui Dat Yıldız Sarayı Çini Fabrikası'na mutallik (ilgili) ameliyatla (işlem) işler, irae (gösterecek) ve idare etmeyi taahhüt (garanti) etmiştir. Mumaileyh (adı geçen) icap eden resimleri ve tezyinatı altın ve gümüş galvanizli (kaplamalı) ve altın kabartma ve keyfiyet ve fahfur (porselen) üzerine nakışlar velhasıl fahfurların imali ile çini sıfatının icabını icraya mecburdur. Mofil (Frs. Moufile (Porselen Fırın)) tabir olunan hazneli bir fırın ile gümüş galvanizmine, mahsus yerde havuz inşaa ve tesis edecektir. Tesisatı meskure için muktezi (gerekten) amele (işçi) ve malzeme kendisine verilecektir.

II. Madde: Mösyö Dat'a Mah be mah (aydan aya) 20 adet lirayı Osmani tesviye ve tediye (ödenecek) olunacak ve işbu mukavelenamenin hükmü bir sene devam edecek. 13 Haziran 1893 tarihinden itibaren Meriyül icra olacaktır. İşbu mukavelename (sözleşme) tarafeynin ihtiyarı ile tecdid (yenilenecektir) olunacaktır. Müddeti meskurenin (adı geçen) iddiasında Mösyö Dat'a teslimata..... 29 Temmuz 1893 nezareti Hazine-i Şahane adına

İmza  
Lois Dat

NOT: Bu belgede Lois Dat'la yapılan sözleşmenin Fransızcası da yer almaktadır.

Sonuç olarak, Osmanlı'larda 19. yüzyılda, batı eserlerine ilgi artmış, ve çeşitli Avrupa ülkelerinden birçok eser satın alınmıştır. Bu eserlerin örneklerini, Milli Saraylar Porselen Koleksiyonu'nda görebiliriz. Batı eserlerine ilginin artması, Yıldız Porselen Fabrikası'nın kurulduğu ilk yıllarda da etkili olmuştur. Başlangıçta, Fransız etkisiyle yapılan, zamanla Osmanlı zevk ve geleneklerine uygun olarak doğu batı sentezi içinde yorumlanan eserlerimiz, bugün Milli Saraylar Porselen Koleksiyonu'nda özenle korunmakta ve porselen tarihimizin izlenmesi açısından çok özel sanat eserleri sıfatını taşımaktadırlar.

## DİPNOTLAR

- 1 Önder Küçükerman, *Yıldız Çini Fabrikası*, İstanbul: Sümerbank, 1981, s. 18.
- 2 "The History Of Porcelain", www.rauantiqes.com/articles.asp
- 3 Hüseyin Kocabaş, *Porselencilik Tarihi*, Bursa: Yeni Basımevi, 1941.
- 4 "The History Of Porcelain", www.rauantiqes.com/articles.asp
- 5 İlgen Akçaylı, "Porselenin Dekoratif Değeri", *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, İzmir: 1984, s. 50.
- 6 "The History of Porcelain", www.rauantiqes.com/articles.asp, (Çev.: Nil Önder).
- 7 Sezer Tansuğ, "Türk Porselen Sanayiinde Müstesna Bir Olay", *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, İzmir: 1984, s. 389-395.
- 8 Jutiht B. Gura, *The Sevres Porcelain Manufactory Brongriart and the Triumph of Art*, www.antiqesandthearts.com/archieve/sevres.htm, (Çev.: Nil Önder).
- 9 Filiz Kayalı, "Zirvedeki Porselen Sevres", *Antik Dekor*, Sayı: 29, (Mart-Nisan 1995), s. 70.
- 10 Ateş Arcasoy, "Sevres ve Paris Porselenleri", *Antik Dekor*, Sayı: 59, (Haziran-Temmuz-Ağustos 2000), s. 77.
- 11 Jutiht B. Gura, *age*.
- 12 Filiz Kayalı, *agm*.
- 13 Jutiht B. Gura, *age*.
- 14 *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, (Ed.:E. İhsanoğlu), c.II, İstanbul: IRCICA, 1998, s. 477.
- 15 Nedret Bayraktar, "Yıldız Porselenleri", *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, İstanbul: 1998, s. 22.
- 16 "Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu ve 110 Yıllık Porselen Koleksiyonu", *Antik Dekor*, Sayı: 70, (Nisan-Mayıs 2002), s. 79.
- 17 Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi, Defter No: 4715, Sayfa 39.
- 18 Ateş Arcasoy, "Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. yılında Yıldız Porselen Fabrikası", *Antik Dekor*, Sayı: 49, (Kasım-Aralık 1998), s. 48-49.
- 19 Önder Küçükerman, "Türk Sanayi ve Tasarım Tarihi İçinde Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu ve TBMM Milli Saraylar Koleksiyonu'ndaki Eserler", *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, İstanbul: 1998, s. 17.
- 20 Semra Karakaşlı, "Milli Saraylar'da Yıldız Porselen Koleksiyonu", *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, İstanbul: 1998, s. 58.
- 21 Semra Karakaşlı, *age*, s. 54.
- 22 Ateş Arcasoy, "Sevres ve Paris Porselenleri", *Antik Dekor*, Sayı: 59, (Haziran-Temmuz-Ağustos 2000), s. 90.

## KAYNAKÇA

- AKÇAYLI, İlgen, *Porselenin Dekoratif Değeri*, Ankara: 1985, s. 34-38.
- ALTUN, Ara, Hakan ARLI, Yıldız DEMİRİZ, Belgin DEMİRSAR, Gönül ÖNEY, Zeki SÖNMEZ, *Çini ve Seramiğin Öyküsü*, İstanbul: 1996.
- ANILANMERT, B., Z. RONA, *Ezracıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, "Porselen", c. III, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 1499-1502.
- ARCASOY, Ateş, "Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. yılında Yıldız Porselen Fabrikası", *Antik Dekor*, Sayı: 49, (Kasım-Aralık 1998).
- ARCASOY, Ateş, "Sevres ve Paris Porselenleri", *Antik Dekor*, Sayı: 59, (Haziran-Temmuz-Ağustos 2000).
- ATASOY, Nurhan, Julian RABY, *İzmit Seramikleri*, Alexandria Press, London: 1989.
- GURA, Jutiht B., *The Sevres Porcelain Manufactory Brongriart and the Triumph of Art*, www.antiqesandthearts.com/archieve/sevres.htm
- İHSANOĞLU, Ekmeleddin, *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, c.II., İstanbul: IRCICA, 1998
- KAYALI, Filiz, "Zirvedeki Porselen Sevres", *Antik Dekor*, Sayı: 29, Mart-Nisan, 1995.
- KIRAC, İnan Suna, Loure JAQUEMART SAUSTIEL, *Osmanlı Seramiklerinin Görkemi 16-19 yy.*, Andre Müzesi, Paris.
- KOCABAŞ, Hüseyin, *Porselencilik Tarihi*, Bursa: Yeni Basımevi, 1941.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, *Yıldız Çini Fabrikası*, İstanbul: Sümerbank, 1987.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, Nedret BAYRAKTAR, Semra KARAKAŞLI, *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, İstanbul: Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 1994.

# Osmanlı Sanatı'nda Heykel ve 19. Yüzyıldaki Görünümü

Osmanlılar'a gelinceye dek Türkler'de heykel sanatı kendine özgü bir yol izlemiş, bu yol İslam'ın dünya görüşüne paralel olarak özgün biçimlerin yaratılmasına neden olmuştur. Somut figüratif anlatımdan, soyut figürlere uzanan bu süreç, Osmanlılar'a gelindiğinde kendi koşul ve kurallarını oluşturacaktır.

Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar, önceki devirlere ait heykel ve kabartmalara saygı duymuşlardır. Kanuni Sultan Süleyman'ın, Makbul ve daha sonra Maktul lakaplı veziri İbrahim Paşa, Mohaç Seferi'nden dönerken Budin'den heykeller, bir kütüphane, tunç şamdanlar ve çeşitli değerli eşyalar getirmiştir. Budin'den getirilen heykel grubu, At Meydanı'ndaki İbrahim Paşa Sarayı'nın önüne dikilmiştir. Divan Şairi Figani, Paşa'yı;

“Bir Halil evvel gelip, esnamı kılmıştı şikest;

Sen Halil'im şimdi geldin, halkı kıldın putperest” adlı şiirinde<sup>1</sup> “Putperest”,

“Dü İbrahim âmed be-dâr-ı cihân

Yekî büt-şiken şüid diger büt-nişân” yazdığı şiirinde<sup>2</sup>, “Büt-nişân” (put dikici) olarak hicvedmiştir.

Figani, İbrahim Paşa tarafından hicivleri nedeniyle öldürtülür. Bir kaç dil bilen, tarihe meraklı, musikişinas, resim ve heykele saygı duyan, Avrupalı sanatçılarla ilişki içinde olan ve Kanuni ile yakınlığı ile tanınan İbrahim Paşa ise, saltanat hırsı nedeniyle 1536 tarihinde öldürülür. Ölümünden sonra, sarayının bahçesine diktirdiği put sayılan heykeller, parçalanır.

Kanuni döneminde Fransız Elçiliği üyesi olarak üç yıl İstanbul'da kalan Pierre Giles, Hipodrom'daki kısa dikilitaşlar arasında yedi sütun görmüştür. Bu sütunlardan, yüksekliği 17 ayak, çevresi de sekiz parmak olan sütunun üzerine, Sadrazam İbrahim Paşa'nın Budin'den getirdiği heykelleri yerleştirilmiştir. Gilles, camiye dönüştürülen Studios Kilisesi avlusunda aralarında çıplak kadın heykellerinin de olduğu heykeller görür.<sup>3</sup> Anlaşılan, Osmanlılar, bu heykellere tepki göstermiyordu. İbrahim Paşa'nın heykellerinden dolayı putperestlikle suçlandığı aynı yüzyıldaki bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Kilisedeki heykeller oraya ait olmalı, yani oranın bir parçasıydı. İbrahim Paşa ise heykelleri özel olarak Budin'den getirip, At Meydanı'ndaki sarayının avlusuna diktirmişti. Bu yüzden tepki çekmiş olabilir. Yoksa sarayının bir odasında olsa, belki bu kadar tepki çekmeyecekti.

Müslüman Türkler, tek tanrı inançları çerçevesinde, “soyut” a ulaşmaya çabaladılar. Bu yüzden, bitki motifleri, insan ve hayvan figürleri gibi “somut” şeyler yerine, sonsuzluk içinde birliği temsil eden geometrik şekilleri kullanmayı seçtiler. Bu seçim nedeniyle, İslam öncesi Türklerde heykel görülürken, özellikle Osmanlılar döneminde en somut sanat dalı olan heykelden uzaklaşıp, mimari, minyatür ve hat sanatında ön plana çıktı. Anadolu Selçukluları, insanı, evrenin en üstün varlığı olarak görüyorlardı. Bu yüzden ayrıca gösterilmesine gerek duyulmadı ya da insan figürüne ölçülü yer verildi. Figür yerine, geometrik motifler, bitkisel motifler ve yazı ile süsleme yapıldı. Somuttan soyuta giderken, figürün anatomisi bozulup, stilize edildi. 1921 yılında, Anadolu'ya konferans vermek üzere giden ve bu sırada Hacı Bektaş Veli Türbesi'ni ziyaret eden, Prof. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sahanlıkta bir aslan figürü gördü<sup>4</sup>: “Ayakları var, tırnakları yoktu. Başı var, gözleri yoktu. Arkası vardı, kuyruğu yoktu. Öyle bir aslan heykeli ki başı var, gözleri yoktu. Bu nasıl bir aslan heykeliydi? Yine de bu aslanda, aslanın yalnız gövdesi değil, ruhu da vardı. Çünkü ken-

disini sevdireyor, saydırıyordu.”

16. yüzyılı “Sinan Çağı” yapan Mimar Sinan, Sultan II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad’a hizmet etmiştir. Sinan yarıncı olarak İran, Mısır, Rumeli, Rodos gibi çeşitli seferlere katılıp, zengin bir kültür birikimine ulaşmıştır. 16. yüzyılın ortalarında, Osmanlılar ekonomik refaha ulaşmıştı. Ekonomik refah döneminin başmimarı Sinan, figüre yer vermez. Bektaşî olmasına rağmen aslan figürünü bile kullanmaz. Çiçekler, geometrik şekiller, yazı ve çini kullanır.



1 Nakkaş Osman’ın 16. yüzyılın sonuna tarihlenen Üçüncü Murad Surnamesi’ndeki bir minyatürde tasvir edilen Budin’den getirilen heykeller. Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, İstanbul, 1992, s. 19.

Anadolu Selçukluları’nda geometrik şekiller, bitkisel motifler ve yazı kadar ağırlıklı olmamakla beraber figür kullanılmıştı. Bizansta tasvir kırıcı hareket nedeniyle, heykel zayıflamış, fresk, mozaik ve minyatür teknikleriyle resim sanatı sürmüştü. Bizans’ın Dukas ve Komnenos Sülaleleri ile çağdaş olan Anadolu Selçuklular, islami konular yanında, İslam öncesi gelenekler ve Orta Asya Sanatı’nın hayvan üslubuyla figürlü plastik yapıtlar. Beylikler döneminde ise, figür zayıflar. Osmanlı döneminde de, mimari plastik içinde figüre yer verilmez. Türk Sanatı, Bizans’a yaklaştıkça, figürden uzaklaşır. Osmanlılar, minyatür dışında, insanı konu olarak almaz.<sup>5</sup>

Osmanlı Mimarlığı, 18. yüzyılda, Fransız etkisiyle gelen yeni öğelerle tanıştı. Bu öğeler, yerel özellikler içinde yer bulurken, figür yer bulamadı. Divan toplantılarına katılmayan sultan, görüntüden sıyrılıp, soyut bir kavram, bir imge olarak devleti yönetirdi. Bu soyutluk nedeniyle, figüre yer verilmeyip, “Atlı kahraman anlatımlı anıt heykel” görülmez.<sup>6</sup> Bireysel birkaç talep dışında, heykelle talep olmaz.

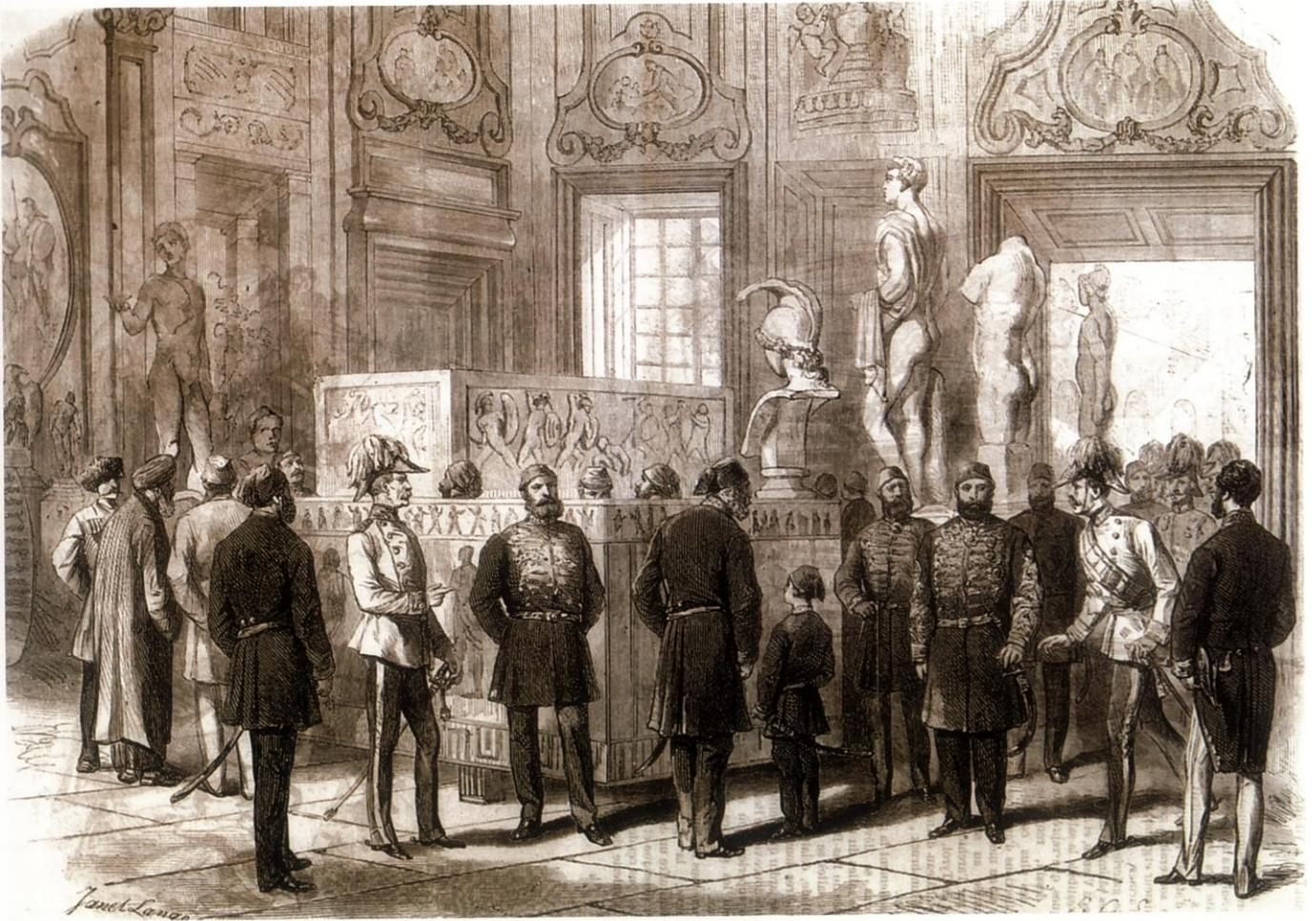
İngiliz elçisi Edward Wortley Montagu’nun eşi Lady Montagu’nun 1718 tarihli mektubu, Osmanlıda dini yapıların yanında, dini olmayan yapılarda da figürlü plastiğin yapılmadığını gösteriyor. Silahdar Ali Paşa’nın Sarayı’nı gezen Montagu, İmparatorluğun nimetlerine sahip genç ve zengin bir adam tarafından inşa ettirilen, bütün pahalı güzelliklerin olduğu bu sarayda, “heykel” göremedi.

Sultan III. Selim’in sır katibinin günlük notlarında, bir İtalyan sanatçının “On kadar avret ve sabi suretinden ibaret” balmumu heykellerinin, gizlice saraya getirildiği ve Sultan’ın bunları seyrettiğini öğreniyoruz.<sup>8</sup>

Avrupa’da eğitim gören Mısır Valisi ve Mısır’ın ilk Hidivi İsmail Paşa, Batı’nın kültür ve sanatını Mısır’a taşımıştır. 1869 tarihinde Avrupa’ya gezi yapan Paşa, Sultan Abdülaziz’in gördüğü itibarı görmüştür. Batıda, eskiçağ kültüründeki ataya saygı ve atanın hatırasını yaşatma inancı ile heykel yapıyordu. Aynı anlayışla, Mısır’da da heykel yapma isteği görülür. 1868 tarihinde, Mısır Hidivi İsmail Paşa’nın, eski Mısır Valisi olan babası İbrahim Paşa’nın heykelini yaptırmak istemesi, Osmanlı basınıının gündemini oluşturmuştur.

1867 tarihli Avrupa Gezisi sırasında, Fransa, İngiltere ve Viyana’daki müzeleri gezen Sultan Abdülaziz, Fransa’daki bir heykel galerisini gezerken, çıplak heykelleri halkın herhangi bir tepki vermeden, çok doğal bularak gezdiklerini gördü.<sup>9</sup> Bunun üzerine, Fuad Pa-

şa'ya “- Bir şeyi men etmek o şeye karşı halkın inhimâkını arttırıyor, doğrusu her hadise-  
nin ayan ve açık olmasıdır.” demiştir. Cemal Kutay, Ömer Faiz Efendi'nin Ruznamesi ile,  
Fransa'daki bu galeri gezisi hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir<sup>10</sup>: “Ömer Faiz Efendi: -  
Sergide bilhassa kadınlara ait çıplak heykeller, ayrı bir galeride olmakla beraber, güzelliğin  
bulunması arzu edilen her yerde mevcut idi. Bizler, bunlara kaçamak gözlerle, amma  
Frenklerden daha büyük alaka ile bakıyorduk. Biz sadece örtülü olanlarını tesadüfen görü-  
yorduk. Onlar kadınlarla her an hayatın içinde beraber idiler ve sergiyi gezen genç kızlar  
ve kadınlar da kendilerini çıplak gösteren bu heykellere bizim kadar alaka ile ve tabii ola-  
rak bakıyor idiler. Alışkanlık, itiyat meselesi idi ortada olan... Beraber bulunduğumuz İ-  
mam-ı Sani ve Zat-ı Hazret-i Şehriyârinin Hocası Hasan Nami Efendi hazretlerine yavaş-  
ça sordum: - Efendi Hazretleri bunlara bakmak haram mıdır, günah mıdır, mekruh mu-  
dur, mubah mıdır, sevap mıdır? Hoca Efendi kadim dostum idi. Benim mizaç ve mişvarı-  
mı da yakinen bilirdi. Yüzüme öyle bir baktı ki, cevaba lüzum kalmadı: Fetvayı almış i-  
dim!...Hoş benim için fetvaya lüzum yoktu. Ben, güzele bakmanın sevap olduğuna inan-



mış ve Allahımızın dünyanın bütün güzelliklerini ondan anlayan insanlar için yarattığına i-  
man etmiş hakiki bir Müslüman idim...” Viyana’da da galeri gezen Osmanlılar, çıplak hey-  
kellere, “Ayıp” bir şeye bakar gibi utanarak baktılar. Birbirlerinin ve özellikle Sultan Abdü-  
laziz’in yüzüne, utandıkları için bakamadılar. Bu galerilerde, Anadolu’dan kazılarla yurtdı-  
şına çıkartılan kabartmalar ve heykellerle karşılaşılşan Osmanlılar, Avrupalıların bu eserle-  
re verdiği önemi gördüler.

Mısır İskenderiye’de El-Tahrir Meydanı’na Kavalalı Mehmed Ali Paşa’nın heykeli dikil-  
miştir. Avrupa’da hükümdarların ve önemli kişilerin heykelleri bulunmaktadır. Sultan Ab-  
dülaziz, 1863 tarihli Mısır ve 1867 Avrupa Gezisi sırasında, gördüğü kültür ve sanat orta-  
mından etkilenir. Mısır ve Avrupa’da önemli devlet adamlarının anısını yaşatmak için hey-

2 Sultan Abdülaziz ve onunla birlikte  
olan heyet üyelerinin Viyana’da Ambras  
Galerisi’ni ziyareti. *L’Illustration*,  
17 Ağustos 1867, No. 1277.

keller yapılmıştır. Bu anlayışla, 1869 yılında İstanbul'a gelen Charles Fuller (1830-1875)adlı heykeltıraşa, 1871 tarihli atlı heykelini yaptırır. Dökümü Ferdinand von Miller tarafından<sup>11</sup> Münih'te 1872 yılında yapılan bronz heykel, Beylerbeyi Sarayı'na konulur. Bu eser, Osmanlı sultanlarının ilk heykel örneğidir. Sultan Abdülaziz tahttan indirildikten sonra Topkapı Sarayı'na götürülen heykel, oğlu Abdülmecid Efendi 1922 yılında halife olunca, Bağlarbaşı'ndaki köşke götürülür. Cumhuriyet'ten sonra tekrar Topkapı Sarayı'na götürülen heykel, daha sonra Beylerbeyi Sarayı'na geri getirilir. Sultan Abdülaziz'in Fuller imzalı bir büstü de, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır.



3 Beylerbeyi Sarayı Havuzlu Salon'da bulunan Sultan Abdülaziz'in atlı heykeli, Charles Fuller, bronz, Firenze, 1871.

Eskiçağ'ın tanrıları, heykellerle imgenlenmiştir. İslamiyetle birlikte, üç boyutlu sanat eseri olan heykelin, bu nedenle put olarak görülmesi, Osmanlıların dünya görüşüne hakim olmuştur: İstanbul Eski Valisi ve Şehremini Süleyman Kâni İrtem'in aktardığı Osmanlı'nın bir vilayeti olan Mısır'da geçen bir olay, bu durumu açıkça göstermekteydi<sup>12</sup>: "İskenderiye ve Reşit gümrükleri mültezimi olan ceddin Süleyman Ağa'nın Mısır'daki arazisinde kazdırdığı bir noktada çıkan mermer hamamda, kurna başında taşı elinde pek güzel bir genç kız heykelini, evinde suret bulundurmamak istemediği için hamamın sütunlarıyla birlikte Fransız konsolosuna hediye ettiğini, konsolosun bin teşekkürle kabul ettiği bu hediyeyi memleketine gönderdiğini büyük validem anlatırdı."

İslamda, tapmak amacıyla yapılan resim ve heykeller yasaklanmıştır. Tapınmak amacıyla yapılmayan resim ve heykel yasaklanmamıştır. Çeşitli kitap ve makaleler bunu doğrulamaktadır. Suut Kemal Yetkin "İslam Ülkelerinde Sanat" adlı kitabında<sup>13</sup>, resim ve heykel yasağı var gibi düşünülmesinin nedenini açıklamaktadır: "Resim ve heykelin 8. yüzyılın sonuna kadar serbestçe yapılıp durması, sonra bunlara karşı zaman zaman ve yer yer tepki gösterilmesi, canlı varlıkların heykelle cisimlendirmenin İslam dinince yasak olup olmadığı sorununu ortaya atmıştır. Kur'an'da böyle bir yasak yoktur. Bu konuda tek bir ayete rastlanmaz. Yalnız puta tapmayı yasak eden Maide (Sofra) Suresi'nin doksan üçüncü ayeti vardır. Puta tapmak ile resim ve heykel yapmak aynı şey olmadığı besbelli bir gerçektir. Yalnız tasvir yasağı üzerine birçok hadisler vardır."

Bilindiği gibi, Allah, canlı ve cansız bütün varlıkları yaratmıştır. Eğer insanı konu alan ressam ya da heykeltıraşın, Allah'ın yaratıcı gücüyle rekabeti söz

konusu ise, bir taşı, bir çiçeği konu alan sanatçının da Allah'la rekabeti söz konusu olacaktır. Puta tapmaktan yeni vazgeçtiği için, İslamın ilk devirlerinde tasvir yapılması ve tasvirli eşya kullanılması yasaklanmıştır.<sup>14</sup>

İslamın yayılmasıyla birlikte, bu tehlike ortadan kalktığı için manzara resimleri, bütün bedene ait olmayan insan ve ruh sahibi canlıların tasvirinin yapılması ve saygı beslenilmeden kullanılmasına izin verilir.<sup>15</sup>

Peyami Safa, 29 Eylül 1937 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde<sup>16</sup>, İslam'ın, tabiata ait şekilleri tekrar yaratan plastik sanatlarla karşı tepkisini sorgulamıştır: "Müslümanlıkta resme kar-

şı değil, puta karşı doğan bu nefret, yeryüzünde Allah'ın, kaba, mahdud ve fâni sembolle-  
rini yıkarak yerine onun sonsuzluk ve görünmezlik vasıflarını ikâme etmek gibi asil ve ulvi  
bir iştiyâkın ifadesidir...”

Osmanlı İmparatorluğu'nda; Anadolu Selçuklu'nun İran ve Doğu sanatlarının sentezi i-  
le oluşturdukları sanat anlayışı ile Karaman Beyliği çevresindeki Türklerin Antik ve Bizans  
plastığına ilgileri ile şekillenen sanat anlayışının uygulamaları, yeniden disipline edilmiştir.  
Mimaride, ana modül önem kazanır. Mimari ile figür ve kabarik süslemeler arasındaki bağ-  
lar zayıflar. Buna karşılık soyut geometrik nitelikte bir plastik sanat oluşur.<sup>17</sup> Osmanlının  
serbest taş plastığında, mezartaşları, çeşme, selsebil, havuz fiskiyeleri gibi eserler görülür.

Anadolu'nun zengin kültürel mirası, ulusal ve uluslararası sergiler, Sultan Abdülaziz'in  
Mısır ve Avrupa seyahati, müzelerin kurulması, kazılar, gazetelerde müzecilik, resim, hey-  
kel konularında resim ve yazıların yayınlanması<sup>18</sup>, Sanayi-i Nefise'nin kurulmasına ve bu o-  
kulda heykel eğitimi verilmesine hazırlayıcı rol oynamıştır. 11 Mayıs 1872 tarihli “Haka-  
yik-ul Vekayi” de bir Türk yazarı tarafından yayınlanan “Sanayi-i Nefise” adlı makalede,  
güzel sanatların öneminden bahsedilir: “Medeniyet aleminde bizi bedevi aşiretleri ha-  
linde gösterecek şeylerden biri de memleketimizde güzel sanatlar yani mimari, hey-  
kel(naht), resim ve müzik sanatçılarımızın kıtlığıdır. Zira adı geçen sanatlar, güzellik ve ne-  
faset meydana getirme esasına dayandığı için güzel sanatlar diye isimlendirilmiştir. İnsanın  
süse ve kıymetli şeylere meyli medeniyetten doğar. Ve bu meyilin artıp genişlemesine hiz-  
met medeniyet icabıdır. Sanattan mahrum millet medeni sayılmaz. Medeniyette geri kalan-  
lar medeni milletlere karşı yenilerek onların esiri haline düşer...” Şeker Ahmet Paşa'nın 27  
Nisan 1873 tarihli ilk sergisinin uyandırdığı ilgiyle, La Turquie'nin 20 Mayıs 1873 tarihli  
nüshasında, çeşitli öneriler sunulmuştur:

“1) Her yılın 1 Mayıs'ında bir güzel sanatlar (resim, mimarlık, heykeltraşlık, gravür ve  
desen) sergisi açılmalı. Bu sergi bir veya iki ay sürmeli.

2) Eserleri sergilenmiş sanatçılardan layık olanlara, madalya ve mansiyonlardan meydana  
gelen mükâfatlar vermekle görevli ve onlar için tarafsızlık garantisini temsil edecek bir jüri  
tayin edilmelidir.

3) Önemlerinden dolayı sahiplerine özel lütuflar hakettirebilecek eserler devletçe satın a-  
lınmalı ve halk müzesine konulmak üzere kabul edilmelidir. Böylece o türlü eserleri mey-  
dana getirmek üzere harcanmış emekler karşılıklı garantilenmiş olacaktır. Veyahut böyle  
eserler, hükümetin özel bir okulda yetiştirmesi gereken genç sanatçılara ve öğrencilere mo-  
del olarak gösterilmelidir...” İlk olması nedeniyle, bu sergiye, katılım az olmuştur. Şeker  
Ahmet Paşa'nın 1 Temmuz 1875 tarihinde Dar-ülfünûn'da açılan ikinci sergisinde, resim,  
mimari proje, madalyon, büst, kabartma ve heykelcik gibi eserler sergilenmiştir.

Anadolu'ya yerleşen Türkler, Doğu'nun değişmeyen motif düzeni ile Batı'nın değişken  
motif düzeninin sentezini yaratmıştı. Bu dönemde, mimari yapının cephe ve iç mekanları  
ile bağlantılı olarak figüre ilgi duyuldu. Cami, medrese, dâr-üşşifâ, türbe, köşk gibi yapılar-  
da ve kentin surlarında, insan ve hayvan figürlerinden oluşan kompozisyonlar yapıldı. Eski  
yapı kalıntılarını devşirme olarak yeni yapılarda kullanan Selçuklular, daha sonra bu tezyî-  
nî ve figürlü plastığı kendileri de uyguladılar. Özellikle portalleriyle ünlendiler. Mimari ve  
diğer sanatlarda işlevselliğe önem veren Selçuklular, İran ve Doğu sanatlarının bir sentezi-  
ni oluşturdu. Konya Alaeddin Tepesi'ndeki surları yapan Anadolu Selçukluları, antikça-  
ğın heykel ve kabartma kalıntılarını, sur duvarlarının dış yüzeyine yerleştirmiştir. Osmanlı  
Sultanları eski eserlere saygı duyup, ele geçen eserleri toplatmışlardır. Tanzimat dönemin-  
de, eski eserlerin tesbit ve toplama çalışmalarına başlanır. Sultan Abdülmecid döneminde  
Tophane-i Amire Müşiri Ahmet Fethi Paşa'nın çabalarıyla bir müze açılır. 1846 tarihinde,  
Aya İrini'nin avlusundaki revaklar camekânla örtülüp, “Mecmua-ı Asar-ı Atika” (Eski Eser-  
ler Koleksiyonu) ve “Mecmua-ı Ešliha-ı Atika” (Eski Silahlar Koleksiyonu) adlı iki bölüm-  
de koleksiyonlar sergilenir. Sultan Abdülaziz döneminde, 1869 yılında, “Müze-i Hü mâ-  
yûn” olarak düzenlenen müzenin yönetimine, “Galatasaray Sultanîs” tarih öğretmeni Ed-  
ward Goold getirilir. Maarif Nazırı Safvet Paşa, valilere, eski eserlerin tesbiti ve toplanarak

sandıklarla İstanbul'a gönderilmesini istediği bir genelge yollar. 1872 yılında, yeni Maarif Nazırı Ahmet Vefik Paşa, "Müze-i Hümayün" yönetimine Avusturya Lisesi Müdürü Dr. Ph. Anton Dethier'i getirir. 1874 yılında, ilk "Asar-ı Atika Nizamnamesi" hazırlanır. Sultan II. Abdülhamid döneminde, zenginleşen koleksiyon nedeniyle, 1880 yılında, Çinili Köşk'te hizmete törenle başlanır. Dethier'in "İzzeddiniyye" adlı bir Müze Personeli Okulu kurulması isteği uygulanmaz. Dethier'in ölümü üzerine, müzenin yönetimine 11 Eylül 1881 tarihinde Osman Hamdi Bey getirilir. Ressam Osman Hamdi Bey, "Müze-i Hüma-

4 Beylerbeyi Sarayı bahçesinde bulunan aslan heykeli, P. Rouilland, mermer, Paris, 1864.

5 Beylerbeyi Sarayı bahçesinde bulunan karaca ve yavrusunun heykeli, P. Rouilland, bronz, Paris, 1864.



4



5

ğün” ve “Sanayi-i Nefise Mektebi” Müdürlüğü’nü birlikte yürütür. Nemrud Dağı’nda ilk kazısını yapan Osman Hamdi, Sayda Şehri yakınındaki kral mezarlığında yaptığı kazılarla ünlenir. Zenginleşen koleksiyon nedeniyle, Türkiye’nin ilk müze binası yaptırılır. Mimar Vallaury’in yaptığı 2 katlı bu yapı, 13 Haziran 1891 tarihinde hizmete açılır.<sup>19</sup> Osman Hamdi Bey, kazılarla çıkan eserlerin yurtdışına götürülmesini önlemek için, 1884 yılında, II. Asar-ı Atika Nizamnamesi’ni hazırlar. Bu nizamnamede; kazı yapana pay verilmez. Kazılarda çıkan eserlerin 2/3’ü devlete, 1/3’ü arazi sahibine verilir.

1882 yılında, Beyoğlu’nda İtalyanlar tarafından “Balmumu Heykeller Sergisi” açılır. Doğal büyüklükteki bu heykeller, Prens Louis Napoleon’un Katli, Esmeralda, Son Nefesini Verirken Kleopatra, Louis XV ve Madam Pompadoure, Uyuyan Venüs, İffetli Suzanne gibi<sup>20</sup> eski ve çağdaş şahsiyetlerin heykelleridir.

Sami Paşazade Sezai’nin “Sergüzeşt” adlı romanında, güzel sanatların çeşitli alanlarındaki etkileşim görülür.<sup>21</sup> Bu romanda, ressam Celâl Bey ile Çerkez halayık Dilber’in hüznümlü aşkı işlenmiştir. Asaf Paşa ile Zehra Hanım’ın oğlu Celâl, Paris’te ünlü ressam ve heykeltıraş Gerome’dan resim dersi almıştır. “... Dünya yüzünde eski Yunanlıların, her biri gerçekten ayrı bir sanat abidesi olan, kadın heykellerinden başka güzel tanımayan genç ressam galiba seviyordu...” Annesi Zehra Hanım, Celâl’in asalet, zenginlik ve mevki yerine, aşka önem vermesini, O’nun ressam olmasına bağlar. Sezai, resim odasını bize tanıtır: “Resim çalışmalarına tahsis ettiği odasının gayet koyu renkli perdelerle örtülü pencerelerinin iki yanında, büyük sanat dahilerinin nurlu alınlarını gösteren büstleri, duvarlarında henüz tamamlanmamış bazı resimleri ve ortadaki masanın üzerinde de, odanın her tarafına keskin bir boya kokusu yayan, yağlıboya takımları göze çarpıyordu.”

Roman kahramanları, müzik, resim, oymacılık ve süsleme ile uğraşırlar. Müzelere ve tarihi güzelliklere ilgi duyarlar. Mehmed Rauf’un “Karanfil ve Yasemin” romanında, Nevhiz’in köşkünün duvarlarında, ünlü bestecilerin resimleri aslıdır. Piyanosunun üstünde, Mozart ve Beethoven’in heykelleri<sup>22</sup> vardır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “Şıpsevdi” adlı romanı, figürlü plastiğe bakışın çarpıcı bir örneğini oluşturur.<sup>23</sup> Edibe Hanım, alıştığı yaşamdan çok farklı bir çevreye gelin gelmişti. Odasına çekilip, gizli gizli ağlıyordu. Sıkıntılarını sık sık evlerine çağırdığı Azize Hanım i-



6 Beylerbeyi Sarayı bahçesinde bulunan at heykeli, P. Rouilland, bronz, Paris, 1864.



le paylaşıyordu: Edibe: “- Rahatsızlığımın hangi birini anlata-  
yım? Bu evde salon diyorlar bir yer var. Haydi seni oraya götü-  
reyim de bak. Burası müslüman evine mi yoksa bir put yerine mi  
benziyor anlarsın.” Azize Hanım, bir kuşun sakallı bir adamı ye-  
diği resmi merak edip sorar. Azize Hanım’ın bu sorusunu, oda-  
ya giren Edibe’nin görümececi Lebibe cevaplandırır. Lebibe: “-  
Ha... Promete’yi soruyorsunuz... O mitolojik bir süjedir... De-  
diklerine göre Promete, insanı balçıktan yaratıp, gökten aşırıldığı  
ateşle ona ruh vermişti.” Azize: “- Sus evladım. Günaha girme.  
İnsanı balçıktan yaratıp ruh veren Tanrı’dır. Böyle çıplak herif-  
lerin insan yaratmak ne hadlerine? Tövbe, tövbe...sus. Böyle şe-  
yin söyleyene de, dinleyene de günahı vardır.” Lebibe: “- Başla-  
mazdan önce size bunun masal olduğunu söylemedim mi? Bu-  
günkü dinlerden önce insanlar arasında birtakım saçmalara inan-  
ma devirleri geçmiştir. Ben işte o zamanlardan söz ediyorum...”

7 Heykeltıraş Yervant Osgan Efendi  
8 Yervant Osgan, *Nâile Hanım büstü*,  
malç, 56 x 38 x 47 cm., MSGSÜ İRHM  
Koleksiyonu.



Osmanlılar, bir olayın hatırasını ebedileştirmek için, cami, medrese, köşk, türbe, çeşme gibi işlevi ile tanımlanan anıtlar yapmışlardır. Tanzimat ile birlikte, işlevi tanımlanamayan anıt önerileri ile karşılaşılır. Beyazıt Camii'nin avlusuna dikilmek istenen "Tanzimat Anıtı" tepkiler nedeniyle uygulanmaz. 19. yüzyılın sonunda, 1897 yılında, İtalyan D'Aranco'nun Osmanlı-Yunan Savaşı anısına önerdiği "Zafer Anıtı Tasarısı" uygulanmamış bir öneri olarak kalır.<sup>24</sup> 20. yüzyılın başında, heykel dikilmesi için ilk resmi teklif yapılır. Bu teklif, 1908 seçimlerinde Antalya Mebusu olan gazeteci, yayımcı, yazar ve hattat Ebûzziya Tefik'den gelir. Kamuoyunda Namık Kemal ile birlikte "Hürriyet Kahramanı" olarak övgü ile bahsedilen Mithad Paşa'nın heykelinin dikilmesi için Ebûzziya Tefik, bir kanun teklifinde bulunur.<sup>25</sup> Mithad Paşa, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde sadrazamlık yapmış, Sultan Abdülaziz'in öldürül-



9 İsa Behzad, *Âşık*, alçı, 53 x 34 x 49 cm.  
10 İhsan Özsoy, kadın büstü, bronz,  
64 x 39 x 27 cm., MSGSÜ İRHM  
Koleksiyonu.



mesine fiilen iştirak ettiği gerekçesiyle müebbet hapis yattığı Tâif'de 1884 tarihinde öldürülmüştür.

19. yüzyıl Batı heykel sanatında, antik çağın heykel ve kabartma sanatı ilkelerini benimseyen Neo-Klasik üslup yanında, Ortaçağ tarihinin ve yazın sanatının etkili olduğu romantizm öne çıkmıştır. Romantizm'de; portreler ve ifadeci hayvan heykelleri yapılmıştır. Batıda kent meydanlarında, park ve bahçelerinde görülen romantik heykel anlayışının ürünleri olan aslan, boğa, at ve geyik gibi hayvan heykelleri, Osmanlı saray ve köşk bahçelerinde yerini almıştır.<sup>26</sup>

Osmanlı Heykel Sanatı, Sanayi-i Nefise Mektebi ile başlar. Mimar Vallaury'in yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yapımı Eylül 1882'de tamamlanmış, 2 Mart 1883 tarihinde mektebin açılışı yapılmıştır.<sup>27</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdür yardımcılığını ve heykel bölümünün hocalığını Roma'da heykel eğitimi alan heykeltıraş Osgan Efendi yapıyordu. Azınlıkların daha çok rağbet ettiği ve 20 öğrenciyle eğitime başlayan okulun, ilk Türk heykel öğrencisi İhsan Özsoy'dur. Osgan Efendi, İhsan ve İsa Behzad gibi ilk heykeltıraşlarımızın eserleri, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır. Zamanla okulun öğrenci sayısı artmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin sergileri, dönemin gazete ve dergilerinde yer almıştır.

Avrupa'da eğitim gören Sanayi-i Nefise'nin hocaları, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ni örnek alarak, antik örnekleri kopye etmişlerdir. Bu dönemdeki heykel anlayışına, modeli kopya etmek hakim olmuştur. Sanayi-i Nefise'nin yönetmeliğinde "Heykel" yerine "Oymacılık" kelimesi kullanılmıştır. Mektebin yönetmeliğini ve eğitim programını, özellikle "Heykel Eğitimi" açısından incelediğimizde, ilk heykeltıraşlarımızın yetiştiği eğitim ortamı belirlenir: Sanat tarihi, dekoratif sanatlar, perspektif, basit aritmetik, tasarım geometri, defter tutma yöntemi, tarih, eski eserler ve anatomi derslerinin verileceği okulda, üç ayda bir an-

12 Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları ve ilk öğrencilerini toplu halde.



tikten ve tabiattan alınmış konularda, dönüşümlü olarak sınav yapılacaktır. Ödül olarak ikinci ve üçüncü rütbeden madalyalar verilecektir. Altı ayda bir öğrenciler, perspektif, anatomi, tarih, eski eserler, sanat tarihi ve süsleme bilgisinden sınav olacaktır. İkinci derecede ödül ve birinci derece madalya alan öğrenciler arasında baş ve gövde üzerine sınavlar yapılacaktır. O sene sınavlarda en fazla ödül alan ressam, oymacı ve hakkak öğrencilere, "Büyük Teşvik Madalyası" verilecektir. Her yıl sergi düzenlenecektir. Resim ve oyma eserler için bir müze ve Milli Sanat Müzesi kurulacaktır. Resim ve oyma eserlerin toplanması ve düzenlenmesi çok uzun süreceğinden, ilk planda, eski ustaların eserleri yerine, özellikle Doğu eserleri ile meşgul olanların eserlerini içeren bir resim salonunun oluşturulacağını<sup>28</sup> öğreniyoruz.

İlk Türk öğrencisi olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1883-1891 yılları arasında eğitim gören, daha sonra Paris'te eğitimini sürdüren İhsan Özsoy, 1895 yılında İstanbul'a geri dönmüştür. İstanbul'da bir arkadaşı ile atölye açan İhsan'ın başından geçen olay<sup>29</sup>, Osmanlı'nın 19. yüzyılda heykele bakışının güzel bir örneğini oluşturur. Artık 19. yüzyıl sonlarına gelinmiştir. Fakat halk, halâ günah bularak heykelle karşı karşıya gelmekten korkup, heykele tepki gösterir. İhsan ve arkadaşı: "Yaptıkları işin ne olduğunu belirten bir örnek olarak, atölyenin kapısının üzerine bir rölyef koymuşlar. Ertesi gün, kıyamet kopmuş, zaptiyeler gelmiş, bunları alıp, karakola götürmüşler. Bunlar şaşkınlık içindeler, kendilerine gelip, şaşkınlıktan çıkınca suç konusunun ne olduğunu sormuşlar. Aldıkları yanıt: '- Halk tarafından put yapıyorsunuz diye saraya şikayet edilmişsiniz' olmuş ve rölyefi atölyenin içine alarak yakayı kurtarmışlar."

Osmanlılarda kültürel eğilim çerçevesinde, Sanayi-i Nefise Mektebi açılıncaya kadar hakim olan toplumsal davranış içinde, heykele karşı çıkmıştı. Sadece bazı Osmanlı Sultanları ve saray çevresinde, heykele ilgi duyuldu. 19. yüzyıl sonlarında, Sanayi-i Nefise Mektebi ile başlayan heykel sanatı, ürünlerini 20. yüzyılda vermiştir.

## DİPNOTLAR

- 1 Selçuk Mülayim, *Sinan ve Çağı*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989, s. 49.
- 2 Ferudun Emecen, *İslam Ansiklopedisi*, c. 21, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2000, s. 334.
- 3 Doğan Kuban, *İstanbul Bir Kent Tarihi Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul*, (Çev. Zeynep Rona), İstanbul: Tarih Vakfı, 1996, s. 266-267.
- 4 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Türk Plastik Sanatları*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1971, s. 107.
- 5 Selçuk Mülayim, *age*, s. 61.
- 6 Fatma Akyürek, *Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana-Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik, 1998, s. 53-54.
- 7 Doğan Kuban, *age*, s. 117.
- 8 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, c. 1, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı, 1995, s. 23.
- 9 *Tarih Konuşuyor Aylık Tarih Mecmuası*, c. 1, Sayı: 2, (Mart 1964), s. 112.
- 10 Cemal Kutay, *Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati*, İstanbul: 1991, s. 131-132.
- 11 Semra Germaner-Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s.99.
- 12 Süleyman Kani İrtem, *Osmanlı Devleti'nin Mısır- Yemen- Hicaz Meselesi*, (Haz.: Osman Selim Kocahanoğlu), İstanbul: Temel Yayınları, 1999, s. 9.
- 13 Suut Kemal Yetkin, *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984, s. 174.
- 14 Nusret Çam, *İslamda Sanat Sanatta İslam*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984, s. 179.
- 15 Osman Şekerci, *İslamda Resim ve Heykel*, İstanbul: Nun Yayıncılık, 1996, s. 84-95.
- 16 Peyami Safa, "Müslümanlıkta Resim ve Heykel Yasağı" *Cumhuriyet* Gazetesi, 29 Eylül 1937.
- 17 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991, s. 24.
- 18 Mustafa Cezar, *age*, c. 2, s. 431-438.
- 19 Erdem Yücel, *İslam Öncesi Türk Sanatı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000, s. 8-10.
- 20 Mustafa Cezar, *age*, c. 2, s. 417.

- 21 Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1967, s. 65, s. 100.
- 22 Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995, s. 136.
- 23 Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şipsevdi*, Günümüz Türkçesine (Çev. Kemal Berk), İstanbul: Özgür Yayınları, 1999, s. 310-315.
- 24 Fatma Akyürek, *age*, s. 54-56.
- 25 Ebüzziya Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, c. 3, s. 460.
- 26 Semra Germaner, "19. Yüzyıl Heykel Sanatı", *Türkiyemiz*, Yıl: 20, Sayı: 62, (Ekim 1990), s. 28-30.
- 27 Mustafa Cezar, *age*, c. 2, s. 466-469.
- 28 Mustafa Cezar, *age*, c. 2, s. 461-463.
- 29 Hüseyin Gezer, *Akademi'ye Hazırlık 1 Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar*, (Ed.: Ahmet Öner Gezgin), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2003, s. 76-77.

## KAYNAKÇA

- AKYÜREK, Fatma, *Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik, İstanbul: 1998.
- ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1993.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, *Türk Plastik Sanatları*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1971.
- CEZAR, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, c.1-2, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı, 1995.
- ÇAM, Nusret, *İslamda Sanat Sanatta İslam*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.
- EBÜZZİYA TEVFİK, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, (Haz.: Ziyad EbuZZiya), c. 3, İstanbul: Kervan Yay., 1973-1974.
- EMECEN, Ferudun, *İslam Ansiklopedisi*, c. 21, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2000.
- GERMANER, Semra, "19. Yüzyıl Heykel Sanatı", *Türkiyemiz*, Sayı: 62, (Ekim 1990).
- GERMANER, Semra, Zeynep İNANKUR, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- GEZER, Hüseyin, *Akademi'ye Hazırlık 1 Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2003.
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi, *Şipsevdi*, (Haz.: Kemal Bek), İstanbul: Özgür Yayınları, 1999.
- İRTEM, Süleyman Kani, *Osmanlı Devleti'nin Mısır-Yemen- Hicaz Meselesi*, (Haz.: Osman Selim Kocahanoğlu), İstanbul: Temel Yayınları, 1999.
- KAVCAR, Cahit, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995.
- KUBAN, Doğan, *İstanbul Bir Kent Tarihi Bizantion, Konstantinopolis*, İstanbul, (Çev.: Zeynep Rona), İstanbul: Tarih Vakfı, 1996.
- KUTAY, Cemal, *Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati*, İstanbul: 1991.
- MÜLAYİM, Selçuk, *Sinan ve Çağı*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, 1989.
- ÖGEL, Semra, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul: Akbank Yayınları, 1994.
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, İstanbul: YKY, 1996.
- SAFA, Peyami, "Müslümanlıkta Resim ve Heykel Yasağı" *Cumhuriyet* Gazetesi, 29 Eylül 1937.
- SAMİPAŞAZADE SEZAI, *Sergüzeşt*, (Haz.: Fazıl Yenisey), İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1967.
- ŞEKERCİ, Osman, *İslamda Resim ve Heykel*, İstanbul: Nun Yayıncılık, 1996.
- TANSUĞ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- TANSUĞ, Sezer, *Şenlikname Düzeni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Tarih Konuşuyor*, c.1, Sayı: 2, (Mart 1964).
- YETKİN, Suut Kemal, *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.

# Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşiv'inden Üç Belge

Milli saraylar Hazine-i Hassa Arşivi, 19. yüzyıl sarayını teşkilat ve teşrifat bakımından aydınlatan önemli bir koleksiyonuna sahiptir. MS dergisinin bu sayısında koleksiyonumuz belgelerinden üç örnek yayınlıyoruz.

Yayına hazırladığımız ilk iki belge, Halife Abdülmecid Efendi'ye yazılan mektuplar arasından seçilmiştir. Yazıldığı kişi kadar kaleme alanların da Türk tarihine mal olmuş kişiler olması, mektuplara ayrı bir önem kazandırmaktadır. İlk mektup Milli Mücadelenin kadın gazilerinden Fatma Seher Hanım yada bilinen adıyla "Kara Fatma"nın kızı tarafından Abdülmecid Efendi'ye yazılmış bir mektuptur. 1923 yılına ait bu belge Türk harp ve devrim tarihi alanlarında çalışanlar için dikkat çekicidir.

İkinci belge, Halikarnas Balıkcısı olarak da tanınan Cevad Şakir Kabaağaçlı tarafından yazılmıştır. Kabaağaçlı, bu yazıda İslam bilimleriyle ilgili yabancı dilde yayınlanmış eserleri incelemek için maddi destek istemektedir.

Yayınladığımız son belge ise Dolmabahçe Sarayı'nın ilk gezi talimatnamesidir. Bu belgeden sarayın ziyareti ile ilgili 80 yıl önce belirlenmiş olan ilk kurallar takip edilebilmekte ve müzecilik tarihimiz açısından yüzyıl başındaki bakış açısını ortaya koymaktadır.

Ma'rûz-ı câriyeleridir

Kuvâ-yı milliyeye hizmet etmek ve Yunânileri mahv eylemek üzere vâlidem meşhûr Kara Fatma'nın taht-ı idâresindeki kuvvetler ile Anadolu'da etmiş olduğumuz müte'addid harblerde vâlidemin fî sebîlillah mücâhadesinde hatt-ı harbde vâlideme su nakl ve tevzi' ederken Yunânilerin şarapnel âtesine ma'rûz kalarak ellerimin parmakları kesir olduğundan bu kerre terhis olduğumuzdan huzûr-ı hilâfât-penâbiye gayr-ı haddin ubûdiyetimi iblâğ etmek ve mukaddes ellerinizi öpmek tebassürüyle mürâca'at eylediğimden ve memleketim olan Van vilâyetindeki köyümüzün Ermeniler tarafından perişân edildiğinden tekrâr avdetle ocağımızı ihyâ eylemek için münâsib mikdâr ibsân-ı hilâfât-penâbinize muhtâc olduğumu mübeyyin işbu arıza-yı fakîrânem nezd-i hilâfât-penâbide makrûn-ı müsâ'ade buyrulmasını istihâm eylerim ol bâbda emr ü irâde efendimizindir. fî 4 ağustos sene 39

Mücâhidinden Kara Fatma Kerimesi

Kendisine yirmibeş lira ibsân-ı hilâfât-penâbi tarafımdan bâ-sened i'tâ kılınmıştır.

fî 8 ağustos sene 339

Ser-karîn Ahmed Hikmet

مدرسة خاتون

مدرسة خاتون  
قوله في سنة 39  
والله اعلم

مخالفة  
وهو

كذب بكمي به لرا امام خاتون  
طرفه با نده اعنه خفت -

سفره  
مخالفة

Millietimiz adına ölüm kalım savaşı olarak niteleyebileceğimiz Kurtuluş Savaşı'nda kadın erkek herkesin payı vardır. Milli mücadelede yaptığı faaliyetlerle meşhur olan kadın kahramanlarımızdan birisi de Kara Fatma'dır. Yukarıda bu günkü harflere çevirisini verdiğimiz dilekçe kadın gazilerimizden Kara Fatma'nın kızı Fatma Seher Hanım tarafından Halife Abdülmecid Efendi'ye sunulmuştur.

Fatma Seher Hanım dilekçesinde; Kurtuluş Savaşı sırasında annesinin idare ettiği kuvvetlere su götürürken kendisine isabet eden şarapnel parçaları sebebiyle el parmaklarının kopmasından dolayı terhis edildiğinden, ayrıca Ermeniler tarafından tahrip edilen Van şehrindeki ata ocağını yeniden ihya etmek istediğinden ve bu amacından dolayı halifenin yapacağı maddi yardıma muhtaç olduğundan bahsetmiştir.

Halife'nin serkarîni (günümüzde özel kalem müdürüne yakın bir anlamı ifade eder) tarafından belge altına düşülen nottan anlaşıldığına göre dört gün içerisinde dilekçesine cevap verilerek kendisine yirmibeş lira para yardımında bulunulmuştur.

Efendimiz hazretleri;

Bendeleri lisân-ı mâderzâdımdan mâadâ İngilizce, İtalyanca ve Fransızca'ya bîhak-  
kîn vâkıfım. Bu hengâmda İslamiyyet hak-  
kında Garb'da intişâr eden âsârın mütâ-  
laa ve tedkiki, vüs'-ı mâlisi bendeniz gibi  
mabdûd olanlarca mümkün değildir zîrâ  
mezkûr âsârın fiyatları pek fâhişdir. Bu ki-  
tâblar meyânında öyleleri vardır ki ânlar  
bakkında Lord Norşaklîf "1950 senesinde  
dünyanın ne hâl kesb edeceğini anlamak  
ancak bu âsârı mütâlaa ile mümkündür"  
diyor. Binâden aleyh bu kitâbların imkân-ı  
mütâlaasını bendenize bahş etmeniz zım-  
nında zât-ı hazret-i hulâfet-penâhîlerini  
tasdî etmeye mecbûr kaldım. Bu kitâblar  
bade'l-mütâla'a iâde edileceği gibi meyân-  
larında ehemm telakkî edilecekleri mea'l-  
memnûniye terceme ederim efendim. Ne  
nakdî bir menfaat temini kaygusu ne de  
başkaca hulûl etmek mülâhazası bu istir-  
hâm-nâmemin takdîmine sâik olmamış-  
lardır. Bâki her hâl ve k\_tibe-i umûrda  
emr u fermân efendimizindir. fî 14 tem-  
mûz sene 339

Üsküdüâr'da İhsâniye'de Fıstıklı Soka-  
ğ'ında 3 numaralı hânedede mukim  
Kabağağaçlı-zâde Cevâd Şâkir bendeleri  
fî 15 temmûz sene 339  
hıfzı

افندیمیز عفرندی  
بندہ لی لسانہ مادہ زادی ماہدا انجیم ، ایالیاجہ ، و فرانسہ بہ جمعہ واقفم  
بہ حفظہ اسداتیہ حقنہ عزیزہ انتہا ایہ آثارک مطالعہ و تدقیق وسیع مالیس بندہ زکب  
محدود اولایم محکمہ رکلمہ۔ زبیرا مذکور آثارک فیاتری بہ فاختہ۔ بہ کتاب  
میانہ اولیری وارورکم آخر حقنہ لورد نورشلیف " ۱۹۵۰ سنہ سنہ دنیاند  
نہ حال کتب ایہہ جهان آکاہہ آخیرہ بو آثارک مطالعہ ایہہ مکلمہ۔ ویجہ۔ باریہ  
بہ کتابک اطالعہ مطالعہ سنہ ۱۹۵۰ سنہ جمعہ ایہہ حقنہ زات حلت ہذا فیقاہیہ  
تسبیح ایہہ مجید قائم۔ بہ کتاب بعد الطالع ایہہ ایہہ کتب میانہ زہ العزم  
تلقہ ایہہ حکای مع المنویہ ترجمہ ایہم اقسام۔ نہ نقدی بہ منفعت تائینہ قایغوی  
نہ وہ باشم جو حلول ایہہ ملاحظہ ہو استرحامنام مدک تقدیمہ سائوہ اولہ مشرود۔  
باقی حد و قاجہ امورہ امر و زمانہ افندیمیز کرد۔  
۱۴ تمموز ۱۳۳۹  
انکوردہ لہبندہ فیصتی قیامتہ بہ نور و حادہ بین  
قبا آغی یلہ زارہ  
ہور شاکر  
بندہ ہور  
حفظی  
۱۴ تمموز ۱۳۳۹

Transkripsiyonunu verdiğimiz yukarıdaki belgede Halikarnas Balıkçısı adıyla meşhur olan Cevat Şakir Kabaağaç'ın 1339/1923 senesinde Halife Abdülmecid Efendi'ye yazdığı arzuhâli (dilekçe) görmekteyiz. Yazar, anadilinden başka İngilizce, Fransızca ve İtalyanca bildiğini ve bu dillerde yayınlanmış olup İslâmi bilimlerle alakalı olan kitapları okuyup incelemek istediğinden, fakat maddî sıkıntı içerisinde bulunması nedeniyle bu arzusunun yerine getiremediğinden, buna karşılık eğer kitaplar -iade edilmek şartıyla- kendisine temin edilirse memnuniyetle tercümesini yapıp arz edeceğini bildirmiştir.

Cevat Şakir, yine aynı dilekçesinde bu çalışmalarını herhangi bir maddi kaygı ve kişisel çıkar sağlamak amacıyla değil, sadece bilgi dağarcığını zenginleştirmek düşüncesiyle gerçekleştirdiğini ifade ederek entelektüel kişiliğini bu tavrıyla ortaya koymaktadır.



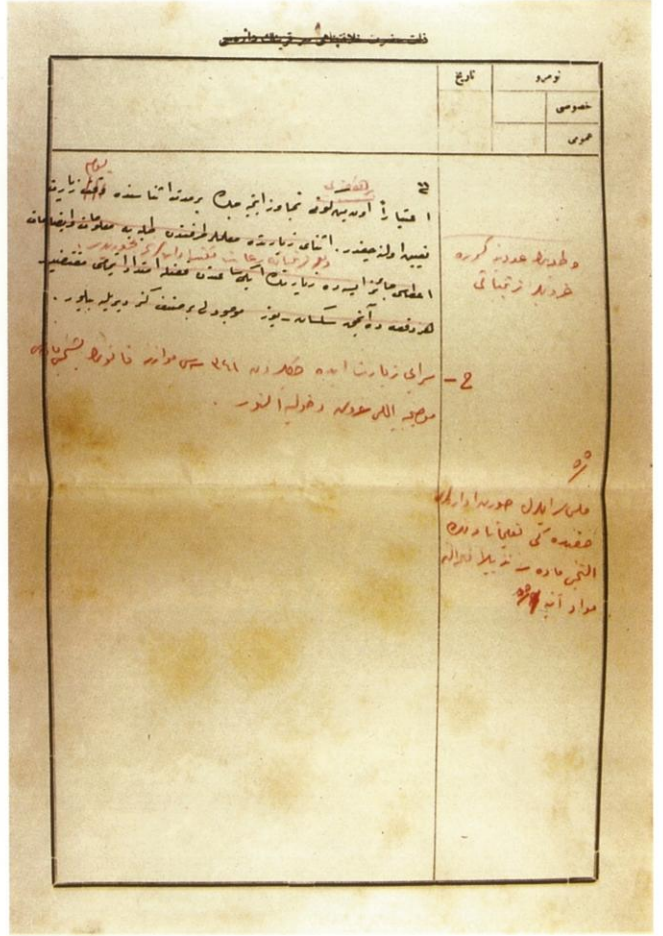
(uzamaması) muktezidir (gerekir). Her defada ancak seksen - yüz mevcutlu bir sınıf gezdirilebilir.

7. Madde: Sarayı ziyaret edeceklerden 341 senesi muvazene kanununun beşinci maddesi mucibince elli gürüş dubuliyeye (giriş ücreti) alınır.

8. Madde: Züvvardan alınacak dubuliyeye mahsus ve dib koçanlı biletler ibzar olunub zemininde Milli Saraylar ibaresi menkuş (işlenmiş), üzerinde dahi yarım liralık dubuliyeye varakası yazısı bulunacak ve müsel sel numaralı olarak her yüz adedi bir sulbe teşkil edecek, bu şekilde tab ettirilen biletler Milli Saraylar Encümenince tadad (numaralandırma) ve zabırları Milli Saraylar Müdüriyeti ibaresini havi olarak (taşıyarak) suret-i mahsusada (özel olarak) imal ettirilecek damga ile damgalandıktan sonra muhasib-i mesule (sorumlu muhasebeci) makbuz mukabilinde tevdi olunacaktır.

9. Madde: Biletler sarayın harici kapısında tesis edilecek mahal-i mahsusada muhasib-i mesulünce züvvara ita (teslim) ve bedelatı ahz olunur (alınır) Züvvarın saraya dubulleri esnasında müdüriyete tayin edilecek memur tarafından toplanılıp hesabı kontrol edilmek üzere muhasib-i mesule tevdi olunacaktır (teslim edilecektir).

10. Madde: Ay gayelerinde (sonlarında) kasadaki biletleri mevcudu encümenince tadad (sayım) ve mikdar-ı sarfiyat ba-mazbata tesbit olunarak bir ay zarfında dubuliyeden tahassül eden mebalîğ (toplanan bilet gelirleri) Milli Saraylar Hasılatı namıyla İstanbul Defterdarlığına irsali (gönderi) ve beray-ı malumat vekalet-i işar edilecektir (durum hakkında bakanlığa bilgi verilecektir).



Cumhuriyet daha yeni kurulmuş. Henüz eski harfler kullanılıyor. 3 Mart 1924'de çıkarılan 431 sayılı yasa ile halifelik kaldırılmış, aynı yasanın 8, 9 ve 10. maddeleri ile padişah ve ailesine ait saray ve köşkler her türlü emlak ve mefruşatı ile millete "intikal" etmiş. 18 Ocak 1925 tarihli Bakanlar Kurulu kararı ile Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları Milli Saraylar Müdürlüğü yönetimine bırakılmış. Millete intikal eden sarayı milletin görmesi lazım. O zaman itibariyle 70 yıldır ancak üst düzey protokolün ve saray erkanının girebildiği, hizmetkarların bodrum katlarından üst katlara çıkamadığı, Sultan ailesi dışında kimsenin görmediği (Harem) mekanları normal vatandaşların ziyaret vakti gelmiştir.

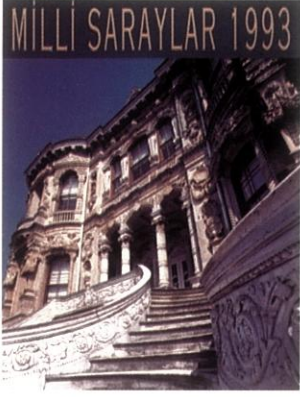
3-4-5 MSA. CMH. No. 4.

Ve bunun için bir talimatname hazırlanmış; Dolmabahçe Sarayının Züvvara Küşad ve Teşhiri Hakkında Talimatname. Yani ziyaretçilere açılması ve sergilenmesi için talimatname. Burada atlanmaması gereken bir ayrıntı, Dolmabahçe'yi Atatürk'ten önce Türk milletinin ziyaret etmeye başlamasıdır. Malum, Atatürk'ün Cumhuriyet devrinde İstanbul'a ve Dolmabahçe'ye ilk geliş tarihi 1 Temmuz 1927'dir. Bu önemli günde Dolmabahçe'de İstanbul halkına yaptığı konuşma, bugün sarayın Büyük Tören (Muayede) Salonunda büyük bir kitabe şeklinde ziyaretçilere sunulmuştur.

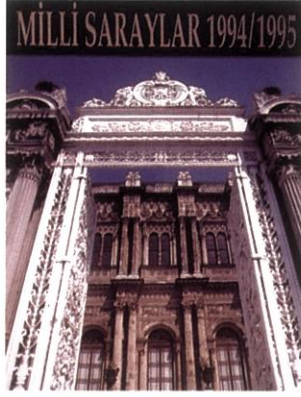
80 yılda yaşanan değişim öncelikle dilde kendini gösteriyor. Metnin orijinal halini anlayacak nesiller aramızdan ayrılıyor. Fakat bir uzmanlık alanı olarak tarih, arşivcilik ve Osmanlıca konularında önemli mesafeler katedildi. Başbakanlık Osmanlı arşivleri, yakın tarihle ilgili yayınlar büyük bir ilgi görüyor. Yine de ulusal birikimin aktarılması ve anlaşılması açısından yapılacak çok şey var.

Dr. Kemal Kahraman  
Dolmabahçe Sarayı Müdürü

# Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları



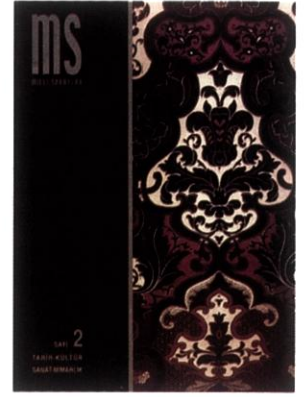
Milli Saraylar 1993  
Türk./İng., 172 s.



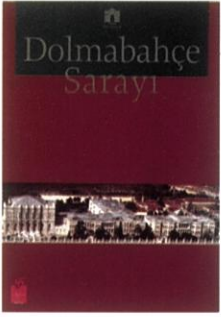
Milli Saraylar 1994-1995  
Türk./İng., 148 s.



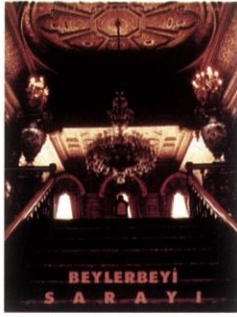
MS Sayı 1, 204 s.



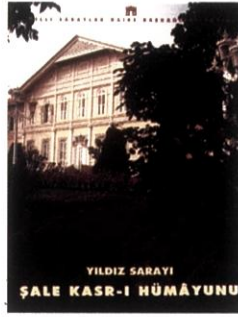
MS Milli Saraylar, Sayı 2, 104 s.



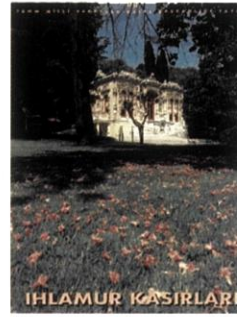
Dolmabahçe Sarayı  
Türk./İng., 243 s.



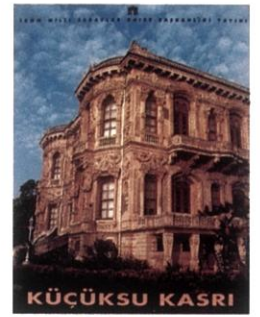
Beylerbeyi Sarayı  
Türk./İng., 86 s.



Yıldız Sarayı  
Şale Kasrı Hümayunu  
Türk./İng., 70 s



İhlamur Kasırları  
Türk./İng., 74 s.



Küçüksu Kasrı  
Türk./İng., 74 s.



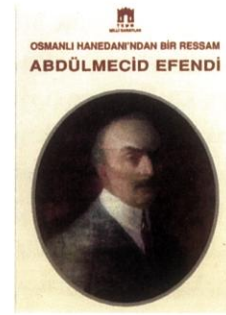
Maslak Kasırları  
Türk./İng., 50 s.



Aynalıkavak Kasrı  
Türk./İng., 76 s.



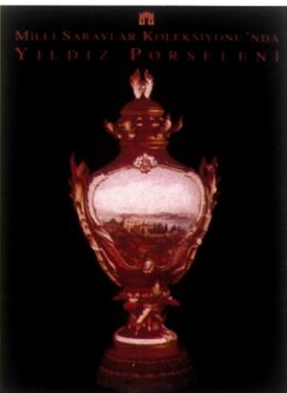
Yalova Atatürk Köşkları  
Türk./İng., 26 s.



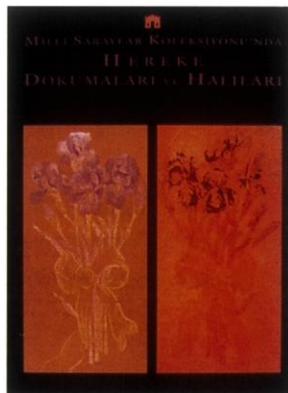
Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam  
Abdülmecid Efendi, 96 s.



Milli Saraylar  
Türk.-İng., 42 s.



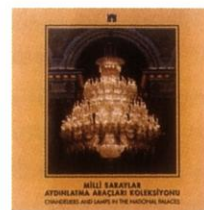
Milli Saraylar Koleksiyonu'nda  
Yıldız Porseleni  
Türk/İng., 146 s.



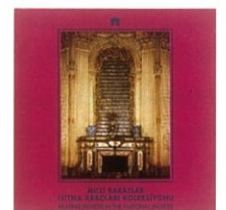
Milli Saraylar Koleksiyonu'nda  
Hereke Dokumaları ve Halıları,  
288 s.



Milli Saraylar  
Saat Koleksiyonu  
Türk.-İng., 114 s.



Milli Saraylar Aydınlatma  
Araçları Koleksiyonu  
Türk.-İng., 126 s.



Milli Saraylar  
Isıtma Araçları Koleksiyonu  
Türk.-İng., 116 s.

Milli Saraylar bünyesinde yer alan satış merkezlerinde saray, köşk ve kasırlarımızı tüm yönleriyle tanıtıcı kitap, broşür ve kartpostal gibi yayınların yanısıra Yıldız ve Hereke fabrikalarımızın ürünleri ile takıdan giyim eşyasına uzanan çeşitlilikte özgün hediyelik eşya satışı yapılmaktadır.



Dolmabahçe Sarayı Saat Kulesi Kafeteryası (üstte) yaz ayları boyunca akşam 22.00'ye kadar hizmet vermektedir. Kafeteryada sıcak ve soğuk içecekler, tost vb. yiyecek servisi yapılmaktadır. Beylerbeyi Sarayı, İhlamur Kasrı, Maslak Kasırları'nın bahçelerinde yer alan kafeteryalar ise gezi saatleri içinde ziyaretçilere hizmet vermektedir.

Dolmabahçe Sarayı	Beşiktaş, İstanbul.	Tel: 0212 236 90 00 Pbx
Beylerbeyi Sarayı	Beylerbeyi, İstanbul.	Tel: 0216 321 93 20 Pbx
Yıldız Şale	Beşiktaş, İstanbul.	Tel: 0212 259 45 70 Pbx
İhlamur Kasırları	Beşiktaş, İstanbul.	Tel: 0212 259 50 86
Maslak Kasırları	Maslak, İstanbul.	Tel: 0212 276 10 22
Aynalıkavak Kasrı	Hasköy, İstanbul.	Tel: 0212 256 97 50
Küçüksu Kasrı	Anadolu Hisarı, İstanbul.	Tel: 0216 332 33 03
Yalova Atatürk Köşkü	Termal, Yalova.	Tel: 0226 675 80 44 (4 hat)
Florya Atatürk Deniz Köşkü	Florya, İstanbul.	Tel: 0212 426 51 51 Pbx
Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası	Beşiktaş, İstanbul.	Tel: 0212 260 23 70
Hereke İpekli Dokuma ve Halı Fabrikası	Hereke, Kocaeli.	Tel: 0262 511 24 57
Beykoz Kasrı	Beykoz, İstanbul.	Tel: 0216 424 16 38

