



ISSN 2687-198X

SARAYLAR

Millî

SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ

30/2026

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE





Millî SARAYLAR

SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ 30/2026

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2026



Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi
National Palaces Journal of Art-History-Architecture

ISSN 2687-198X e-ISSN: 2791-8076

Bu dergi, Creative Commons Atıf-Gayriticari 4.0 Uluslararası
(CC BY-NC 4.0) Lisansı ile lisanslanmıştır.
This journal is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial
4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.

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

T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI
Millî Saraylar Başkanlığı Adına Yayınlayan /
THE PRESIDENCY OF REPUBLIC OF TÜRKİYE
Published on Behalf of Directorate of National Palaces by
Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu
Millî Saraylar Başkan Yardımcısı / Vice Director of National Palaces

Konsept Tasarım / Concept Design
Simurg Studio

Tasarım Uygulama / Production Design
Selin Naçar

Fotoğraf / Photography
Suat Alkan
Ekrem Öçalan

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

Baskı Adedi / Print Run: 500 Adet
Yayın / Publication No. 207

(19.06.2026)



Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi
National Palaces Journal of Art-History-Architecture
Sayı • Issue 30
Haziran • June 2026

Bilimsel Yayın Koordinatörü / Scientific Publication Coordinator
Ayhan Gayhan

Editör Kurulu / Editorial Board

Dr. Yasin YILDIZ | Millî Saraylar Başkanı
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU | Millî Saraylar Başkan Yrd.
Gökşen CANIYILMAZ | Millî Saraylar Başkanlığı
Prof. Dr. Zeynep Gül ÜNAL | Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Murat Gül | İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet MUTLU | Karabük Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet TOP | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT | Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Abdülkerim ASILSOY | Kırklareli Üniversitesi
Dr. Melek EYİĞÜN | Millî Saraylar Başkanlığı (Baş Editör)
Dr. Osman Nihat BİŞGİN | Millî Saraylar Başkanlığı
Züleyha ŞENER | Millî Saraylar Başkanlığı

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ | İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Prof. Dr. Aziz DOĞANAY | Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Abdurrahman ATÇIL | Sabancı Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet KORKMAZ | Millî Savunma Üniversitesi
Dr. Mesut DEMİR | Devlet Arşivleri Başkanlığı
Ali Mesut TOYGAR | Millî Saraylar Başkanlığı
Güller KARAHÜSEYİN | Millî Saraylar Başkanlığı
Gülçin DURMAN | Millî Saraylar Başkanlığı

Alan Editörleri / Section Editors

Prof. Dr. İrfan YILDIZ | Selçuklu Sanatı Tarihi | Dicle Üniversitesi
Doç. Dr. Halil SÖZLÜ | Osmanlı Mimarî Tarihi | Mersin Üniversitesi
Dr. Mahmut Sami KANBAŞ | Türk İslam Sanatı | Marmara Üniversitesi

Yabancı Dil Editörü / Foreign Language Editor

Dr. Osman Nihat BİŞGİN

Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

Prof. Dr. Selman CAN | Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet ÇAPOĞLU | Milli Saraylar Başkanlığı
Prof. Dr. Aziz DOĞANAY | Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Fuat ÖRENÇ | İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Oya ŞENYURT | Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN | Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Bahattin YAMAN | Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Hatice ADIGÜZEL | İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Sevay ATILGAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Şehnaz BİÇER | Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Yasin ÇAKMAK | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Jale Özlem OKTAY ÇEREZCİ | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU | İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Ertuğrul ÖKTEN | İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet KORKMAZ | Milli Savunma Üniversitesi
Doç. Dr. Elif KÖK | Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Halil SÖZLÜ | Mersin Üniversitesi
Dr. Dilara DAL | İstanbul Üniversitesi
Dr. Hesna HARAL | Bağımsız Araştırmacı

İçindekiler



BİR İKTİDAR İKONU Çubukçuyan'ın III. Ahmed Çeşmesi Maketi

Tuğba Diri Apaydın
Hamiyet Nur Dağlar

6

Osmanlı Sarayı'nda MURASSA ÇİN PORSELENLERİ

Kübra Erdoğan

26



Batılılaşma Dönemi Osmanlı Kışla Mimarisi Bağlamında EDİRNE SÜVARİ KIŞLASI

Mustafa Özer

46

AŞK UĞRUNA YANMAK MI YAKILMAK MI? D.T.C.F. Suz u Güdaz El Yazması Minyatürlerine Ait Bir İnceleme

Rahime İrcal

72



ÜSLUP SÜREKLİLİĞİNİN İZLERİ Muhibbî Dîvânı ve Kitab-ı İklîm-i Cedîd Üzerinden Karamemi Tezhip Geleneğinin Karşılaştırmalı Analizi

Fahriye Oya Kuyumcu

92



Oşmanlı'dan Günümüze
**MİNYATÜRLERDE TOPKAPI
SARAYI TASVİRLERİ VE
ÇAĞDAŞ UYGULAMALARI**

Chuanyi Lei

110

Osmanlı Denizciliğinin
Son Diwanhanesi
**BAHRIYE NEZARETİ
BİNASININ İNŞA SÜRECİ
VE TARİHSEL İŞLEVİ**

Kadir Çalık

126



19. Yüzyıl Osmanlı Saray
Saatlerinde Zamanın İkili Temsili
**ÇİFT KADRANLI ALATURKA VE
ÂLAFRANGA SAATLER**

Ünal Tanrıverdi

142

**GÜNÜMÜZE ULAŞMAYAN BİR
SADRAZAM KONAĞI**
Nişantaşı Kıbrıslı Mehmed Kâmil
Paşa Konağı

Özge Öztürk

158



Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri

174

*Publication Guidelines for Journal
of National Palaces*

176

TUĞBA DİRİ APAYDIN* 
HAMİYET NUR DAĞLAR** 

BİR İKTİDAR İKONU

Çubukçuyan'ın III. Ahmed Çeşmesi Maketi



BİR İKTİDAR İKONU: ÇUBUKÇUYAN'IN III. AHMED ÇEŞMESİ MAKETİ

Özet

Hediyeler, yalnızca bireysel jestler değil, aynı zamanda devletlerarası ilişkileri düzenleyen ve pekiştiren sembolik eylemler olarak görülmektedir. Siyasi ve diplomatik protokolün vazgeçilmez unsurlarından biri hâline gelen hediyeleşme, 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nin varlığını sürdürdüğü geleneklerin başında gelmektedir. II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde zirve noktasına ulaşan bu gelenek aracılığıyla yurt içinden ve yurt dışından Sultan'a pek çok taşınabilir hediye gelmiştir. Bu hediyelerden birisi de makalenin ana konusunu oluşturan ve Yıldız Sarayı Müzesi Çit Kasrı'nda sergilenen III. Ahmed Çeşmesi maketidir. Çubukçuyan tarafından som gümüşten üretilen ve 1893 Chicago Sergisi'nde büyük beğeni toplayan bu maket, 1901 yılında Zekiye Sultan'ın II. Abdülhamid'e takdim ettiği bir cülus armağanıdır. Maket çeşme, III. Ahmed Meydan Çeşmesi'nin cephe ve mimari tasarımı örnek alınarak neredeyse birebir aynı olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu çalışma, Osmanlı saray kültüründe hediyeleşme geleneğinin sembolik bir ifadesi olarak değerlendirilen III. Ahmed Çeşmesi maketini sanat tarihi ve kültürel temsiliyet bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın kapsamını, maketin malzeme, form, üretim ve bezeme özellikleri, orijinal III. Ahmed Meydan Çeşmesi'yle cephe ve motif ilişkileri oluşturmaktadır. Arşiv belgeleri, fotoğraflar ve güncel literatürden yararlanılarak yapılan çalışmada, eserin 1893 Chicago Dünya Sergisi'nden Yıldız Sarayı'ndaki sergilenme sürecine kadar uzanan tarihsel serüveni aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hediyeleşme, Cülus Töreni, II. Abdülhamid Han, Yıldız Sarayı, Mimari, Maket, Çubukçuyan, III. Ahmed Çeşmesi

AN ICON OF AUTHORITY: CUBUKCUYAN'S MODEL OF THE III. AHMED FOUNTAIN

Abstract

Gifts are not merely individual gestures, but also symbolic acts that regulate inter-state relations. Exchanging gifts, which became an indispensable element of political and diplomatic protocol, was one of the foremost traditions maintained by the Ottoman Empire from the 16th century onwards. It reached its peak during the reign of Abdülhamid II (1876-1909). Thanks to this tradition, the Sultan received many portable gifts from both within and outside the country. One of these gifts is the model of the III. Ahmed Fountain, which forms the main subject of the article and is exhibited at the Yıldız Palace Museum's Çit Kasrı.

The model was produced by Çubukçuyan from solid silver and was highly acclaimed at the 1893 Chicago Exhibition. The fountain was presented as a gift to Abdülhamid by Zekiye Sultan in 1901. The facade and architectural design of both fountains are almost identical. The article examines the size, materials, construction and decoration techniques of this model. This study aims to examine the model of the III. Ahmed Fountain within the context of art history and cultural representation. The study covers the model's materials, form, production, and decorative features, as well as its relationship with the original III. The study also considers the Ahmed Square Fountain in terms of its facade and motifs. The study was conducted using archival documents, photographs and contemporary literature. It traces the historical journey from the 1893 Chicago World's Fair to the exhibition at Yıldız Palace.

Keywords: Exchange of Gifts, Ceremony, Sultan Abdülhamid II, Yıldız Palace, Architecture, Model, Çubukçuyan, III. Ahmed Fountain



Giriş

Türkçede eş anlamlısı “armağan” olan hediye, Arapçada doğru yola iletmek anlamındaki hidâyet kökünden türeyen “hediye” kelimesinden gelmektedir.¹ Türk kültüründe hediyein eş anlamlı kullanımı olarak pişkeş, tuhaf, tuhfe, ihsan, lütuf, kerem, atıye, hibe, surre, bahşiş gibi kelimeler de kullanılmıştır.² Hediyeler, kişisel, toplumsal, siyasi ekonomik ve dini ilişkilerin devamı için temel unsur olarak görülmüştür. Eski Türk devletlerinden, Osmanlı’nın sonuna kadar yabancı devletlerle diplomatik ilişkileri güçlendirmek, dostluk ilişkilerini bozmamak, barışın devamlılığını sağlamak, dini bağlılığı korumak ya da sadakati ödüllendirmek için dönemin kültürel yapısına uygun olarak hediyeleşme geleneği ihmal edilmemiştir.³ Osmanlı Devleti, 13. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına uzanan uzun tarihi boyunca pek çok dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşümün sonucunda siyasi, idari ve kültürel yapılar, zaman içerisinde değişiklik göstermiştir. Ancak saray protokolünde yer alan bazı gelenekler, bu değişimlere rağmen istikrarını korumuştur. Bu geleneklerden biri olan hediyeleşme, özellikle 16. yüzyıldan itibaren sistematik bir nitelik kazanmış ve Sultan II. Abdülhamid (1876–1909) döneminde zirve noktasına ulaşmıştır. II. Abdülhamid ve Alman Kayser’i II. Wilhelm arasındaki hediyeler, bu dönemin somut örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴ Osmanlıda yabancı elçilerin kabul törenlerinde veya hükümdarların diplomatik ziyaretlerinde takdim edilen hediyeler, günümüzde saray koleksiyonlarında izlenebilmektedir. Özellikle Topkapı Sarayı’nda bulunan değerli eserler, sadece bir koleksiyon değildir. Kaliteli ve kıymetli nesneler deposu olarak görülmektedir.⁵ Bu eser grubunun önemli bir parçasını ise Sultan II. Abdülhamid’in 25. cülus hediyeleri oluşturmaktadır.

Cülusunun 25. Yılında Sultan II. Abdülhamid’e Takdim Edilen Simgesel Hatıra Nesneleri: Maketler

Osmanlı hanedan geleneğinde padişahların tahta çıkışlarının yıldönümü her yıl törenlerle kutlanmış ve bugüne “cülus” adı verilmiştir. Söz konusu törenler yalnızca bir yıl dönümü anması olmamış, bunun da ötesinde Osmanlı siyasi meşruiyetinin ve saray protokolünün önemli bir göstergesi kabul edilmiştir. Sultan II. Abdülhamid döneminde cülus törenleri, Yıldız Sarayı merkezli olarak kutlanmıştır. Bahçelerle, binalar, fener ve bayraklarla süslenmiş; kapıların üzerine “Padişahım çok yaşa” yazılı levhalar asılmıştır. Cülus günlerinde Sultan, erkenden Büyük Mâbeyn-i Hümayûn’a giderek akşama kadar yabancı elçilerin tebriklerini ve beraberinde getirdikleri hediyeleri kabul etmiştir. Halkın da katıldığı bu cülus şenliklerinin en muhteşemi,⁶ 1901 tarihindeki 25. Cülus-ı Hümayûndur.⁷

25. cülus töreninde Sultan’a takdim edilen hediyeler, Küçük Mâbeyn Köşkü ile Harem Dairesi arasındaki salonda sergilenmiştir. Gelen hediyelerin kimlere ait olduğunu anlamak için ise önlerine küçük kartlar yerleştirilmiştir. Padişah’a yerli ve yabancı temsilciliklerden, yurt dışındaki bazı imparatorluklardan saatler, gümüş ve porselen eserler, mücevherler ve maketler gibi pek çok taşınır eser hediye edilmiştir. Bu armağanlar, maddi ve manevi değerlerinin yüksek olmasının yanı sıra siyasi ittifak ve sadakatin bir göstergesi olmaları açısından da özellikle tercih edilmiştir.⁸ Gelen hediyelerin içerisinde sembolik anlamları da olan yapı maketleri ise dikkat çekicidir. 53/64 envanter numaralı İzmir Saat Kulesi Maketi, 372 envanter numaralı Hicaz Telgraf Direği Maketi, 16/1612 envanter numaralı Dikilitaş (Obeliks) Maketi, 101/357 envanter numaralı Gümüş Bina Maketi, bilinen eserlerin başında gelmektedir. 16/1632 envanter numaralı III.

¹ Ali Bardakoğlu, “Hediye”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 17, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, 151-155.

² Sevdâ Önal, “Edebi Metinlere Yansıyan Yönüyle Osmanlı Toplumunda Hediyeleşme”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11/1 (2010), 103.

³ Mehabe Şahbaz, “Eski Türklerde Hediyeleşme”, *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 3/2 (2018), 141-155.

⁴ Kürşat Karacagil, “II. Wilhelm’in Osmanlı İmparatorluğunu Ziyareti ve Mihmandarı Mehmed Şakir Paşa’nın Günlüğü (1898)”, *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*, 24 (2014), 76. doi.org/10.18345/tm.52503, Erişim: 09.10.2025; İlona Baytar, “Kaiser II. Wilhelm’in İstanbul’a Üç Ziyareti ve Hediyeleri”, *İki Dost Hükümdar, Sultan II. Abdülhamid Kaiser II. Wilhelm*, Ed. İlona Baytar, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2010, 66.

⁵ İlber Ortaylı, “Gifts and the Topkapı Palace”, *Gifts of The Sultan: The Arts of Giving at the Islamic Courts*, Ed. Linda Kamaroff, Los Angeles: County Museum of Art, 2014, 167.

⁶ Nedret Bayraktar, “Sultan II. Abdülhamid’e Gelen 25. Cülus Hediyeleri Defteri”, *Tarih ve Toplum*, 21 (1985), 12.

⁷ Sultan Abdülhamid’e bu törende gönderilen hediyelerin 49 tanesi 17 Eylül – 17 Ekim 2014 tarihleri arasında Yıldız Sarayı Kaskat Köşkü’nde “Sultan II. Abdülhamid’in 25. Cülus Hediyeleri” adlı bir başlıkla sergilenmiştir.

⁸ Bayraktar, “Sultan II. Abdülhamid’e”, 12-13.

Ahmed Çeşmesi Maketi ise söz konusu gümüş eserler arasında özel bir öneme sahiptir. Osmanlı başkentinin simgesel yapılarından biri olarak kabul edilen bu çeşme, 18. yüzyıldan itibaren İstanbul'un kent kimliğinde merkezi bir yere sahip olmuştur. Bir geçiş yapısı olan çeşme, klasik süsleme öğeleri yanında barok öğelerle Batı'ya gönderme yapmaktadır.⁹ Anıt bir heykel görünümündeki III. Ahmed Çeşmesi, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki, "Bir yandan İslam dünyasının lideri olma iddiasını sürdürürken diğer yandan Batı medeniyetinin bir parçası olduğunu vurgulama isteğinin" sembolü olması açısından önem taşımaktadır.

19. Yüzyılda III. Ahmed Çeşmesi ve Çeşmenin Temsiliyeti

Osmanlı Devleti'nin Batı'ya yöneliminin belirginleştiği ilk dönem; sosyal, ekonomik ve politik dönüşümlerin yoğunlaştığı III. Ahmed devridir (1703–1730). Mimaride Batı'ya yönelimin ilk somut izleri ise III. Ahmed Çeşmesi'nde görülmektedir. Topkapı Sarayı, Bâb-ı Hümayun önünde bulunan bu yapı, bu yapı, sebül ve çeşme işlevlerinin bir arada kurgulandığı ilk örneklerden biridir. Bezemelerinde görülen Doğu-Batı sentezi ise erken 18. yüzyıl Osmanlı sanatında estetik bir dönüşümün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1728-29 yıllarında inşa edilen çeşmenin mimarı kesin olarak bilinmese de çeşme, dönemin başmimarı Mehmed Ağa'ya atfedilmektedir. On dört kıtalık uzun tarih manzumesi Sümbülzade Vehbi tarafından yazılmış olup kasidesinin

son beyti Sultan III. Ahmed'e aittir. Çeşme; dört cepheli, köşelerinde yuvarlatılmış sebilleri ve her cephe ortasında sivri kemerli çeşme nişi olan, içinde sekizgen su haznesi bulunan bir yapıdır. Bâb-ı Hümayûn giriş kapısı yönündeki cephe, ana cephe'dir. Kare planlı yapının dört köşesinde, yarım daire formunda dışa taşkın ve her biri üç şebekeli olarak düzenlenmiş sebiller yer almaktadır. Çeşme; çok geniş saçaklar, köşelerde küçük, ortada ise sekizgen kasnaklı büyük kubbe ile örtülüdür. Ahşap çatısı ve kubbeleri ise kurşun kaplamadır. Çeşme'nin cephesi, Türk ve Avrupa sanatının güzide motifleriyle hiçbir yer boş kalmayacak şekilde bezenmiştir.¹⁰

Yapı, yalnızca mimari özellikleriyle değil, aynı zamanda dönem seyyahları üzerinde bıraktığı derin etkilerle de dikkat çekmektedir. İtalyan edebiyatçı Edmondo de Amicis¹¹ çeşme için "Bu bir abide değil zarif bir sultanın bir aşk anında İstanbul'un alına taktığı mermerden bir ziynettir... Bu çeşme billurdan bir fanus altında saklanması gereken bir zarafet, bir zenginlik, bir sabır harikasıdır. Sadece göz zevki için yapılmışa benzer. Sanki kendine mahsus bir lezzeti varmış gibi insan küçük bir parçasını ağzına alıp emmek ister." diyerek çeşme karşısındaki hayranlığını belirtmiştir. Öte yandan, 19. yüzyılın ünlü İngiliz seyyahı Théophile Gautier, "Constantinople of Today" adlı kitabının kapağında, her ne kadar yapıyı "Sultan Selim Çeşmesi" olarak adlandırmış olsa da görsel olarak III. Ahmed Çeşmesi'nin fotoğrafını kullanmıştır.¹²



1 - 1873 Viyana Sergisi Osmanlı Pavyonu Binası, Österreichischen Nationalbibliothek, Env. No: 63694-STE, <https://onb.digital/result/10BB2414>, (Erişim, 30.04.2026)

2 - 1889 Paris Sergisi Osmanlı Pavyonu Binası, Library of Congress, <https://lccn.loc.gov/91722260> (Erişim, 30.04.2026)

⁹ Nurcan Yazıcı, "19. Yüzyıl Uluslararası Sergisinde Bir Osmanlı Simgesi; III. Ahmed Çeşmesi", *Toplumsal Tarih Dergisi*, 134 (2005), 84-91.

¹⁰ Ayla Ödekan, "III. Ahmed Meydan Çeşmesi", *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt I, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1995, 116-117; Şefik Memiş, "Dünya Fuarlarında Göz Kamaştıran Bir Osmanlı Güzeli", *Z Dergisi*, 2, (2017), 217; Semavi Eyice, "III Ahmed Çeşmesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, 38-39; Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayınevi, 2021, 511; Nurcan Yazıcı, "19. Yüzyıl Uluslararası", 88-89.

¹¹ Edmondo De Amicis, *İstanbul* (1874), Çev. Beynün Akyavaş, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013; 165-166.

¹² Théophile Gautier, *Constantinople of Today*, Londra: David Bogue, 1859.

III. Ahmed Çeşmesi, 19. yüzyılda Avrupa'da Uluslararası sergilerde Osmanlı'nın temsilinde önemli bir rol oynamıştır. Viyana'da 1873'te düzenlenen sergide çeşmenin birebir ölçekli replikası tasarlanmış ve bina Güzel Sanatlar Pavyonu ile doğu kapısı arasındaki alana yerleştirilmiştir.¹³ (Resim 1) Çeşme binası, Osmanlı zanaatkarları tarafından yapılmış,¹⁴ çini gibi malzemeler de Türkiye'den getirilmiştir.¹⁵ III. Ahmed Çeşmesi'nin Avrupa sergilerinde seçilmesi ise tesadüfi değildir. Çeşme'nin bir geçiş dönemi anıtı olması, yapının ölçeğinin pavyonlar için uygunluğu ve 1873 Fuarı için hazırlanan "Usûl-i Mîmârî-i Osmânî" adlı eserde de yapıyla ilgili yoğun teknik bilgi sunulması bu yapıyı daha da ön plana çıkarmıştır.¹⁶ Fransız Devrimi'nin 100. yılında düzenlenen 1889 Paris Sergisi'nde Osmanlı pavyonu olarak bilinen Türk Tütün Binası ise köşelerde yuvarlatılmış payeler, süslü geniş saçak ve yüzey süslemeleri ile III. Ahmed Çeşmesi'nin bir yorumu olarak yapılmıştır.¹⁷ Osmanlı Devleti, fuarda güçlü bir varlık sergileyememiş olmakla birlikte geniş saçaklı çatısı ve üç bölmeli bezemeli cephesiyle Osmanlı mimarisi, fuar alanında başarılı biçimde temsil edilmiştir.¹⁸ (Resim 2)

Çeşme, tasarım olarak Amerika kıtasının keşfinin 400. keşif yılını kutlamak amacıyla 1893 Mayıs ve Ekim ayı arasında Chicago'da (World's Columbian Exposition of 1893) düzenlenen fuarda da kullanılmıştır.¹⁹ (Resim 3) Özgün çeşmeden daha büyük ölçekli ve yatay olarak tasarlanan pavyonun cephesi daha sade tutulmuştur. Binanın yan kapı ve pencereleri ise özgün formundan oldukça uzaktır.²⁰ Diğer sergilerdeki bina tasarımları kadar başarılı olamasa da uluslararası platformlarda Osmanlı'yı en iyi temsil eden yapılardan biri olması ve serginin genel programına uygunluğundan dolayı çeşme, bir kez daha tercih edilmiştir. Sergi kataloğunda yapı hakkında şu bilgi verilmektedir: "...Bu şekilde adanmış ve kutsanmış olan binanın, yaklaşık iki yüz yıl önce Büyük Selim

tarafından inşa edilen Konstantinopolis'teki bir kamu çeşmesinin kopyası olduğu söyleniyor."²¹ Çeşme'yi yaptıran kişi olarak yine III. Ahmed yerine "Selim the Great" adıyla anılan "Büyük Selim" in verilmesi bir hata tekrarı olarak gözlerden kaçmamaktadır. Chicago sergisinde Osmanlı, eserlerini Dâire-i Osmaniye Binası, Sanayi Binası, Kadınlar Binası ve Türk Köyü'nde sergilemiştir. Sergilenen eserlerden birisi de Sultan II. Abdülhamid'in Kuyumcubaşısı Çubukçıyan Efendi'nin yaptığı III. Ahmed Çeşmesi maketidir. Maket, ilk kez 1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi'nde "Türk Çarşısı" adı verilen bölümde sergilenmiştir. Kırk adet dükkândan oluşan bu çarşı, Osmanlı sanat ve zanaat geleneğini temsil eden seçkin örneklerin bir araya getirildiği bir sergi alanı olarak kurgulanmıştır.²²



3 - 1893 Chicago Sergisi Osmanlı Pavyonu Binası, National Gallery of Victoria, <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/104697/>, Erişim Tarihi: 30.04.2026

¹³ Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum*, 95 (1991): 38; Zeynep Çelik, *Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005, 69, 112-114.

¹⁴ Papas Oğlu Yorgi Kaifa'nın yapanlar arasında olduğu bilinmektedir. *Basiret Gazetesi*, Cemaziyelevvel (Cumadelevvel), 1289, No.685.

¹⁵ *Basiret Gazetesi*, 14 Ramazan 1289, No.779; *Basiret Gazetesi*, 23 Cemaziyelevvel (Cumadelevvel), 1289, No.685; Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: EKAV Yayınları, 1995, 514-515.

¹⁶ Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "On dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", *Megaron*, 10/2 (2015), 2333. DOI: 10.5505/MEGARON.2015.14238, Erişim 10.11.2025; Zeynep Çelik, *Şark'ın Sergilenişi*, 113.

¹⁷ Yazıcı, "19. Yüzyıl Uluslararası Sergisinde", 87; Ergüney ve Pilehvarian, "On dokuzuncu Yüzyıl Dünya", 235.

¹⁸ Çelik, *Şark'ın Sergilenişi*, 114. x

¹⁹ Stanley Appelbaum, *The Chicago World's Fair of 1893*, New York: Dover Publications, 1980.

²⁰ Çelik, *Şark'ın Sergilenişi*, 115.

²¹ "The Ottoman Pavillion", *World's Columbian Exposition of 1893*, Paul V. Galvin Library Digital History Collection, 4. <https://columbus.iit.edu/> Erişim: 12.05.2026.

²² Bengi Başaran, *1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi'nde Osmanlı Temsili*, Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015, 110-111

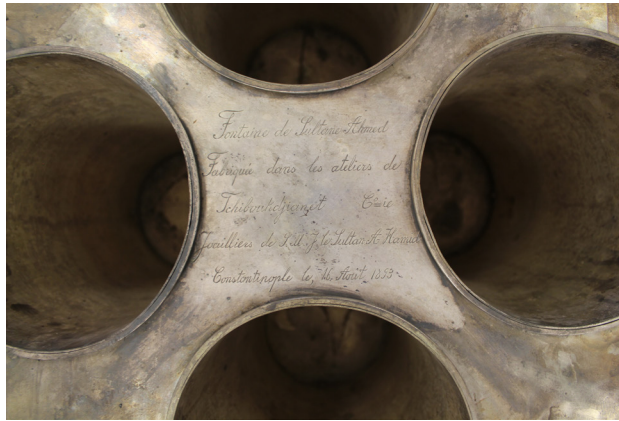
Yıldız Sarayı'nda Sergilenen III. Ahmed Çeşmesi Maketi

Yıldız Sarayı Müzesi, Çit Kasrı, Devlet-i Âliyye-i Osmaniye Salonu'nda sergilenmekte olan III. Ahmed Çeşmesi Maketi, orijinal yapının 1/20 ölçeğinde küçültülmüş bir replikasıdır. Çeşme maketi, 67,5 cm eninde ve 94 cm yüksekliğindedir. Maketin kaidesi, yuvarlak ve dört köşeli iki basamaklı bir yapıya sahip olup kadife ile kaplanmıştır. Kare planlı küp gövde üzerinde, köşelerde dört küçük kubbe, ortada ise büyük bir kubbe yer almaktadır. Maket, altın yaldız ve gümüş kaplama süslemeleriyle zenginleştirilmiştir. Yıldız Sarayı Müzesi'nde 16/1632 envanter numarasıyla kayıtlı bu eser, 31 Ağustos 1901 tarihinde kızı Zekiye Sultan tarafından Sultan'a hediye edilmiştir. Kaidesinde yer alan gümüş plaka üzerindeki kitabede maketin hediye edildiğine dair²³ şu ifadeler bulunmaktadır:²⁴ “Şevketli, kudretli peder, veli nimetim Sultan Abdülhamid Han Sani Efendimiz Hazretleri'nin 25'inci sene-i devriye-i cülûs-u hümayûnlarına nişanı şükran olarak takdim kılındı Zekiye 1318.” Padişah'ın cevahircisi (kuyumcusu) olarak da bilinen İstefan Çubukçuyan (bazı kaynaklarda İstefan ya da İsdepan olarak da geçer) tarafından yapılan çeşmenin tavan kısmının altında yapım tarihi olarak 16 Ağustos 1893 tarihi görülmektedir. Kubbe kısmı kaldırıldığında “Sultan Ahmed Çeşmesi, Çubukçuyan Kuyumcuları Şirketi atölyelerinde yapılmıştır. Majesteleri Sultan Abdülhamid'in kuyumcuları, İstanbul, 16 Ağustos 1893” ibaresi net biçimde okunmaktadır.²⁵ (Resim 4)

Sultan II. Abdülhamid'in cülûs töreninde sunulan hediyelere ilişkin detaylı bilgiler Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde M.R. 119 envanter numarasıyla kayıtlı olan ve 22 Ağustos 1316 (Miladi 1900) tarihli “Halife-i Hümayûn'a Takdim Kılınan Eşyaların Müfredatı ile Esâmilerini Hâvi” adlı defterde yer almaktadır. Osman Nuri ve Hasan Faik isimli mâbeyncilerin mühürlerinin de yer aldığı defterde eserin adı, tarifi, kimin tarafından hediye edildiği ve Yıldız Sarayı'nda nereye

konulduğuna dair bilgiler yer almaktadır. Cülûs törenine ilişkin günümüze ulaşan tek defterde toplam 157 eser kayıt altına alınmıştır.²⁶ Ancak tören sırasında hediye edildiği bilinen pek çok eserin bu defterde yer almaması, ikinci bir defterin varlığına dair olasılığı da düşündürmektedir. Kayıtların belirli bir sıra düzenine göre tutulduğu bu defterde, 116 numaralı kayıta Çubukçuyan'ın III. Ahmed Çeşmesi maketine ait bilgi bulunmaktadır.

4 - Maket çeşmenin altındaki imzalı kısım (Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

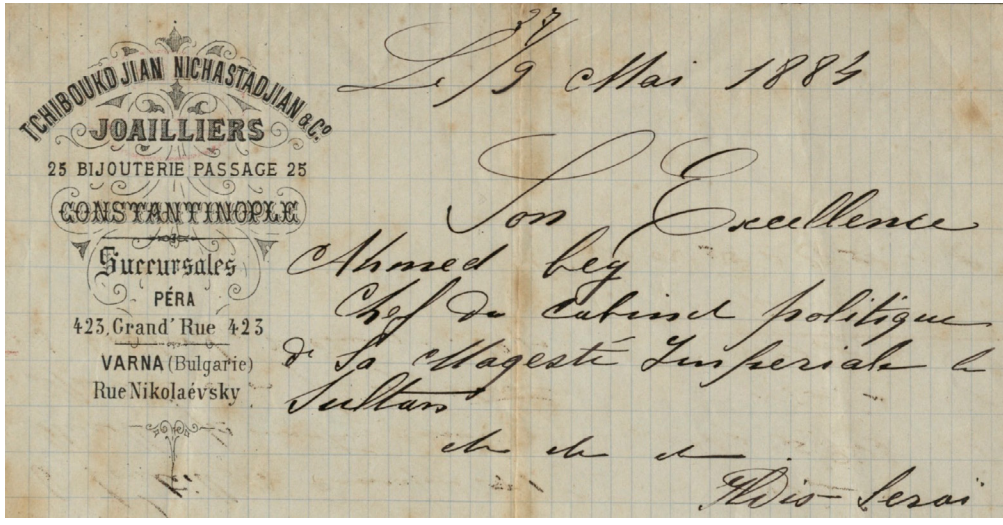


²³ Zeynep Karahan Uslu, *Sultan II. Abdülhamid'in 25. Cülûs Hediyeleri*, İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı, 2014, 111; Arsen Yarman, *Osmanlı Döneminde Mücevher ve Ermeni Kuyumcuları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022, 527; Yazıcı, “19. yüzyıl Uluslararası Sergisinde”, 87-88.

²⁴ Şevketli kudretli muhabbetli peder-i muhaffam veliyy-ün nimet-i bi- minnetim Sultan Abdülhamid Han-ı sani efendimiz hazretlerinin 25. sene-i devriyye-i cülûs-u hümayûnlarına nişane-i şükran olarak takdim kılındı.

²⁵ Özgün Yazı: Fontaine de Sultane- Ahmed Fabriquée dans les ateliers de Tchiboutidjanet cie Joailliers de S.M.I le Sultan A. Hamid Constantinople le 16 Août 1893. (SMI Sa Majesté Impériale kısaltması demektir)

²⁶ Nedret Bayraktar, “Sultan II. Abdülhamid'e Gelen 25. Cülûs Hediyeleri Defteri”, *Tarih ve Toplum*, 21 (1985), 12; Sonat Göksen, “II. Abdülhamid'e Hediye Edilen Gümüş Maketler”, *Sanat Dünyamız*, 37, (1988), 22.



5 - "Tchiboukdjian Nichastadjian & C. Joailliers" Anteti, (Yarman, 2022, 525)

Çeşme maketinin yapımını üstlenen İstepa'na ilişkin ilk bilgilere ise "Kumpanya" olarak adlandırılan kuyumcu ortaklıklarına ait belgelerde rastlanmaktadır. II. Abdülhamid'in tuğrasını da içeren bu belgede,²⁷ "Tchiboukdjian Nichastadjian & C. Joailliers" anteti yer almaktadır. (Resim 5)

Dönemin birincil kaynaklarında "Kuyumcıyan" olarak anılan Çubukçuyan'ın yapımını üstlendiği çeşme maketi, Ubeydullah Efendi'nin anılarında da ayrıntılı biçimde zikredilmiştir. Ubeydullah Efendi, eserinde şu şekilde bahsetmektedir:²⁸ "...Çarşıda yalnız Kuyumcıyan isminde bir Ermeni vardı ki, bu kuyumcu bir metre irtifa mikyasında som gümüşten Sultanahmed çeşmesinin aynen modelini yapmış ve mamulat-ı snaiyye daire-i resmiyesinin en müntehib mevkiinde enzar-ı bedayi-perveraneye arz etmişti ki, hakikaten nefais-i masnûattandı. Çeşme üzerindeki yıldızlı kitabeler kuşaklar altın ile kabartma olarak gayet dakik surette işlenmiş, aslının hiçbir noktası eksik bırakılmamış idi. Buna yirmi beş bin lira kıymet takdir olunduğunu ve belki o suretle satılmış olduğunu söyleyenler vardır." Güncel literatürde de sanatçının adı "Kuyumcıyan" biçiminde kullanılmaya devam etmiştir. Nurcan Yazıcı Metin, ilgili makalesinde²⁹ şu bilgiyi vermektedir: "Maket, II. Abdülhamid'in cülus yıldönümü sebebiyle, kızı Zekiye Sultan tarafından kendisine hediye edilmiştir ve maketin süslemeleri orijinal eserin süslemelerine uygun olarak hazırlanmıştır. Kuyumcıyan adlı Ermeni tarafından yapılan maket som gümüşten olup yaklaşık 1 metre boyundadır." Benzer biçimde Zeynep Karahan Uslu'nun editörlüğünü üstlendiği "Sultan II. Abdülhamid'in 25. Cülus Hediyeçleri" adlı katalogta da maketi yapan kişinin "Kuyumcıyan" adlı Ermeni bir usta olduğu belirtilmiştir.³⁰

Çeşme maketinin üretimine dair bilgiler, Sadrazam Cevâd Paşa tarafından Sultan II. Abdülhamid'e sunulan bir tezkirede³¹ bulunmaktadır. Sultan III. Ahmed tarafından Ayasofya önünde, Bâb-ı Hümayûn girişinin karşı cephesinde inşa ettirilen ve mimarinin nadide eserlerinden sayılan çeşmenin Padişah emriyle çekilmiş iki adet fotoğrafının eklendiği ve bu fotoğrafların Padişah'ın huzuruna sunulmasının rica edildiği bilgisi bu belgede yer almaktadır. Yine aynı metinde 30 Kasım 1892'de sadrazamın özel tezkiresinin ve bahsi geçen fotoğrafların Padişah'a sunulduğu ve bu durumun Sultan'ın memnuniyetini celbettirdiği bildirilmiştir. Sultan, söz konusu çeşmenin çok zarif olması nedeniyle mermer veya alçıdan bir modelinin yaptırılarak saraydaki salona (oda veya daireye) konulmasını istemiştir. Modelin gönderilen fotoğraf üzerinden kolayca yaptırılabilmesi için çeşmenin hangi kısımlarının hangi cins taşlardan yapıldığı, hangi kısımlarının tahta, hangilerinin demir ve hangilerinin kurşun olarak inşa edildiğinin fotoğraf üzerinde numaralarla gösterildiği detaylı bir planın hazırlanarak tekrar Padişah'a sunulması emredilmiştir. Sultan III. Ahmed Çeşmesi'nin modelinin yapılması emrine cevaben hazırlanan detaylı raporda Padişah'ın emri uyarınca, çeşmenin bir adet renkli (mülevven) resmi takdim edilmiştir. Bunun üzerine özgün çeşmenin, Osmanlı sanayi ve mimari güzelliklerinin bir örneği olduğundan, tamir ve restorasyonunun Padişah'ın lütfuyla gerçekleştirilmesi gerektiğine karar verilmiştir. Maket çeşme, belgeden de anlaşılacağı üzere mermer veya alçıdan değil, som gümüşten yapılmıştır. Maket çeşmenin yapımı, 1893 yılının ağustos ayında tamamlanmıştır.

²⁷ BOA.Y. PRK. M.2-19, (M.1884).

²⁸ Ahmet Turan Alkan, *Ubeydullah Efendi'nin Amerika Hatıraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1989, 191.

²⁹ Nurcan Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisinin Sunumu", *Arkitekt*, 500 (2004), 28.

³⁰ Uslu, *Sultan II. Abdülhamid'in*, 111.

³¹ Y..EE.. / 46 – 9 (1892).

Belgelerden çeşme maketinin o yıl yapılan Chicago Fuarı'na gönderilmek istendiği görülmektedir. 30 Ağustos 1893 tarihli belgede Çubukçuyan, oğlu Kirkor Efendiyle (mahdumu) III. Ahmed Çeşmesi Maketi'ni fuar için Chicago'ya göndereceğinden dolayı pasaport istemiş ve birkaç gün sonra bu talebe olumlu bir cevap almıştır. Ancak aynı yılın 13 Eylül'ünde maket, şimendifer aracılığıyla Chicago'ya Kirkor Efendi'ye gerek kalmaksızın gönderilmiştir.³² Chicago Dünya Sergisi, 1893 yılının mayıs ve ekim aylarında yapılmıştır. Bu yazışmalardan ve süreçten de anlaşılacağı üzere Chicago sergisinde Osmanlı malları, ilk günden itibaren tam olarak sergilenememiştir. Sergi, ancak eylül ayında tam olarak açılabilmiştir.

Chicago sergisine gönderilen eserler, Osmanlı el sanatları ve mücevher örneklerinin ağırlıklı olarak bir seçkisidir. "Eserler; Hamidiyye tarzı adı verilen Osmanlı porselenlerinin, mücevherlerle süslenmiş, bazıları da tarihi sahneleri betimleyen en seçkin örnekleriydi". Çubukçuyan, Padişah hazretlerinin yüksek iradesine uygun olarak Chicagodaki genel sergide teşhir edilmek üzere eserleri götürdüğünde, Saltanat-ı Seniyye Başkomiseri Hakkı Bey ve yardımcısı Fahri Bey ile görüşmüştür. Eşyaların Padişah'ın yüksek iradesiyle gönderildiğini söyleyince, onlar da durumu hemen sergi idaresine iletmıştır. Sergi müdürü Mösyö Davis ile Osmanlı Devleti'nin Chicago Başşehbenderi Mösyö Hanrotin tarafından büyük bir hürmetle karşılanan eşyalar, özel yerlerine yerleştirilip sergilenmiştir. Bu iki görevlinin olağanüstü gayretleri sayesinde söz konusu eserler, serginin en önde gelen yerlerinde, önce Osmanlı şubesinde, sonra "Manifaktör Binası" denilen büyük salonda, üçüncü olarak "Türk Köyü" adıyla düzenlenmiş Osmanlı köyünde ve dördüncü olarak da "Women Building" denilen kadınlar bölümünde yer almıştır. Eserler, Kadınlar Binası'na yerleştirildiği zaman, "bunları görmek için koşuşan ve işçiliklerine hayran kalan hanımların büyük ilgisini toplamıştı" diye de belirtilmektedir. Aynı belgede eşyaların, ziyaret edenlerin gözünde diğer devletlerin teşhir ettiği eşyalara göre kat kat üstün bir güzellik gösterdiği, Padişah hazretlerinin feyizli himayeleri altında olağanüstü bir takdir kazandığı da yazmaktadır. Özellikle de III. Ahmed Çeşmesi Maketiyle ilgili şu

bilgiler verilmektedir: "Cennet mekân Sultan III. Ahmed'in Bâb-ı Hümayûn yakınında inşa ettirdiği sebilin, padişahımız hazretlerinin emir ve fermanlarıyla, gönderilip teşhir edilmesi hikmetli bir lütf olmuş o devrin mimarisini gösteren bu model, padişahımızın devrinde kuyumculuk sanatının ulaştığı büyük ilerlemeyi yeniden ilan etmiştir. Ziyaretçiler dalga dalga gelip hayranlık göstermiş, takdir etmeden geçen bir seyirci olmamıştır."³³

Çubukçuyan, bu sebil ve uzun zamandan beri fedakârca çalışarak ortaya koydukları diğer değerli eşyalar sebebiyle sergi heyeti tarafından kırk beş adet madalya ile ödüllendirilmiştir. Çeşme maketi, sergiden sonra Chicago'da kurulan müzehâne (müze) idaresi, bu sebil modelinin kendilerinde alıkonulmasını (satın alınmasını/ bağışlanmasını) istemiştir. Arzuhalı sunan, bu konuda padişahın vereceği yüce emre (irâde-i seniyye) uyulacağını da belirtmiştir. Bahsi geçen sebilin alıkonulmasında sakınca olmadığı Ticaret ve Nâfia Nazırı olan paşaya şifâhen bildirilmiştir. Bunun şifâhen iletildiği belgede net bir şekilde belirtilmiştir.³⁴ Bu belgeden sonra maketin Chicagodan döndükten sonra tam olarak ne olduğuna dair bilinen başka bir yazılı belge yoktur. Ancak 22 Ağustos 1900 tarihinde maketin cülus defterine kaydolduğu bilinmektedir. Cülus hediyesi olarak deftere



6 - Diğer III. Ahmet Çeşmesi Maketi, Env. No. YSM 364, (Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

³² BEO / 268 – 20033 (M.1893).

³³ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeolojileri*, İstanbul: Doğan Kitap, 2014, 176-177; BOA/ Y.MTV. 103 – 15. (M.1894).

³⁴ BOA / Y.MTV. 103 – 15. (M.24.08.1894).



7 - Dördüncü cephe-doğu yönü, maşrapa ve saplı kap detayı (Milli Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)



8 - Birinci cephe-kuzey yönü (Ayasofya ana cephe) (Milli Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)



9 - İkinci cephe-batı yönü (Bâb-ı Hümayûn) (Milli Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)



10 - Üçüncü cephe-güney yönü (Marmara Denizi) (Milli Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)



11 - Dördüncü cephe-doğu yönü (Sultan Ahmed Meydanı) (Milli Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

kaydolan eser, 31 Ağustos 1901'de kızı Zekiye Sultan tarafından II. Abdülhamid'e hediye edilmiştir.³⁵

Güncel literatürde Çubukçuyan'ın maketiyle karıştırılan başka bir III. Ahmed Çeşmesi maketi daha bulunmaktadır. YSM 364 envanter numaralı bu çeşme maketini ise Sandıkçıbaşı Hasan kulları yapmıştır.³⁶ Yüksekliği 66 cm eni ise 60 cm olan ahşap üzerine sedef süslemeleriyle yapılmış bu çeşme maketi, kare bir kaide üzerine oturtulmuştur. Malzemesi ahşap olmakla birlikte her cephesi gümüş, sedef ve fildişi kaplamalıdır. Çeşmenin oturduğu kaidesi ise sedef mozaikle kaplıdır. Çeşme kitabesinde yine diğer çeşme maketiyle benzer olarak *"Tarihi Sultan Ahmed'in cârî süleyman lüleden aç besmeleyi iç suyu, Han Ahmed'e eyle dua"* yazısı bulunmaktadır.³⁷ (Resim 6)

III. Ahmed Meydan Çeşmesi ile Maketinin Cephe ve Bezeme Açısından Değerlendirilmesi

Maket çeşmeyle III. Ahmed Meydan Çeşmesi'nin cephe ve mimari tasarımı neredeyse birbirlerinin aynısı olacak şekilde tasarlanmıştır. Hem özgün yapı hem de çeşme maketinin dört cephesi, ufak ayrıntılar dışında neredeyse birbirlerinin tekrarı niteliğindedir. Meydan Çeşmesi'nde günümüzde bulunmayan, ancak maket çeşmenin köşelerindeki altın yaldızlı madeni şebekelerinden zincirlerle aşağı sarkan toplam on üç minyatür maşrapa yer almaktadır. Bazı maşrapaların ise yalnızca zincirleri mevcuttur. Ayrıca çeşmenin doğuya bakan

dördüncü cephesinin aynalık kısmının yanında su içmeye yarayan küçük saplı bir kap da yer almaktadır. (Resim 7)

Çeşmenin Ayasofya'ya bakan kuzey cephesi, yapı kurgusu içerisinde ana cephe konumundadır. Bu cephede yer alan kitabenin son beyti Sultan III. Ahmed'e ait olup *"Tarihi Sultan Ahmed Han zebanilevleden aç besmele ile iç suyu han Ahmed'e eyle dua"* ifadesini içermektedir. (Resim 8) Renkli taş işçiliğiyle biçimlenen kaş kemerli nişin aynalık kısmında, altın yaldızlı bir musluk ve onun hemen üzerinde dairesel bir madalyon içerisine yerleştirilmiş "Mâşallah" yazısı bulunmaktadır. Makette "Mâşallah" yazısının tüm cephelerde aynı konumda tekrarlandığı görülürken günümüze ulaşan özgün yapıda bu yazı yalnızca ana cephedeki musluğun üzerinde yer almaktadır. Aynalığın her iki yanında dikdörtgen panolar içinde vazodan çıkan çiçek motifleri, kompozisyonu tamamlamaktadır. Vazolar, ayaklı küçük bir sehpa üzerinden yükselmektedir. Çeşme kemerinin alınlık kısmı kıvrık dallarla hareketlendirilmiş bitkisel bezemelerle süslenmiştir. Kemer köşelerinde ise yine kıvrık dallar arasında yerleştirilmiş iki rozet yer almaktadır. Çerçeveyi tamamlayan kemer sütuncelerinde ise simetrik ve sıralı olarak yerleştirilmiş ikişer adet daha vazo bulunmaktadır. Vazoların içinden natüralist üslupta yapılmış birer demet çiçek görülmektedir. Maketteki bu tasarım diğer tüm cephelerde de tekrarlanmaktadır. Çeşme aynalığının her iki yanında dikdörtgen çerçeveli, mukarnas kavsaralı nişler bulunmaktadır. Son olarak ise özgün yapıda çeşmenin kemeri sivri kemer iken, makette



12 - Birinci cephe çeşme detayı (kuzey, Ayasofya yönü) (Millî Saraylar Başkanlığı ve Yazar Fotoğraf Arşivi)

³⁵ Yarman, *Osmanlı Döneminde Mücevher*, 526.

³⁶ Uslu, *Sultan II. Abdülhamid'in*, 78.

³⁷ Hüseyin Vehbi İmamoğlu, "Sultan II. Abdülhamid'in 25. Culus Hediye Sergisi", Ed. Nazmi Kozak, Online Turizm Ansiklopedisi, 2019. <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/sultan-ii-abdulhamidin-25-culus-hediyeleri-sergisi> (Erişim: 01.11.2025).



13 - Birinci cephe çeşme farklılıkları (kuzey, Ayasofya yönü) (Milli Saraylar Başkanlığı ve Yazar Fotoğraf Arşivi)

kaş kemer kullanılmıştır. Her iki çeşmenin de önünde yalakları, sebillerin önünde ise ikişer basamaklı merdivenleri net bir şekilde görülmektedir. (Resim 9,10,11)

Ana cephede çeşme kısmının hemen üzerinde dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış kitabe tüm cepheyi dolaşan bir bordürle çevrelenmiştir. Maket çeşmede geniş saçak kısmında eşkenar dörtgenlerden oluşan bir kompozisyon mevcuttur. Maketin bu cephesi, çeşmenin kendisine oldukça sadık kalınarak düzenlenmiştir. Ancak bazı farklılıklar yine de göze çarpmaktadır. Özgün çeşmede kitabelerin çevresinde yer alan bordürlerde turkuaz ve yeşil tek renkli çiniler yer alırken, maket çeşmede bulunmamaktadır. Çini yerine bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan dört farklı bordür tercih edilmiştir. Diğer cephelerde de benzer bir düzenleme söz konusudur.

Bir diğer belirgin fark ise sebillerin alt kısmında görülmektedir. Özgün çeşmede sol kösedeki sebilen alt bölümünde dilimli kemerler içinde vazodan çıkan çiçek motifleri yer alırken; maket çeşmede bu alan yalnızca bitkisel kompozisyonlarla bezenmiştir. Bu kompozisyonda düzenlemeyi sınırlayan sütunceler her iki çeşmede de benzer kullanmıştır. (Resim 13)

Maketin ikinci yüzünü Bâb-ı Hümayûna bakan doğu cephesi oluşturmaktadır. Bu cephede Sümbülzade Vehbî'nin 28 beyitten oluşan kasidesi, yapının Topkapı Sarayı'na bakan ana yüzünden başlayarak devam etmektedir. Çeşmenin üst kısmında dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış kitabe panosu bulunmaktadır. Kitabenin iki yanında yıldızlı kare panolar içinde beyzi (elips) formda madalyonlar yer almaktadır. Kitabenin üzerinde yapının tüm cephelerini

dolanan bordür kuşaklar dikkat çekmektedir. Bu cephede maket ile özgün çeşme yapısı arasında bazı farklılıklar gözlenmektedir. Örneğin, makette aynalık ve aynalıkların iki yanındaki panolarda vazodan çıkan çiçek motiflerine yer verilmişken, bugün Meydan Çeşmesi'nde bu ayrıntılar yer almamaktadır. Bu düzenleme Marmara Denizi'ne bakan üçüncü cephede ve Sultan Ahmed Meydanı'na bakan dördüncü cephede de tekrarlanmıştır. (Resim 14) Maketin üçüncü yüzünü Marmara Denizi'ne bakan güney cephesi oluşturmaktadır. Çeşmenin her iki yanında dikdörtgen çerçeveler içerisine alınmış, iki renkli yuvarlak kemerli çift kanatlı ahşap kapılar yer almaktadır. Bu kapıların kemer köşelikleri kıvrımlı dallardan oluşan bitkisel bezemelerle süslenmiş olup üst bölümde palmet, rümi ve kıvrık dalların birleşiminden oluşan ve taç benzeri biçimle sonlanan bir

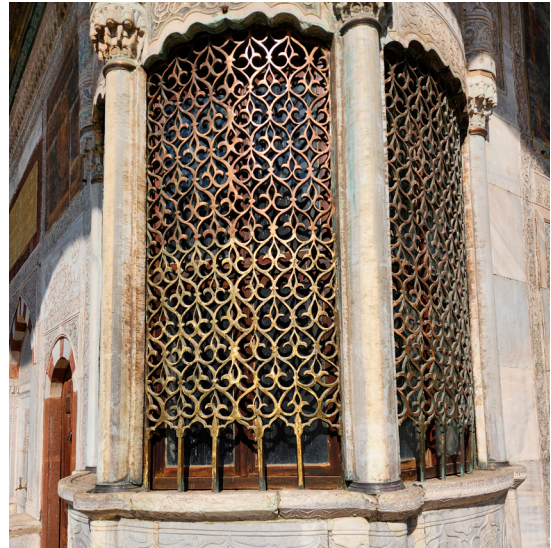


14 - İkinci cephe, Bâb-ı Hümayûn yönü, farklılıklar (Millî Saraylar Başkanlığı ve Yazar Fotoğraf Arşivi)



15 - Üçüncü cephe, Marmara Denizi, farklılıklar (Millî Saraylar Başkanlığı ve Yazar Fotoğraf Arşivi)





16 - Dördüncü cephe, Sultanahmet Meydanı , benzerlikler (Milli Saraylar Başkanlığı ve Yazar Fotoğraf Arşivi)

kompozisyon dikkati çekmektedir. Maket çeşmenin kapı köşelerinde gülbezek motifleri yer alırken, Meydan Çeşmesi'nde altı köşeli Mühr-i Süleyman motifleri bulunmaktadır.

Çeşmenin üst kısmında dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış kitabe panosu bulunmaktadır. Kitabenin iki yanında ise yıldızlı kare panolar içerisinde beyzi madalyonlar görülmektedir. Kitabenin üst kısmında tüm cepheleri dolanan bezemeli bordür kuşakları yer almaktadır. Bu cephede de maket ile özgün III. Ahmed Çeşmesi arasında belirgin bazı farklar bulunmaktadır. Çeşmenin sol köşedeki sebilinin alt bölümünde, dilimli kemerler içinde iri bitkisel formda rozetler bulunurken makette bu alanlar yine kıvrık dallardan oluşan bitkisel kompozisyonla bezenmiştir. Bu kompozisyonu sınırlandıran sütunceler ise makette akantus yapraklarıyla hareketlendirilmiş olup Meydan Çeşmesi'nde bezemesiz, sade bir şekilde bırakılmıştır. (Resim 15)

Maketin dördüncü yüzü Sultan Ahmed Meydanı'na bakan doğu cephesidir. Bu cephe de tıpkı diğer cepheler gibi özgün hâline büyük ölçüde sadık kalınarak tasarlanmıştır. Dökme demir, üçer şebekeli pencereleri bulunan yarım daire şeklindeki sebillerin tasarımı, iki eserde birbirinden çok az bir farkla ayrılmaktadır. Sıralı ve simetrik olarak yerleştirilen çift rûminin oluşturduğu palmet motifleri maket çeşmede daha sık yerleştirilirken, Meydan Çeşmesi'nde daha aralıklı olarak yapılmıştır. Son olarak ise hem maket çeşmenin hem de Meydan Çeşmesi'nin geniş ahşap saçaklı çatısı aynı şekilde tasarlanmıştır. Saçağın altındaki kısımda ise kıvrık dallar, palmetler ve çiçek motifleri görülmekle birlikte ortalarında dikdörtgen bir çerçeve içinde kafes görünümlü batılı etkide yapılmış "S" ve "C" kıvrımlarından oluşan kabartmalar yer almaktadır. (Resim 16)

Sonuç

Lale Devriyle başlayan Batılılaşma hareketleri neticesinde saraylar, kasırlar, meydan ve sokaklar farklı bir gözle inşa edilmiştir. III. Ahmed Çeşmesi ise bu akımın en gösterişli örnekleri arasında yer almıştır. Çeşme, Osmanlı'nın mimarlık sanatının inceliklerini göstermesi, İstanbul'a gelen gezgin ve ziyaretçilerin beğenisi

ve uluslararası sergilerde devleti temsilen kullanılması açısından Türk sanatı içerisinde ayrı bir öneme sahiptir. Meydan Çeşmesi'nin ön plana çıktığı bir dönemde Çubukçuyan, çeşmenin maketini yapmış ve maket Zekiye Sultan tarafından babası Sultan II. Abdülhamid'e hediye edilmiştir. Her ne kadar birincil kaynaklarda sanatkârın adı "Kuyumcıyan" olarak zikredilse de arşiv belgeleri, maketin "Çubukçuyan" tarafından gerçekleştirildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Literatürde çoğu zaman yüzeysel biçimde ele alınan çeşme maketi, arşiv belgeleri, cülus defterleri ve uluslararası sergi kayıtlarıyla birlikte bütüncül bir şekilde değerlendirilmiştir. Çeşme maketinin üretim sürecine ilişkin arşiv belgeleri, maketin padişah iradesiyle hazırlanan ayrıntılı planlara dayanarak yapıldığını ve Chicago Dünya Sergisi'nde Osmanlı Devleti'nin temsiliyetiyle doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Çeşmenin tarihsel önemi, özgün III. Ahmed Meydan Çeşmesi ile kurduğu mimari ve bezeme ilişkisine de dayanmaktadır. Her ne kadar maket, özgün çeşmeye büyük ölçüde sadık kalsa da aralarında bazı farklar göze çarpmaktadır. Kitabe bordürleri, sebil altı bezemeleri ve malzeme kullanımı gibi detaylarda görülen farklılıklar yeniden yorumlanan kısımların başında gelmektedir. Ayrıca masrapa bardak eklentileri ve tüm cephelere uygulanan "Maşallah" madalyonları gibi unsurlar makete eklenen öğeler olarak dikkat çekmektedir. Maket ile özgün yapı arasındaki detaylı karşılaştırma, Osmanlı sanatında özgünlük ile yeniden yorum arasındaki ilişkiyi ortaya koymakta ve özellikle süsleme programındaki farklılıklar, dönemin beğeni anlayışı, malzeme imkânları hakkında önemli veriler sunmaktadır.

Kaynakça

I. Arşiv Kaynakları

- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri, BOA. Y. PRK. M.2-19.
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri, BOA. Y.MTV. 103 – 15.
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri, BOA. Y.EE.. / 46 – 9.
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri, BOA. BEO / 268 – 20033.

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Alkan, Ahmet Turan. *Ubeydullah Efendi'nin Amerika Hatıraları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.
- Amicis, Edmondo De. *İstanbul (1874)*. Çev. Beynun Akyavaş, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013.
- Appelbaum, Stanley. *The Chicago World's Fair of 1893*, New York: Dover Publications, 1980.
- Basiret Gazetesi, 14 Ramazan 1289, No.779.
- Basiret Gazetesi, 23 Cemaziyevvel (Cumadelevvel), 1289, No.685.
- Bardakoğlu, Ali. "Hediye", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 17, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998: 151-155.
- Başaran, Bengi. *1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi'nde Osmanlı Temsili*, Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Baytar, İlona. "Kaiser II. Wilhelm'in İstanbul'a Üç Ziyareti ve Hediyeleri", *İki Dost Hükümdar, Sultan II. Abdülhamid Kaiser II. Wilhelm*, Ed. İlona Baytar, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2010: 59-96.
- Bayraktar, Nedret. "Sultan II. Abdülhamid'e Gelen 25. Culus Hediyeleri Defteri", *Tarih ve Toplum*, 21 (1985): 12-17.
- Cezar, Mustafa. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: EKAV Yayınları, 1995.
- Çelik, Zeynep. *Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005.
- Deringil, Selim. *İktidarın Sembolleri ve İdeolojileri*. İstanbul: Doğan Kitap, 2014.
- Ergüney, Yeşim Duygu, Nuran Kara Pilehvarian, "On dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", *Megaron*, 10/2 (2015): 224-240. DOI: 10.5505/MEGARON.2015.14238, Erişim 10.11.2025.
- Eyice, Semavi. "III Ahmed Çeşmesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt 2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998: 38-39.
- Gautier, Théophile. *Constantinople of Today*. Londra: David Bogue, 1859.
- Germaner, Semra. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum*. 95 (1991): 33-40.
- İmamoğlu, Hüseyin Vehbi. "Sultan II. Abdülhamid'in 25. Culus Hediyeleri Sergisi", Ed. Nazmi Kozak, *Online Turizm Ansiklopedisi*, (2019). <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/sultan-ii-abdulhamidin-25-culus-hediyeleri-sergisi> (Erişim 01.11.2025)

- Karacagil, Kürşad. "II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğunu Ziyareti ve Mihmandarı Mehmed Şakir Paşa'nın Günlüğü (1898)", *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*. 24 (2014): 73-97. doi.org/10.18345/tm.52503. Erişim: 09.10.2025.
- Karahan Uslu, Zeynep. *Sultan II. Abdülhamid'in 25. Culus Hediyeleri*. İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı, 2014.
- Komaroff, Linda. *Gifts of the Sultan: The Arts of Giving at the Islamic Courts*. Los Angeles: County Museum of Art, 2014.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınevi, 2021.
- Memiş, Şefik. "Dünya Fuarlarında Göz Kamaştıran Bir Osmanlı Güzeli", *Z Dergisi*. 2 (2017): 216-221.
- Memiş, Şefik. *19. Yüzyılda Bir Sanayileşme Stratejisi Olarak Uluslararası Fuarlar: Osmanlı Örneği*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Memiş, Şefik. "Osmanlı İmparatorluğu Sergi Komisyonu Raporu'na Göre 1893 Şikago Dünya Fuarı'nda Sergilenen Türk Ürünleri ve Dersaadet Ticaret Odası'nın Rolü", *Karadeniz Araştırmaları*. 22/85 (2025): 42-91. doi.org/10.56694/karadearas.1603216. Erişim: 25.09.2025.
- Ortaylı, İlber. "Gifts and the Topkapı Palace", *Gifts of The Sultan: The Arts of Giving at the Islamic Courts*, Ed. Linda Kamaroff, Los Angeles: County Museum of Art, 2014.
- Ödekan, Ayla. "III. Ahmed Meydan Çeşmesi", *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1995: 116-117.
- Önal, Sevdâ. "Edebi Metinlere Yansıyan Yönüyle Osmanlı Toplumunda Hediyeleşme", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 11/1 (2010): 103-113.
- Sayılır, Burhan. *Tebrikname-i Milli: Sultan II. Abdülhamid'in 25. Culus Yıl Dönümü*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları, 2017.
- Sonat, Göksen. "II. Abdülhamid'e Hediye Edilen Gümüş Maketler", *Sanat Dünyamız*. 37 (1988): 20-24.
- Şahbaz, Mehibe. "Eski Türklerde Hediyeleşme", *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*. 3/2 (2018): 141-155.
- Yarman, Arsen. *Osmanlı Döneminde Mücevher ve Ermeni Kuyumcuları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Yazıcı, Nurcan. "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisinin Sunumu", *Arkitekt*. 500 (2004), 18-31.
- Yazıcı, Nurcan. "19. Yüzyıl Uluslararası Sergisinde Bir Osmanlı Simgesi; III. Ahmed Çeşmesi", *Toplumsal Tarih Dergisi*. 134 (2005): 84-91.

T.C. BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞİVİ DAİRE BAŞKANLIĞI (BOA) *

EK 1:

Cenâb-ı Râbb-i izzet ve tekaddes hazretleri pâd-şâh-i dil-âgâh ve şehin-şâh-ı meâlî-i ik-tinâh efendimiz hazretlerini ilâ-aher'üz-zaman pirây-ı şükûh ve şân buyursun. Âmin

Cülûs-ı miyân-ı menûs-ı hazret-i cihân-bânî-leri yevm-i firûzundanberu memâlik-i mahrû-se-i şehriyâlerinde ve ale'l-husûs pâ-yı taht-ı saltanat-ı seniyyelerinde tefeyyüz-nümâ-yı letâfet ve zarâfet olan

Kuyumculuk sanâtının cümle-i âsâr terakkiyâtından olmak üzere sâye-i muvaffakiyet-vâye-i veliyy-i ni'met-i a'zamilerinde ihtirâ ve lutfen erzân buyurulan müsâade-i mekârim-âde-i cenâb-ı hilâfet-penâhilerine

Mebnî Hamidiyye nâm meâlî inşasıyla tavsif eylediğimiz porselen ve kristal üzerine gümüşle müzeyyen ve pâ-yı taht-ı saltanat-ı seniyyelerinin âsâr-ı atikası resimleriyle müressem ve menkûş-ı evâniyi

Velâ-simâ üzerlerinde ibârât-ı münasebe-i mahkûk sim ve zer ve elmas ve pırlanta ve sair zi-kıymet piruzeler ve reng-â-reng taşları ve eşyâ-yı sâireyi bi'l-istihsâb irâde-i inâyet-âde-i

Hazret-i şehin-şâhîleri hükm-i celiline tevfikân Şikago mağraz umûmiyyesinde vaz' ve teşhîr için oraya muvasalatımızda saltanat-ı seniyyeleri Ser-komiseri Hakkı Beğ ve muâvini Fahri Beğ kullarınızla

Mülâki olarak eşyâ-yı nefise-i mezkûrenin bâ-irâde-i seniyye-i hazret-i mülûk-âneleri i'zâm buyurulduğu kendülerine beyân ve müşâr ve mûmâ-ileyhümâ kulları tarafından dahi keyfiyyet hemân

Sergi idâresine ihbâr kılınmış ve tebligât-ı vâkıa Müdür-i umumi Mösyö Davis ile saltanat-ı seniyye Şikago Baş Şehbenderi Mösyö Hanrotin cânibinden kemâl-i ta'zim ve ihtirâmâtla

Telâkki edilerek eşyâ mevâkı'-i mahsûseye vaz' ve teşhîr olunmuş ve müşâr ve mûmâ-ileyhümâ kullarının mesâi ve ikdâmât-ı fevk-âlâdesi semerâtıyla ber-hurmet-i mahsûsa olmak üzere mebhus-ün-anha

Eşyâ serginin en güzel mevâkiinden evvelâ saltanat-ı seniyye şu'besinde sâniyen (Manifaktor Biding) ta'bir olunan büyük dâirede ve sâlisen (Tirkeşpazar) nâmiyla yapılmış

Olan Osmanlı köyünde râbian (Vomen biding) ta'bir olunan kadınlar dâiresinde vaz' edilmiş ve ziyâret ve temâşasına gelen kâffe-i zevâr nazarında sair devletler tebâsının teşhîr

Etdiği eşyaya kat kat müreccah sûretinde tecessüm ederek sâye-i feyz-vâye-i hazret-i şehin-şâhîlerinde fevkâl-âde mazhar-ı takdir-i âmme olmuş ve ez-cümle cennet-mekân Sultan Ahmed Hân-ı

Sâlis hazretlerinin Bâb-ı Hümâyûn kur-bunda ihyâ-kerdeleri olan sebilin manzûr-ı mekârim menşûr-ı mülûkâneleri buyurlub irsâl ve teşhîri emr u fermân-ı hikmet beyân zıll-ullahileri

Muktezâ-yı münifinden bulunan modeli o asrın fenn-i mi'mârisini tasvîr ve asr-ı güzîn-i hazret-i cihân-bânîlerinde kuyumculuk sanâtının gösterdiği terakkiyât-ı azimeyi bir kat daha

İ'lân eylemiş ve temâşasına mevc-â-mevc koşumakda olanlardan izhâr-ı hayret ve tahsin etmedik seyirci kalmamış ve gerek şu sebilden dolayı ve gerek bunca zamandanberu fedâkâr-âne

Bir sûretde çalışub meydana getirdiğimiz eşyâ-yı nefise-i sâire için dâima mevâtı-nı bulunduğumuz duâ-yı bi'l-hayr ve-li-ni'met-i bi-nimmet-i a'zamilerinin yâd ve tekrarını müceb-i ahvâlden olmak

Üzere sergi heyeti cânibinden kırk beş kıt'a madalya verilmek gibi hakk-ı mülûk-âne-mizde bir muâmele-i fevk-âl-âde vukûa gelmiş ve bunca gayret ve ikdâm ibrazı ve masârif-i nakliyye ve sâire

Dâhil olduğu hâlde altı bin liraya karib bir meblağ sarfıyla vücûda getirilen mezkûr sebilin Şikagoda bu def'a tesis eden müzehâne için alıkonulması

Müdiriyyetince matlûb ise de ol-bâbda müteallik ve şeref-sudûr buyurulacak irâde-i seniyye-i hazret-i cihân-bânîleri muktezâ-yı münifine tevfik-i hareket kılınacağı derkâr bulunmuş olmağla

Katibe-i ahvâlde emr u fermân ve lutf ü ihsân şevketlü kudretlü azimetlü padişâh-ı azamım efendimiz hazretlerindir.

Mezkûr sebilin alıkonulmasında beis olmadı şifâhen ticâret ve nâfia nâzırı paşaya tebliğ olunmuştur. Fi 21 Safer sene 312

Zât-ı hazret-i şehriyârîleri cevâhircisi Esteban Mihran Dikran Çubukciyân kulları

EK 2:

Hüve

Cennet-mekân Sultan Ahmed Hân hazretleri-nin Ayasofya'da Bâb-ı Hümâyûn pîş-gâhında inşâ-kerdeleri olub âsâr-ı nefîse-i mi'mâriy-yeden bulunan çeşme-i dil-ârânın bâ-emr ü fermân-ı hümâyûn iki kıt'a fotoğrafı melfûfen irsâl kılınmağla hâk-pây-ı şevket ihtivâ-yı cenâb-ı hilâfet-penâhiye takdimi mütemennâdır efendim. Fi 21 Cumâde'l-ülâ sene 310 ve fi 29 Teşrin-i Sâni sene 308.

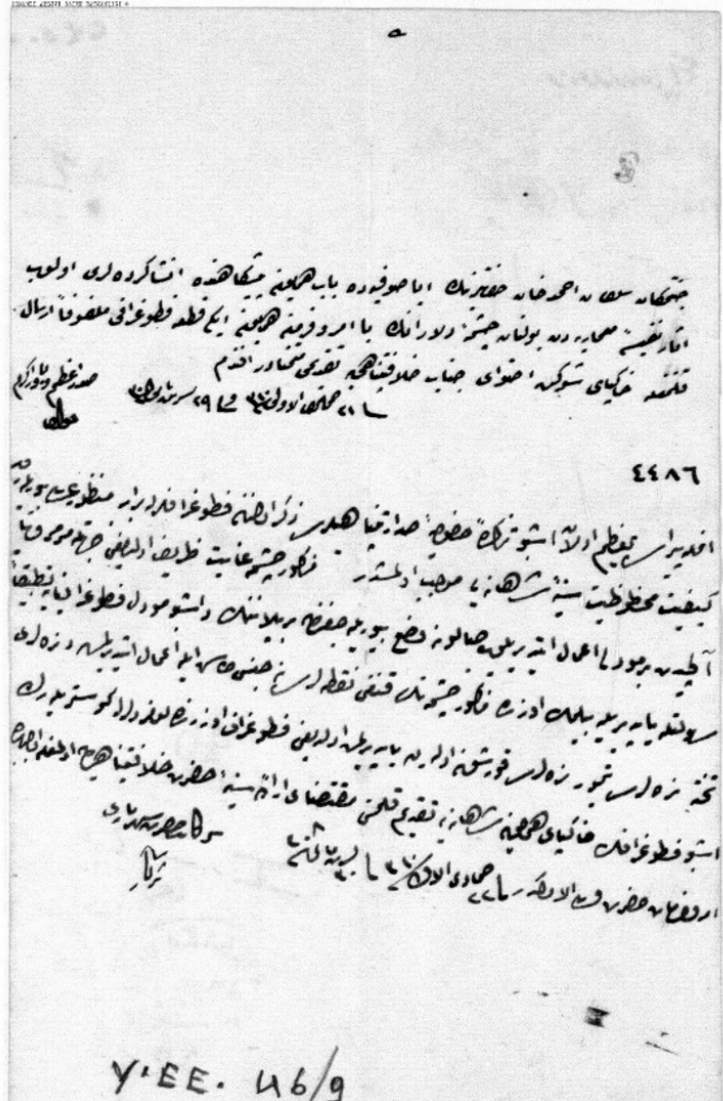
Sadr-ı a'zam ve yâver-i ekrem

Cevâd

4486

Emmile-pirâ-yı ta'zîm olan işbu tezkire-i husûsiyye-i sadâret-penâhileri zikr olunan fotoğraflarla beraber manzûr-ı âli buyurularak keyfiyyet mahzûziyyet-i seniyye-i şâhâneyi müceb olmuştur. Mezkûr çeşme gayet zarîf olduğu cihetle mermer veya alçıdan bir model-i î'mâl etdirilüb salona vaz' buyurulacağından bir planının ve işbu model-i fotoğrafyaya tatbiken sühûletle yapıdırılabilmek üzere mezkûr çeşmenin kangî noktaları ne cins taş ile î'mâl etdirilmiş ve nereleri tahta nereleri temur nereleri kurşun olarak yapıdırılmış olduğu fotoğraf üzerinde numaralarla gösterilerek işbu fotoğrafın hâk-pây-ı hümâyûn-ı şâhâneye takdim kılınması muktezâ-yı irâde-i seniyye-i hazret-i hilâfet-penâhiden olmağla ol-bâbda emr u fermân hazret-i veliyy'ül-emrindir fi 22 Cumâde'l-ülâ sene 310 fi 30 Teşrin-i sâni sene 308.

Ser-kâtib-i hazret-i şehri-yârî



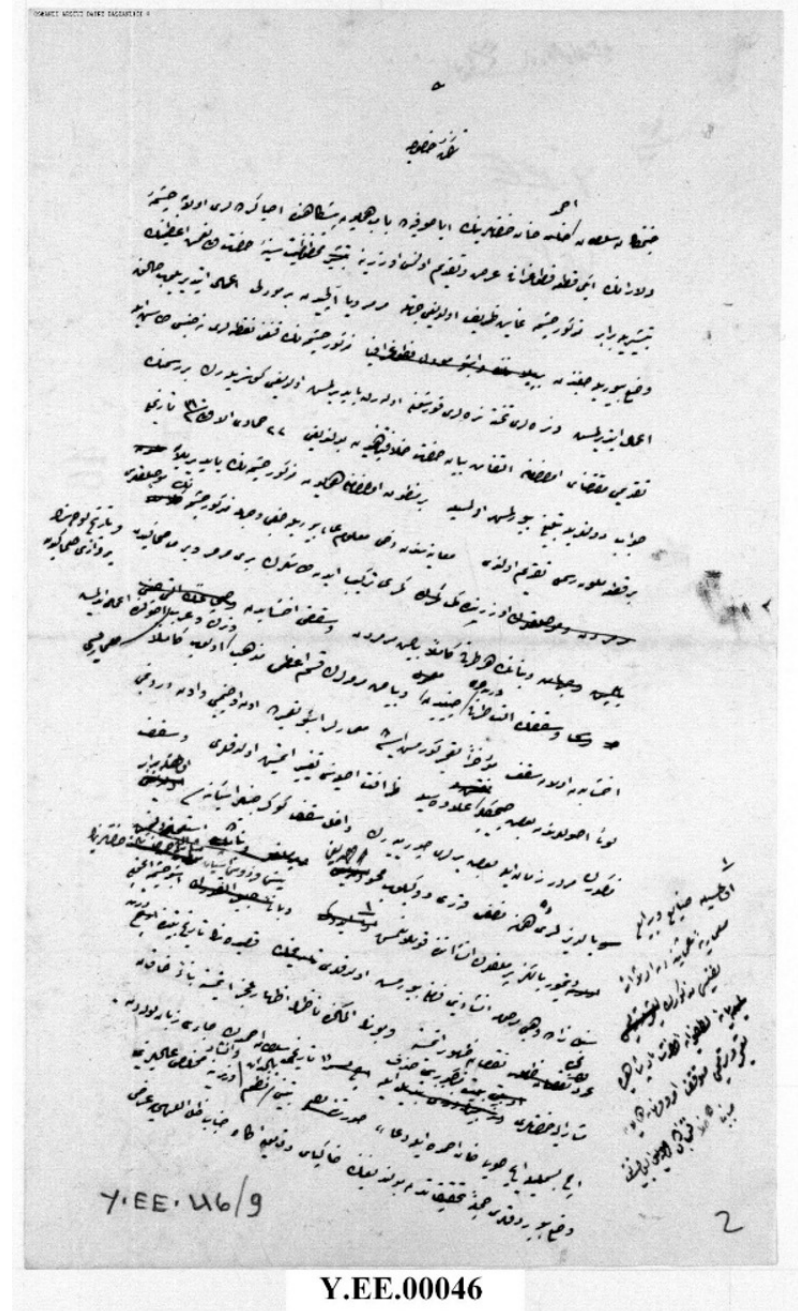
EK 3:

Hüve

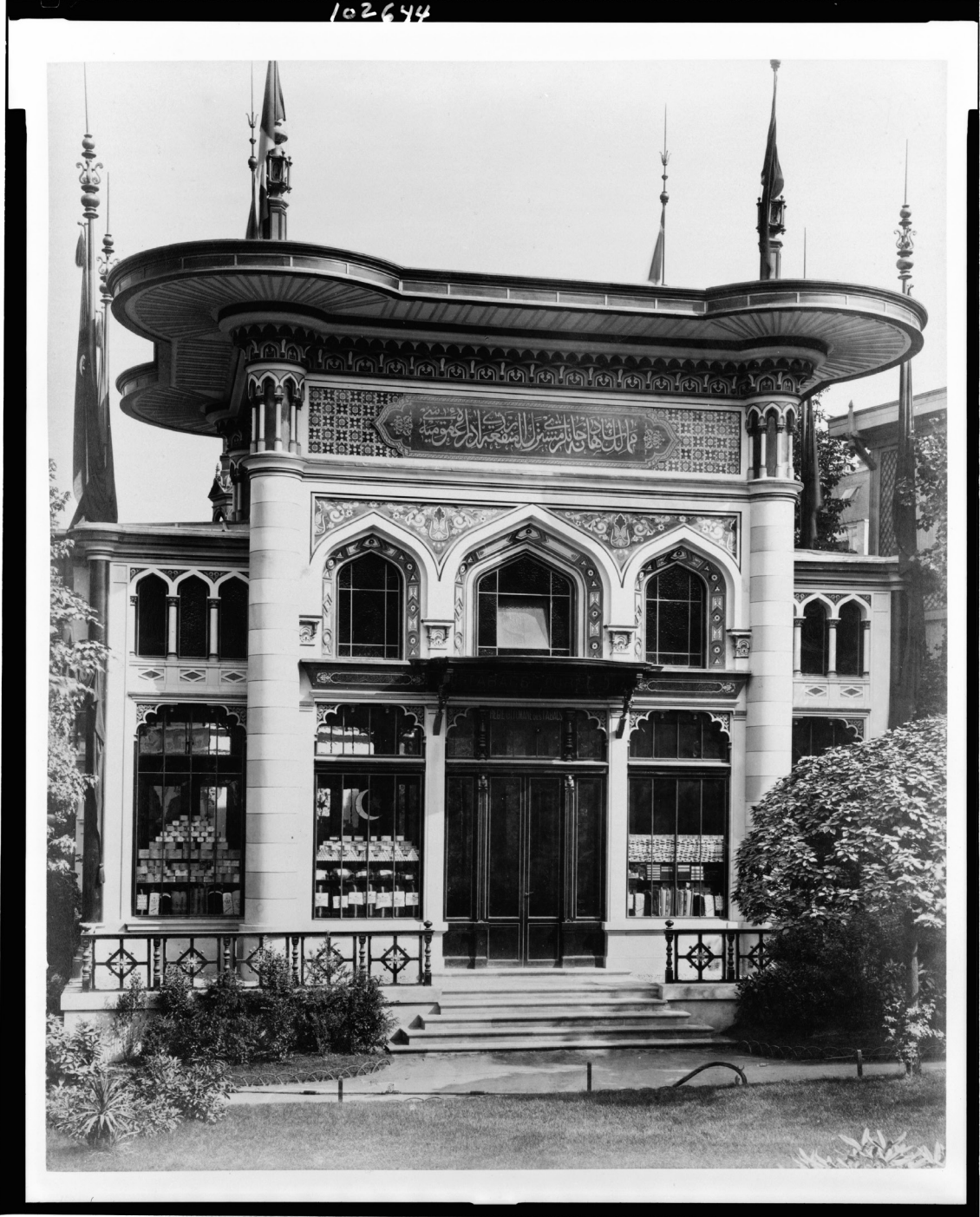
Tezkire-i Husûsiyye

Cennet-mekân Sultan Ahmed Hân hazretleri-nin Ayasofyâda Bâb-ı Hümâyûn piş-gâhında ihyâ-kerdeleri olan çeşme-i dil-ârânın iki kît'a fotoğrafı arz ü takdim olunması üzerine mahzûsiyyet-i seniyye-i hazret-i veliyy-i ni'met-i a'zamînin tebşiriyle beraber mezkûr çeşme gayet zarîf olduğı cihetle mermer veya alçıdan bir modeli i'mâl etdirilüb salona vaz' buyurulacağından mezkûr çeşmenin kangî noktaları ne cins taş ile i'mâl etdirilmiş ve nereleri tahta nereleri kurşun olarak yapıdırılmış olduğı gösterilerek bir resminin takdimi muktezâ-yı emr u fermân-ı iltifât beyân-ı hazret-i hilâfet-penâhiden bulunduğı 22 Cumâde'l-ülâ sene 310 tarihli cevâb-ı devletleriyle tebliğ buyurulmuş olmasıyla ber-mantûk-ı emr u fermân-ı hümâyûn mezkûr çeşmenin yapıdırılan bir kît'a mülevven resmi takdim olundu muayenesinden dahi ma'lûm-ı âli buyurulacağı vechile mezkûr çeşmenin muslukları üzerindeki kemeri terkib eden taşların biri mermer ve biri somakiden ve tarih levhasının pervazı somakiden ve bi-nanın her tarafı kâmilan beyaz mermerden ve sakfı ahşabdan ve sakfın alt tarafı dört kare çiniden ve beyaz mermerlerin kısm-ı a'zamı müzehheb ve Türk ve Arab mi'mârisi ihtivâlarında i'mâl edilmiş olub kâmilan ahşabdan olan sakf muahharan tamir görmüş ise de mi'mârlar işbu ta'mirde on üçüncü ve on dördüncü Lui usûllerinden bazı çiçekler ilâvesiyle zarâfet-i asliyyesini tagyir etmiş oldukları ve sakf-ı mezkûrun mürûr-ı zaman ile bazı yerleri çürüyerek dâhil-i sakf gök çenber âşiyânesi olmağıla beraber yaldızları da hemen nısfı kadarı dökülüb mahvolduğı ve temur yalnız parmaklıkları inşââtında kullanılmış (1) olmasıyla sanâyi' ve bedâyi'-i mimariyye-i Osmanîyyeden olan eser-i nefisi-i mezkûrun pâye-i lutf-vâye-i hazret-i padişahide ta'mir ve termimi mütevakkıf emr u fermân-ı hümâyûn cenâb-ı hilâfet-penâhi veya işbu çeşme içün Sünbülzâde Vehbi merhûma inşâdını fermân buyurmuş oldukları kasidenin tarih beytinde dört adedi noksan zuhûr etmesine ve bunun ikmâlinde nâzmin izhâr-ı acz etme-sine binâen hâkân-ı müşârûn-ileyh hazret-

leri beyt-i mezkûru hazef ile "tarihi Sultan Ahmed'in câri zebânı lûleden aç besmeleyle iç suyu hân Ahmed'e eyle dua" suretinde beytini bi'z-zât nazm ve inşâd zirine mahsûs-u âlile-rini vaz' buyurdıkları cümle-i tahkikâtdan bulunduğunun hâk-pây-ı ...âgâh-ı cenâb-ı zıll-ullahiye arz.



Y.EE.00046



KÜBRA ERDOĞAN* 

Osmanlı Sarayı'nda MURASSA ÇİN PORSELENLERİ



OSMANLI SARAYI'NDA MURASSA ÇİN PORSELENLERİ

Özet

Çin porselenleri, 14. yüzyıldan itibaren Anadolu topraklarında görülmeye başlamıştır. Osmanlı sarayında ise 1574 yılında Sultan II. Mehmed'in şehzadeleri için düzenlenen sünnet töreninde, Edirne Sarayı'nda verilen ziyafette Çin porselenlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Bu durum, Edirne'nin Osmanlı Devleti'ne başkentlik yaptığı dönemde de Çin porselenlerinin saray sofralarını süslediğini göstermektedir. 1453 yılında İstanbul'un fethiyle başkent İstanbul olmuş ve müteakiben inşa edilen Topkapı Sarayı'nda önemli bir Çin porseleni koleksiyonu oluşmuştur.

Saray içerisinde Çin porselenleri sultanlar tarafından kullanılmıştır. Değerli olan porselenler Osmanlı sanat ehli tarafından kıymetli maden ve taşlarla süslenerek daha da değerli hâle getirilmiştir. Saray koleksiyonunda yer alan bazı eserlerde murassa süslemelerin olduğu görülmektedir. Bu süslemelerin ise Osmanlı döneminde sarayın süsleme üsluplarını belirleyen Ehl-i Hiref bölükleri tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır.

Porselen eserlere süsleme yapan Ehl-i Hiref bölükleri; Kuyumcular, Hakkaklar, Kakmacılar ve Bakırcılardır. Eserleri süslemede değerli madenler ve taşlar kullanılmıştır. Mücevherli süslemeler, 16. yüzyılın ikinci yarısında başlayarak 17. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Bu süslemelerle beraber sade olan porselenlere saray üslubu katılarak süslenmiş ve kullanıma sunulmuştur. Porselen yüzeylerine uygulanan bezemeler, altın ve gümüş levhalar üzerine yerleştirilen yakut ve zümrüt gibi kıymetli taşlarla oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Osmanlı Sarayı, Çin Porseleni, Topkapı Sarayı, Süsleme, Mücevher.

JEWELLED CHINESE PORCELAIN IN THE OTTOMAN PALACE

Abstract

Chinese porcelain has appeared in Anatolian lands from the 14th century onwards. In the Ottoman palace, Chinese porcelain was used at a banquet held in Edirne Palace in 1574 for the circumcision ceremony of Sultan Mehmed II's sons. Thus, Chinese porcelain was decorating the tables even when Edirne was the capital of the Ottoman Empire. In 1453 with the conquest of Istanbul it became the capital, an important Chinese porcelain collection was gathered in Topkapı Palace which was constructed shortly later.

Within the palace, Chinese porcelain was used by the sultans. These valuable porcelains were further enhanced by Ottoman artisans who decorated them with precious metals and stones. Some pieces in the palace collection feature ornate decorations. These decorations were created by the Ehl-i Hiref (Masters of Craft) units, who determined the decorative styles of the palace during the Ottoman period.

The Ehl-i Hiref divisions that decorated the porcelain artifacts were the Goldsmiths, Engravers, Inlay Makers and Coppermiths. Precious metals and stones were used to decorate the artifacts. Jeweled decorations began in the second half of the 16th century and continued until the mid-17th century. With these ornaments, the plain porcelain ware decorated with palace style and put into use. Decorations on porcelain were made with precious stones such as rubies and emeralds on gold and silver.

Keywords: Ottoman, Ottoman Palace, Chinese Porcelain, Topkapı Palace, Ornament, Jewel



1) Sultan IV. Murad sarayda dinlenirken önünde yer alan mavi beyaz kâseler, tabaklar, vazo ve sırahiler. Milli Saraylar Koleksiyonu, H.2148-11B

Giriş

Topkapı Sarayı, Çin Porselenleri Koleksiyonu sayı ve nitelik bakımından dünyanın en önde gelen koleksiyonları arasında yer almaktadır. Topkapı Sarayı, Çin Porselenleri Koleksiyonu yaklaşık olarak 12.000 parçadan oluşmaktadır. Koleksiyon Çin'den ihraç edilen porselen grubu bakımından dünyada ilk sırada yer almaktadır. Aynı zamanda az miktarda da olsa iç piyasa için üretilen porselenler de yer almaktadır. Koleksiyon, Yuan Hanedanlığı (1279-1368), Ming Hanedanlığı (1368-1644) ve Qing Hanedanlığı (1644-1911) dönemlerini kapsamaktadır. Arşiv belgeleri incelendiğinde porselenlerin saraya ganimet, bağış, satın alma ve muhallefât yoluyla geldiği anlaşılmaktadır.

Osmanlı sarayında ise Çin porselenleri; sadece sultanlar, valide sultanlar, hanedan üyeleri ve üst düzey devlet adamları tarafından kullanılmıştır.

Osmanlı sarayında iktidar ve zenginliğin göstergelerinden biri olarak kabul edilen Çin porselenleri, şehzadelerin sünnet düğünlerinde, padişah kızlarının düğünlerinde ve padişahların cülûs törenleri gibi önemli merasimlerde üst düzey devlet adamları, ülkenin ileri gelen eşrafı ve esnafı tarafından hediye olarak sunulmuştur. Bunun yanı sıra Çin porselenlerinin söz konusu törenlerde kullanıldığı da bilinmektedir. Osmanlı sarayında Çin porseleninden yapılan eşyalar, bazen çeyiz veya hediye olarak verilmiş, bazen de saraya gelir sağlamak amacıyla satılmıştır. Ancak



2)15. yüzyıl düğün alayında mavi beyaz Çin porselenleri Semerkand veya Tebriz Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul Albümü, TSK. -H2153-130A

Osmanlı'daki muhallefât sistemine göre değerli olan tüm eşyalar gibi Çin porselenleri de hediye edilen kişilerin vefat etmesi durumunda tekrar saray hazinesine alınmıştır. Böylece saray koleksiyonundaki Çin porselenlerinin sayısında eksilme olmamış, aksine hediye veya satın alma yoluyla eklenen yeni porselenlerle koleksiyon zenginleşmeye devam etmiştir.

Çin porselenleri, Osmanlı sarayında yoğunlukta sofraya araç gereçleri olarak kullanılmıştır. Osmanlı yeme-içme kültürüne uygun olarak kâseler, sürahi, kahve fincanları, buhurdanlar, gülabdanlar, kavanozlar, küpler, leğenler ve ibrikler ile büyük, küçük ve orta boy tabaklar yer almaktadır. Az sayıda da olsa geleneksel Çin kültürünü yansıtan objeler de bulunmaktadır. Bu objelerden bazıları Ehl-i Hiref örgütüne bağlı olan hakkak, zergeran ve zernişaniler tarafından altın, gümüş gibi değerli madenler ile zümrüt, yakut, elmas, necef, mercan ve inci gibi değerli taşlar kullanılarak Türk kültürüne uygun eşyalara dönüştürülmüştür.

Bu makalede murassa süslemeli Çin porselenlerinin hangi tekniklerle bezendiği ele alınmakta; bunun yanı sıra kullanılan malzemeler ile Ehl-i Hiref teşkilatının porselenler üzerinde gerçekleştirdiği uygulamalara da değinilmektedir. Murassa Çin porselenleri ise ağırlıklı olarak Ming Hanedanlığı dönemini kapsamaktadır. Murassa Çin porselenleri iki yüz altmış dokuz parça olarak kayıtlarda yer almaktadır. Beş parçası Hazine bölümünde olmak üzere iki yüz altmış dokuz parçası ise Çin porselenleri koleksiyonuna kayıtlıdır. Murassa eserler, taşınmaları ve muhafazaları kolay olan küçük parçalar tercih edilmiştir. Zamanla eserler üzerindeki taşlardan bazıları düşmüş, bir kısmı ise tamamen dökülmüştür. Kırılan veya bozulan parçalarda taşları sökölerek muhafaza edilmiştir.

Süslemede kullanılan taşlarda zümrüt ve yakut önde gelmekte, bunları ise necef, topaz, firuze, seylantaşı, akik ve mercan gibi taşlar takip etmektedir. Organik bir madde olan inci de süslemelerde yer almıştır. Taşların şekilleri yuvarlak, beyzi, üç ve dört köşe olarak çoğu da ham ve işlenmemiş hâlde yer almaktadır. Taş yuvaları çiçek ve meyve, çok ender olarak da yaprak şeklinde altın ve gümüş plakalar üzerinde yer almaktadır. Taş ve plakalar porselen üzerinde elmasla açılmış yuvalara yerleştirilmiştir. Genellikle altın az sayıda ise gümüş ya da sarı beyaz maden kullanılmıştır. Süslemeler, bazen tabakların içine ve dışına, kâse ve diğer porselen eserlerde ise dış kısma kakma tekniği ile yapılmıştır. Murassa süsleme yapılan eserler ise ibrikler, gülabdanlar, buhurdanlar, divit, tabaklar, kâseler ve fincanlardan oluşmaktadır.



3)Yemişçi dükkanı önü Çin porseleni mavi-beyaz, seladon ve beyaz kavanoz ve küpler Tercüme-i Bahâristân-ı Câmî, Millî Saraylar Koleksiyonu, H.1711-14A

Murassa Çin porselenleri, Çin'de üretilen yüksek nitelikli porselenlerin altın, gümüş ve değerli taşlarla bezenerek yeniden yorumlandığı seçkin sanat eserleridir. Murassa terimi ise değerli taşlarla süslenmiş olma hâlini ifade etmektedir. Bu bağlamda ise porselen, yalnızca işlevsel bir kap olma halinden çıkarak iktidar, ihtişam ve temsil gücünü yansıtan bir ifadeye dönüşmektedir. Bu eserler aynı zamanda Doğu Asya porselen geleneği ve İslam dünyasının özgün kuyumculuk estetiğinin buluştuğu özgün bir kesişim alanı sunmaktadır. Bu sayede porselen, yalnızca üretildiği kültürde değil ulaştığı coğrafyada da yeni anlamlar kazanmıştır. Saray atölyelerinde zanaatkarlar, kırılğan olan porseleni koruyarak kullanım konforuna artırmak için kulp, ayak, ağız kenarlığı, emzik ve kapaklar yapmış, ayrıca eserin değerini yükseltmişlerdir. Zümrüt, yakut ve firuze gibi taşlar saray zevkini yansıtmaktadır. Bu süreçte porselenin özgün bezemesi korunurken İslam sanatına özgü simetri, ritim ve değerli taşlar eklenmektedir.

Murassa Çin Porselenleri

Anadolu'ya porselenin 14. yüzyıldan itibaren ulaştığı bilinmektedir. Osmanlı sarayında Çin porseleni kullanımına dair ilk bilgilere ise kroniklerde Fatih Sultan Mehmed devrinde, Edirne Sarayı'nda rastlanmaktadır. Topkapı Sarayı'nda porselen kullanımına ilişkin kayıtlarda ise II. Bayezid dönemine ait 1495 tarihli bir defterde porselenlerin hazineye kayıtlı olduğu görülmektedir.¹ Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise sarayda porselen varlığı iyice zenginleşmiştir.² Bu dönemde, Çin porselenleri Enderun Hazinesi ve sarayın mutfak kısmında yer alan Çinihanede muhafaza edilmiştir. 1574 senesinde saray mutfaklarında çıkan yangında,³ Çinihanede bulunan porselenlerin birçoğunun yandığı tahmin edilmektedir. Çin porselenleri koleksiyonu satın alma, ganimet, hediye ve muhalefât yoluyla oluşmuştur.

Topkapı Sarayı, Çin porselenleri koleksiyonu, Çin'in, Batı Asya ve Avrupa'ya ihraç ettiği porselenlerin çeşitliliği bakımından dünyada ilk sırada gelmektedir. Tüm bunların yanında Osmanlı sanatçılarının porselenlere yaptığı mücevherli süslemeler, metal onarımlar ve ek-

lemeler ile dünyada tek olma özelliği taşımaktadır.⁴ Koleksiyonda yer alan eserler ise İslam ülkeleri için üretilen özel parçalardır.

Topkapı Sarayı, Çin porselenleri koleksiyonu genel olarak Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) ve Qing (1644-1912) hanedanları döneminde, Yangzhi Irmağı'nın güneyindeki Longquan ve Jingdezhen bölgelerinde bulunan fırınlarda üretilmiş olan seladon, mavi beyaz, tek renkli ve çok renkli porselenlerden oluşmaktadır. İslam ülkelerindeki yemek ve sofraya geleneklerine uygun olarak büyük boyutlu ve zengin bezemeli üretilen kâse ve tabaklar, koleksiyonun en belirgin kap biçimleridir. İslam kültürünün, Çin seramiklerini form, bezeme motifleri ve kompozisyonları üzerinde açıkça bir etki gösterdiği görülmüştür.⁵



4) Mücevherli Tabak, Jiajing dönemi 1522-1566, da Ming Jiajing nian zhi damgalı Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2910



5) Mücevherli Tabak, 16. Yüzyıl ikinci yarısı, chang ming fugui damgalı Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2822

¹Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), TS.MA.d.4, h. 13.08.901.

²Cengiz Köseoğlu, *Topkapı Sarayı İmparatorluk Hazinesi (Hazine-i Hümayun)*, İstanbul: Ak Yayınları, 1989, 13-16.

³Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimar, Tören ve İktidar*, Çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, 101.

⁴Ayşe Erdoğan, "Çin ve Japon Porselenleri", *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Akbank Yayınları, 2000, 378.

⁵Park Shinhee, "The Journey of Chinese Export Porcelain", *Crossroads of Ceramics-Turkey, Where the East and the West meet, The World Ceramic Exposition Foundation*, April 28, 2007, 80.



6)Mücevherli Tabak, 16. Yüzyıl ikinci yarısı
Millî Saraylar Koleksiyonu, 15/2833

Murassa kelimesi yapışmak anlamında olan *rasa'* kelimesinden türeyerek *tarsi'* yapıştırmak manasına gelmektedir.⁶ Genel manasıyla bir şeyi değerli taş ve mücevherlerle süslemek manasında kullanılmaktadır. Sarayda ilk murassa porselen kaydına ise 1680 tarihli Hazine tadad defterinde rastlanmaktadır.⁷ Burada ise altmış altı parça değerli taşla süslenmiş Çin porselenleri görülmektedir. Bu tarih dikkate alındığında sarayda yaklaşık 100-150 yıl sayım yapılmadığından dolayı murassa Çin porselenlerinin daha erken kayıtlarına rastlanmamaktadır. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren murassa Çin porselenleri, taşlarla süslenmeye başlanmıştır.

Sanat sahibi anlamına gelen Ehl-i Hiref teşkilatı, Osmanlı sanatında üslupların belirleyicisi olmuştur. Porselenler üzerinde onarım ve süslemeleri gerçekleştiren Ehl-i Hiref grupları

ise Nakkaşlar (cemaat-i nakkaşan-ı hassa), Kuyumcular (cemaat-i zergeran-ı hassa), Hakkaklar (cemaat-i hakkakan-ı hassa), Kakmacılar (cemaat-i zernişanyan-ı hassa) ve Bakırcılar (cemaat-i kazganyan-ı hassa) grupları olduğu tespit edilmiştir. Ehl-i Hiref teşkilatının Topkapı Sarayı içerisinde yer alan Darphane bölgesinden Gülhane kapısına doğru uzanan bölgede yer aldığı tahmin edilmektedir.

Nakkaşlar⁸, Çin porselenleri koleksiyonunda porselen üzerine altın varakla sır üstü motifler uygulamışlardır. Bu motiflerin yapılması için öncelikle desenlerin hazırlandığı, daha sonra hazırlanan altın tozuyla nakkaşlar porselenleri süslenmiştir. Kuyumcular, değerli taş ve madenleri işlemiştir. Hakkaklar⁹ ise kazıma, demir kalemle oyma, yazı ve resim gibi işleri yapmışlardır. Hakkakların kullandığı temel aletler torna ve ucuna siyah elmas tespit edilmiş bir bakır çubuktur. Sağ elleriyle tornayı çevirirken sol elleriyle de resimleri oymuşlardır. Kakmacılar, Çin porselenlerine metal süslemeleri yapmıştır. Bakırcılar ise gümüş ve diğer yumuşak madenlerin işleyişini gerçekleştirmiştir.

1680 tarihli bir defterde ve Hasoda tadad defterinde ise murassa olarak iki yüz elli altı adet eserin kayıtlı olduğu görülmektedir.¹⁰ Bu kayıtlarla beraber murassa eser sayısında bir artış olduğu tespit edilmiştir. Bu sayımda ise bulunduğu oda gereği ağırlıklı eserleri gülabdanların ve buhurdanların oluşturduğu söylenebilir.



7)Mücevherli Tabak, 16. Yüzyıl ikinci yarısı
Millî Saraylar Koleksiyonu, 15/2858

⁶İsmail Durmuş, "Tarsi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011, 110.

⁷BOA, TS.MA.d.12, v.12, h. 24.04.1091.

⁸Filiz Çağman, "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya*, (Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, Sandoz Kültür Yayınları.) İstanbul: 1989, 35-37.

⁹Şemseddin Sami, *Kamus-i Türkî*, İstanbul: Çağrı Yayınları, 1992, 554.

¹⁰BOA, TS.MA.d.12, h. 24.04.1091.

1684 tarihli bir defterde ise bir valide sultan muhalefâtında kırk sekiz adet murassa porselen yer almaktadır. Bu eserlerin bir kısmı, Edirne Sarayı'ndan alınmıştır. Bu defterde ise murassa eser çeşitlerini görülmektedir. Tabak, kâse, buhurdan, ibrik, bardak ve fincan olarak eser çeşitleri mevcuttur.¹¹ Bu defterde geçen mertabani buhurdan ve murassa altın emzikli fağfuri ibrik yapılan eski çalışmalarda mevcut koleksiyonlarda tespit edilemediği görülmüştür. Zaman zaman murassa eserlerin sayısının arttığı veya azaldığı da görülür.

1687 tarihli II. Süleyman'ın cülus hediyesinin kayıt olduğu ve 1687-1695 tarihli defterde bir adet hediye murassa eser ve altı adet murassa eser muhalefâtan alınarak cülus hediye-

si olarak sunulmuştur.¹² Bahsedilen yedi adet murassa eser ise hazineye dâhil edilmiştir. 1693 senesinde ise IV. Mehmed'in kızı Ümmi Sultan'a hediye olarak murassa dört adet buhurdan ve iki tane tabaklı kâse çeyiz olarak verilmiştir. Murassa eserler, sadece kadın efendilere, haseki sultanlara, şehzadelere ve sultanlara hediye olarak takdim edilmiştir. Bu kişilerin vefatlarından sonra murassa eserler, tekrar hazineye alınmıştır.

1715 senesinde yapılan sayımda ise üç adet buhurdan görüldü diye işaretlenmiş, fakat yapılan çalışmalarda mevcut koleksiyonda bu eserlere rastlanılmamıştır.¹³ Burada murassa eserlerin genel bir sayımı yapılmıştır. 1695-1715 tarihleri arasında murassa eserlere dokuz adet ekleme yapıldığı tespit edilmiştir.



8) Mücevherli Tabak, 16. Yüzyıl sonları
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2800



9) Mücevherli Tabak, 16. Yüzyıl sonları, fu gui jia qi damgalı
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2849

Bu eserlerden bir adet murassa fincan kullanılması için hareme gönderilirken, tabaklı iki adet kâse ise 1710 senesinde evlenen Fatma Sultan'a çeyiz olarak verilmiştir. 1715 senesinde yapılan sayımda murassa eserlerin çoğu Safiye Sultan ve Haseki Rabia Sultan muhalefâtından alınan tabak, kâse, fincan, leğen ve ibriklerden oluşmaktadır. Fakat mevcut koleksiyonlarda murassa leğene rastlanılmaz. Yapılan bu sayımda eserlerin hepsi gözden geçirilmiş ve noksan olan taşlar tespit edilerek yanlarına eksikleri yazılmıştır. Murassa bardak adı altında altı eser, mücevher yani murassa buhurdan, gülabdan, tabak başlıkları altında üç yüz yetmiş dokuz adet eserin kayıtlı olduğu görülmüştür. Bu sayılar, toplamda üç yüz seksen beş adettir. 1760-1789 Hazine tadad defterinde ise murassa sayısı üç yüz elli dokuzdur.¹⁴ Bu tarihten sonra ise birçok murassa eser sayımlara girip çıkmıştır. Topkapı Sarayı'nda Hazine'ye kayıtlı beş adet murassa eser ve Çin porselenlerine kayıtlı iki yüz altmış dört parça murassa eser bulunmaktadır. Bugün mevcut koleksiyondaki sayılar incelendiğinde, Çin porselenlerinde 273 eserin değerli taşlarla süslendiği görülmektedir. Mücevherli eser grubu, çoğunlukla küçük eserlerden oluşmaktadır.

¹¹BOA, TS.MA.d.27, h. 29.03.1086.

¹²BOA, TS.MA.d.22, h.29.10.1105.

¹³BOA, TS.MA.d.18, h. 07.02.1128.

¹⁴BOA, TS.MA.d.25, h.07.03.1174- BOA, TS.MA.d.2175, h. 29.12.1204.

Murassa Çin porselenleri değerli taş ve maddenlerle süslenmiştir. Süslemelerde en çok yakut ve zümrüt kullanılmıştır. Bunlarla birlikte süslemelerde necef, topaz, firuze, akik, mercan ve inci de kullanılmıştır. Süslemede kullanılan değerli taşlar çeşitli ülkelerden ihraç edilmiştir. Özellikle firuze, Nişabur'dan, elmas Hindistan'dan, lal Bedehşan'dan, yakut Seylandan, zümrüt Mısır'dan, inci Sivrihisar'dan, akik ise Yemen'den getirilmiştir.¹⁵ Süslemelerde kullanılan bu taşların şekilleri yuvarlak, beyzi, üç köşeli ve dört köşeli olup genellikle ham ve işlenmemiş olarak kullanılmıştır. Bu taşların konulduğu yuvalar ise genellikle çiçek ve meyve şeklindedir. Bazı eserlerde ise yaprak şeklinde yuvalara da rastlamaktayız. Eserlerde yer alan taş ve plakalar ise elmas kullanılarak açılmış ve bu yuvalara yerleştirilmiştir. Taşlar ve yuvalar ise kakma tekniği ile yapılmıştır.

Taşları tutması için meyve, çiçek ve yaprak şeklindeki altın ve gümüş levhalar ise süsleme yapıldığında lale, karanfil, sümbül, erik, nar, şeftali çiçeği ve kamış yapraklarının benzerleri şeklinde kullanılmıştır. Eserlerde yer alan plakaların tamamı, Türk motiflerini yansıtmaktadır. Kullanılan bu motiflerle geometrik şekilli kompozisyonlar oluşturulmuştur. Süslemeler, genellikle tabakların içine veya dışına aynı zamanda kâselerin dış kısmına yapılmıştır. Bunlardan farklı olarak buhurdanların da dış kısmı süslenmiştir.¹⁶

Süsleme yapılırken öncelikle saray nakkaşları tarafından porselen üzerine motifler çizilmiştir. Hakkâk bölüğü tarafından çizilen motiflerin üstüne taşların ve altın plakaların rahat oturabilmesi için yuvalar açılmıştır. Bu yuvaların içine zergaran bölüğü tarafından değerli taşlar, altın plakalar ve teller ile süslemeler yapılmıştır. Yapılan malzemeler zernişan bölüğü tarafından eser üzerine kakılarak süsleme tamamlanmıştır.¹⁷ Çin porselenlerinde murassa süslemeler, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saray sanatçıları tarafından, saray içerisinde gerçekleştirilmiştir.¹⁸ Süslemeler 17. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir.

Eserlerde yer alan süsleme şekilleri ise tek ve basit şekiller, kompozisyonlar (çiçek, yaprak ve meyve dallarından), hayvan şekilleri, geometrik şekiller, madalyonlar ve çarkıfelek şeklinde gerçekleşmiştir.¹⁹ Bu süslemeler için ise daha çok küçük eserler kullanılmıştır.



10)Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için 1720 senesinde düzenlenen sünnet şenliklerinde Kethüda Mehmed Paşa tarafından sultana sunulmak üzere murassa kâse Milli Saraylar Koleksiyonu, Surname-i Vehbi-Ybrk. 27a Detay

Süslemede tercih edilen Çin porselenleri çoğunlukla mavi beyazdır. Tek sırlı olarak beyaz, kahverengi, lacivert, kiremit kırmızısı ve seldön yeşili renkte eserler kullanılmıştır. Murassa süslemeler, Çin porselenleri üzerine uygulanmıştır. Saraya sonradan dâhil olan Japon ve Avrupa porselenlerinde bu tür bir işlem görülmemiştir. Söz konusu süslemeler, özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda Çin porseleni küçük eserlere, çoğunlukla kâse ve tabaklara uygulanmıştır.



11)Mücevherli Kâse, 16. Yüzyıl ikinci yarısı, da Ming Hongzhi nian zao damgalı Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2762

¹⁵Serkan Gedük, *Topkapı Sarayı Müzesi Çin Porselenleri Koleksiyonu Üzerinde Yapılmış Osmanlı Süslemeleri ve Onarımları*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014, 36.

¹⁶İsmail Ünal, *Çin Porselenleri Üzerindeki Türk Târîâtı*, İstanbul: Berksoy Matbaası, 1963, 9-10.

¹⁷Filiz Çağman, "Serzengeran Mehmet Usta ve Eserleri", *Kemal Çığ'a Armağan*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1984, 51-87.

¹⁸Regina Krah, "Porcelain With Ottoman Jewelled Decoration", *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum*, II vols, London: Sotheby's Publications, 1986, 833.

¹⁹Ünal, *Çin Porselenleri Üzerindeki Türk Târîâtı*, 10.

Osmanlı süslemelerinde mücevherlerde kakma (bir çeşitten yapılan maden eserin üzerine farklı bir çeşit madenin kakılmasıyla yapılan sanat), çalma-oyma (maden eserler üzerinde derin çizgilerle yapılan süsleme sanatı), savat (maddesi gümüş sülfür olan siyah bir minerin, gümüş levhanın hazırlanmış bölümlerine kakılmasıyla yapılan süsleme tekniği), telkâri (ince tel haline getirilmiş altın ya da gümüşün, istenilen motiflere göre biçimlendirilip lehimlemesi sanatı), mıhlama (değerli ve yarı değerli taşları, altın ve gümüş gibi metallere yerleştirme işi) gibi teknikler çalışılmıştır. Madenlerden en fazla altın, gümüş ve pek az da sarı ve beyaz maden tercih edilmiştir. Altın ve gümüş gibi madenler, porselen, fildişi, sedef, yeşim ve ahşap gibi malzemelerin üzerinde daha çok uygulanmıştır.²⁰ Altın ve gümüş, genellikle doğal ya da bombeli şeklindeki yakut ve firuze gibi değerli taşlarla birlikte kullanılmıştır. Murassa porselenler arasında en yoğun grubu tabak ve kâseler oluşturmaktadır. Bununla birlikte koleksiyonda ibrik, sürahi, buhurdan, gülâbdan, nargile hazinesi, fincan ve divit gibi farklı formlara da yer verilmiştir. Arşiv belgeleri incelendiğinde, yakut ve zümrütlerle bezeli tabakların yanı sıra bardak, fincan ve fincan tabaklarının da bulunduğu görülmektedir.²¹ Sarayda yer alan bazı porselenlerin Osmanlı zevkine göre yalın olduğu düşüncesi mevcuttur.²² Murassa süslemelerin 16. ve 17. yüzyıllarda az bezemeli ya da tamamen bezemesiz eserlere uygulandığı yönünde görüşler de bulunmaktadır. Bu durum, söz konusu dönemlerde porselenin başlı başına kıymetli bir nesne olarak algılandığını da göstermektedir. Bir başka görüşe göre ise koleksiyonun en dikkat çekici eserleri arasında yer alan murassa Çin porselenleri üzerindeki işlemlerin nerede yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir.²³ Ancak yapılan araştırmalarda murassa süslemelerin saray atölyelerinde gerçekleştirildiği ve sarayın estetik anlayışını yansıttığı ortaya çıkmaktadır. Koleksiyonda yer alan murassa eserler hem ulusal hem de uluslararası kataloglarda kendilerine yer bulmuştur.²⁴ Ayrıca uluslararası yayınlarda murassa Çin porselenlerinden de sıklıkla bahsedildiği görülmüştür.²⁵



Resim 12. Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için 1720 senesinde düzenlenen sünnet şenliklerinde Dârüssâde Ağası Beşir Ağa tarafından sultana hediye edilen Murassa Çin porseleni. Milli Saraylar Koleksiyonu, Surname-i Vehbi-Ybrk. 26b Detay.



Resim 13. Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için 1720 senesinde düzenlenen sünnet şenliklerinde Dârüssâde Ağası Beşir Ağa tarafından sultana hediye edilen Murassa Çin porseleni. Milli Saraylar Koleksiyonu, Surname-i Vehbi-Ybrk. 26b Detay.

²⁰Sebahattin Türkoğlu, "Saray Kuyumculuğu", *Sanat Dünyamız* 34,(1985), 12-15.

²¹BOA, TS.MA.d.2213, h.29.04.1141.

²²Regina Krah, "Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu", *İstanbul'daki Çin Hazinesi*, Ed. Ayşe Üçok, İstanbul: Dış İşleri Bakanlığı, 2001, 97.

²³John Alexander Pope, *Fourteenth Century Blue and White: A Group of Chinese Porcelains in Topkapı Saray Müzesi*, İstanbul, Washington, DC: The Lord Baltimore Press, 1952, 22.

²⁴Takatoshi Misugi, *Chinese Porcelain Collections in the Near East: Topkapı and Ardebil, II Topkapı*, Hong Kong University Press: January 1, 1981, 157, 169, 175, 195, 210.

²⁵Tsugio Mikami, Kemal Çiğ, Banri Namikawa, *Chinese Ceramics Topkapı Saray Collection*, Tokyo: Heibonsha, 1974, 153, 170, 172.



14) Mücevherli Kâse, 16. Yüzyıl ikinci yarısı, wan fu you tong damgalı
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2761

Murassa Süsleme Yapılan Eser Grupları

Tabaklar: Koleksiyonun en kalabalık grubunu yüz kırk parça murassa tabak oluşturmaktadır. Yüz yirmi biri mavi beyaz porselendir. On altı adedi beyazdır. Geri kalan kısmı ise renklidir. Murassa süsleme; tabakların ortasına, kenarlarına ve dış kenarlarına yapılmıştır. Değerli taşlar, altın yuvalar içerisine bazen tek konulmuş bazen de altın tellerle birbirine bağlanmıştır. Değerli taş olarak genellikle yakut ve zümrüt kullanılmıştır. Tabakların boyutları 10-15 cm iken istisnai olarak da beş adet büyük tabak bulunmaktadır.²⁶

Kâseler: Doksan beş parça eser olarak koleksiyonun ikinci büyük grubunu oluşturmaktadır. Seksen iki adedi mavi beyaz, altı tanesi beyaz ve diğerleri ise renklidir. Murassa süslemeler, genellikle kâselerin dışına yapılmıştır. Süslemeler, yakut ve zümrüt ağırlıklı olmak üzere altın tel ve yuvalar ile kakma tekniği ile yapılmıştır. Süslemede ağırlıklı olarak geometrik şekiller, madalyon, dal ve çiçek kullanılmıştır.²⁷

Fincanlar: Koleksiyonda on altı adet murassa fincan bulunmaktadır. Bunların on ikisi mavi-beyaz, üçü beyaz, biri ise seladon porselendir. Fincanların çoğu damgalıdır. Murassa süslemeler ağırlıklı olarak altın tel ve yuvalar üzerine yakut ve zümrüt dönüştürülmesi olarak kullanılarak yapılmıştır.²⁸



15) Mücevherli Kâse, Wanli dönemi 1573-1619, da Ming Wanli nian zao damgalı
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/3077

²⁶Krahl, Ayers, *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum*, II vols, London: Sotheby's Publications, 1986, 835-840, 844-852. Katalogda yayınlanan murassa tabaklar buradan incelenebilir.

²⁷Krahl, Ayers, *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum*, 477, 479, 852-860, 869. Katalogda yer alan murassa kâseler buradan incelenebilir.

²⁸Krahl, Ayers, *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum*, 840-842. Murassa fincanlar buradan incelenebilir.



16)Mücevherli Kâse, 16. Yüzyıl ikinci yarısı, wan fu you tong damgalı
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2764

İbrikler: Murassa ile süslenmiş dört adet ibrik yer almaktadır. Bu eserlerin sırları ise seladon, mavi-beyaz, beyaz ve kahverengidir. Genellikle ibriklerin noksan kısımları tamamlanmıştır. Yuan dönemine ait seladon ibrikte noksan olan emzik kısmındaki ağız kısmına ejderha şeklinde bir emzik takılmıştır. Bu emzik, boğaz kısmına gümüş raptiyeler ile sabitlenmiştir.

Emzik kısmının iki tarafında altın yuvalara oturmuş ikişer mercan ve birer tane inci vardır. Beyaz sırlı ibrikte ise 15. yüzyılın birinci yarısına ait an-hua denilen gizli tezyinat yer almaktadır. Noksan olan kapakın yerine altın bilezik ve kapak takılmıştır. Kapakın üzerinde ise yuvalar içerisinde yakutlar bulunmaktadır. 15. yüzyılın başlarına tarihlenen mavi-beyaz ibriğin kulp kısımları ile uç bölümünde gümüş parçalar kullanılmıştır. İbrğin boynunu çevreleyen kuşak ile emzik ucu ejderha başı formunda tasarlanmıştır. Günümüzde mevcut olmamakla birlikte kıymetli taşların ejderhanın göz ve kulaklarına yerleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Kahverengi sırlı ibrik kısmı, emzik, kulp ve kapak sonradan eklenmiştir. Gövdesinde gül şeklinde gümüş plaklar üzerinde yuvalara oturtulmuş firuze ve seylan taşları yer almaktadır.²⁹

Nargile Hazineseri: Koleksiyonda yer alan murassa nargile hazineseri iki adet

olup 16. yüzyıla tarihlenmektedir. Yeşil, kırmızı, sarı, firuze ve koyu mavi renklerdeki bu nargile hazineleri anka kuşu formunda tasarlanmıştır. Göğüs kısmında yer alan zümrüt ve yakut gibi kıymetli taşlar, gül formundaki altın plakalar üzerine oturtulmuştur. Bu plakalar birbirlerine ince tellerle bağlanmıştır. Ancak bazı taşların günümüze ulaşmadığı anlaşılmaktadır. Koleksiyonda ayrıca fil formunda tasarlanmış mavi-beyaz bir nargile hazinesi de dikkat çekmektedir. Bu eserde göz kısmında iki altın plaka üzerine yerleştirilmiş iki yakut, arka bölümünde ise bir yakut bulunmaktadır.³⁰

Gülâbdanlar: Koleksiyonda bir adet seladon ve bir adet mavi beyaz olmak üzere iki adet eserde murassa süslemeler yer almaktadır. Seladon gülâbdan da kapak tepesinde inci, ayak kısmında ise yaprak şeklinde beş pafta üzerinde yakutla işlenmiştir. Mavi-beyaz buhurdanın ise murassa süslemeleri tamamen dökülmüştür.³¹

Buhurdanlar: Koleksiyonda beş adet murassa buhurdan bulunmaktadır. Bunlardan biri seladon, ikisi beyaz ve iki adedi mavi beyazdır. Beyaz buhurdan kâseler beyaz renkli ve tabak ise mavi beyazdır. Ay şeklinde olan tepeliğin üzeri



17)Mücevherli Kâse, 16. Yüzyıl sonları, da Ming Xuande nian zao damgalı
Milli Saraylar Koleksiyonu, 156/3104

²⁹Krahl, Ayers, *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum*, I- II vols, 297, 425, 433, 479, 881. Katalogda yer alan ibrikler buradan incelenebilir.

³⁰Misugi, *Chinese Porcelain Collections in the Near East: Topkapı and Ardebil, II Topkapı*, 169, 195. Katalogda yayınlanan kendilerden bir tanesi. Krahl, Ayers, *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum*, 476, 863, 877. Murassa kendiler buradan incelenebilir.

³¹Krahl, Ayers, *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum*, 373, 836. Seladon ve Mavi Beyaz murassa gülâbdan buradan incelenebilir.

beş sıra inci dizilidir. Alt kısımlarında ise yakut, zümrüt ve inciler yer almaktadır. Taş yuvaları ise lale, gül ve nar şeklinde olup altındandır. Diğer beyaz buhurdan da ise kâseler beyaz, tabağı ise mavi beyazdır. Ayakları sarı maden olup tepelik, plaka ve bilezikler gümüşdür. Çiçek şeklinde olan plakalar mineli inci ve yakutla süslenmiştir. Yine tepelik kısmında zümrüt, yakut ve inci kullanılmıştır. Ejderha şeklinde olan sarı madenden ayaklar, zümrüt, yakut ve mercan üzerinde oturmaktadır. Seladon buhurdan ise tabak ve kâseler farklı renk ve dönemleri işaret etmektedir. Ay ışığı rengi olan kâseler, 17. yüzyıl civarına, mavi beyaz tabak ise Yuan veya Erken Ming dönemine aittir. Ejderha şeklinde ayaklar, tepelik, paftalar ve ağız bilezikleri gümüşdür. Tabak ve kâseler ise altından gül şekli plakalar üzerinde zümrüt ve yakutla işlenmiştir. Çiçekler altın tel ve yapraklarla birbirine bağlanmıştır.³²

Mavi Beyaz Divit: Yaklaşık 1500 senesine tarihlenen bu eser, 16. yüzyılda murassa ile süslenmiştir. Divitin içinde ve dışında zümrüt, yakut ve altın tellerle kakma tekniği kullanılmıştır. Divit, iki kalemdanlı, hokka ve rıhdanlı, altından olup bu eserlerin kapakları yeşimdir. Üzerleri ise yakutlarla süslüdür. Divit üzerindeki kapak paftalarından birisi elmaslarla kaplıdır. Menteşe ve zincir kısmı ise altındandır. Kapağın iç kısmı ise altın yaldız tezyinatlıdır. Divitin benzeri murassa tezyinatsız hâli ile özel bir koleksiyonda yer almaktadır.³³ Ayrıca divit, birçok ulusal ve uluslararası yayında haber konusu olmuştur.³⁴

Murassa eserler üzerinde yer alan taş ve yuvaların şekilleri nar, lale, sümbül, gül, erik, karanfil, şeftali çiçekleri, Türk süsleme sanatında kullanılan millî ve karakteristik motiflerimizdir. Altın dal ve yapraklarla meydana gelen kompozisyonlar, tamamen Türk karakterini yansıtmaktadır. Kadife ve çatma kumaşlarda; lale, karanfil, nar ve gül gibi süsleme şekilleri porselen eserler üzerinde de uygulanmıştır. Çin porselenleri, Osmanlı döneminde önemli bir yere sahip olmuştur. Hanedan üyeleri ve yüksek rütbeli devlet adamları tarafından kullanılmıştır. Murassa porselenler ise hanedan üyeleri tarafından kullanılmıştır. Osmanlı sarayında ise sade ve hasarlı porselenleri daha gösterişli hâle getirebilmek için porselenler değerli maden ve taşlarla süslenmiştir. Porselenler üzerinde yapılan murassa süslemeler, Osmanlı saray kuyumculuğunun en seçkin örnekleri arasında yer almaktadır.

İncelenen eserlerden yola çıkılarak bir kâsenin iç kısmının İslam ilkelerine göre şekillendiği, dış kısmının ise Çin ve İslam ülkelerinin birbiriyle etkileşimini yansıttığı söylenebilir.³⁵ Murassa süslemeler ise Türk süsleme motiflerini açıkça yansıtmaktadır. 16. ve 17. yüzyıl Çin porselenleri üzerinde yapılan süslemeler, metal yuvalar içinde taşlar şeklinde olmuştur. Taşların içine konulan yuvalar ise stilize olarak gül, lale, karanfil ve erik çiçeği şeklinde meydana gelmiştir. Bu kakma işçilik ise 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da yapılmıştır.³⁶



17. görselde yer alan kâsenin altındaki imza detayı.



18) Mücevherli Fincan, 16. Yüzyıl sonları, da Ming Chenhua nian zhi damgalı Millî Saraylar Koleksiyonu, 15/2821

³²Misugi, *Chinese Porcelain Collections in the Near East: Topkapı and Ardebil, II Topkapı*, 180. Katalogda yayınlanan buhurdanlardan birisi. Krahli, Ayers, *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum*, 478, 842,843,881. Katalogda yer alan buhurdanlar buradan incelenebilir.

³³John Carswell, *Çin Seramikleri Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu*, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 1995, 51. Divitin benzeri Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Krahli, Ayers, *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum*, 440, 546. Mavi Beyaz murassa divit buradan incelenebilir.

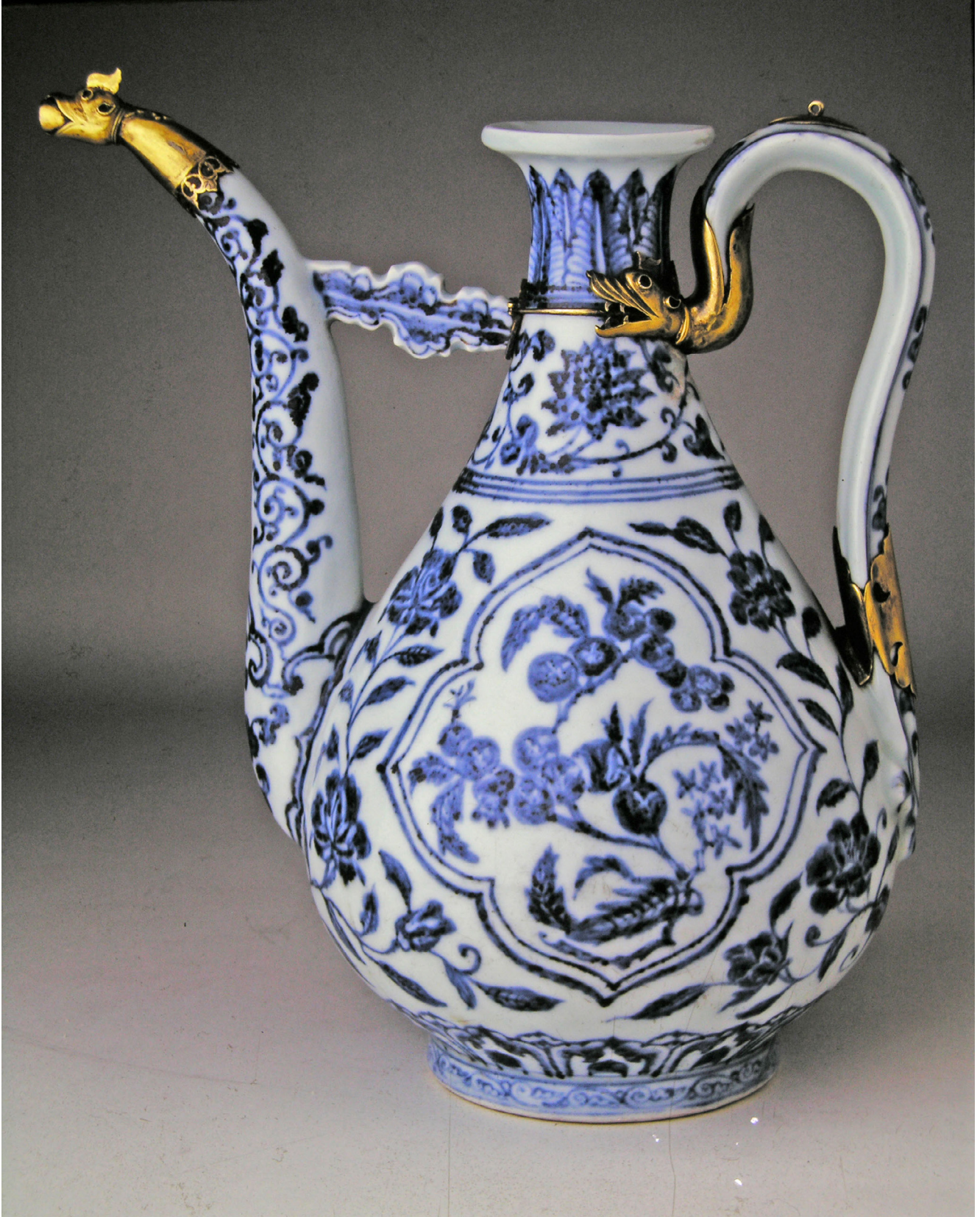
³⁴John Carswell, *Blue and White Chinese Porcelain Around the World*, London: British Museum Press, 2007, 134.

³⁵Margaret Medley, *Çin Seramiği ve İslam Desenleri*, Çev. Şadan Karadeniz, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973, 14.

³⁶Nurdan Erbahar, *Çin Porselenleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1984, 15.



19) Seladon İbrik, 1400
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/40



20) Mavi Beyaz İbrik, Ming Hanedanlığı, 1500
Millî Saraylar Koleksiyonu, 15/1410



21) Mavi Beyaz Mücevherli Yazı Kutusu, 1500
Milli Saraylar Koleksiyonu, 2/984



22) Mücevherli Kendi, 16. Yüzyıl ikinci yarısı
Millî Saraylar Koleksiyonu, 15/3037

Sonuç

Murassa Çin porselenleri, Çin'de üretilmiş yüksek kaliteli porselenlerin Osmanlı kuyumculuk geleneği ile altın, gümüş ve değerli taşlarla bezenerek yeniden yorumlanmış hâlidir. Murassa ise sadece süsleme değil aynı zamanda kültürel bir anlam taşımaktadır. Bu eserler, saray atölyelerinde geçirdiği dönüşüm ile beraber hem maddi hem de sembolik olarak değer kazanmıştır. Murassa Çin porselenleri, saray ihtişamı ve hükümdarlık kudretinin göstergesi olmuştur.

Murassa uygulamalar, porselen yüzeyin kırılğan yapısına rağmen fevkalade bir teknik ustalıklarla gerçekleştirilmiş; metal desenler ve taş yuvaları aracılığıyla aynı zamanda çeşitli porselenlerde kapaklar ve kulplar ile hem işlevsel hem de görsel bir bütünlük sağlanmıştır. Bu durum, Osmanlı zanaatkârlarının farklı malzemeleri bir araya getirme konusunda ustalıklarını yansıtmaktadır. Ayrıca saray sanatında disiplinlerarası üretim anlayışını ortaya koymaktadır. Bu eserler, ticaret yolları, diplomatik hediyeler ve ganimetler aracılığıyla Osmanlı sarayına ulaşan Çin porselenlerinin yerel sanat anlayışı içinde nasıl yorumlandığını göstermesi bakımından önemlidir.

Murassa Çin porselenleri, aynı zamanda saray teşrifatında hem hediyeleşme kültüründe hem de temsil noktasında aktif rol oynamış; bu yönüyle de sadece estetik olarak değil, politik ve törensel bir anlam da taşımıştır. Özellikle değerli taşlarla süslenen eserler, nadirlik ve zenginlik vurgusuna güç katarak padişahın ve sarayın ihtişamını görünür kılmıştır.

Sonuç olarak murassa Çin porselenleri, Osmanlı sanatında kültürel etkileşimin, teknik ustalığın ve sembolik temsilin kesişim noktasında yer almıştır. Bu eserler, sadece birer süsleme örneği değil, küresel ticaret ağlarının, saray zevkinin ve iktidar estetiğinin bir araya geldiği çok yönlü sanat objelerini oluşturmaktadır. Arşiv çalışmaları eşliğinde envanter defterleri ve kaynak eserler araştırılarak murassa eserlerin yapım aşaması, saray içerisinde yer alan atölyeler ve murassa eserlerin saray içerisinde kullanım bağlamlarının ortaya çıkarılmasına çalışılmıştır.

Murassa eserlerin bir kısmı, günümüzde Topkapı Sarayı, mutfaklar bölümünde sergilenmektedir. Fakat sergilenemeyen eserlerin büyük çoğunluğunun Topkapı Sarayı sınırlarındaki Darphane bölgesinde hazırlanan Porselen Müzesi'nde sergilenmesi planlanmaktadır.



23) Mücevherli Kendi, 16. Yüzyıl sonları
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2811



24) Mücevherli İbrik, 16. Yüzyıl sonları-17. Yüzyıl başları
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2769



25) Mücevherli Buhurdan, 16. Yüzyıl ikinci yarısı
Millî Saraylar Koleksiyonu, 15/2773



26) Mücevherli Buhurdan, 17. Yüzyıl başları
Millî Saraylar Koleksiyonu, 15/2771



27) Mücevherli Buhurdan, 16-18. Yüzyıl
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2770



28) Mücevherli Beyaz İbrik, Ming Hanedanlığı, 15. Yüzyıl başları
Milli Saraylar Koleksiyonu, 15/2944

Kaynakça

- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*, Defter. 4.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*, Defter. 12.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*, Defter. 27.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*, Defter. 22.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*, Defter. 18.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*, Defter. 25.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*, Defter. 2175.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi*, Defter. 2213.
- Vehbi. *Surnâme-i Vehbi*. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A.3593. v.26. v.27.
- Şemseddin Sami. *Kamus-i Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1992.
- Carswell, John. *Blue and White Chinese Porcelain Around the World*. London: British Museum Press, 2007.
- Carswell, John. *Çin Seramikleri Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 1995.
- Çağman, Filiz. "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Amsına Sempozyum Bildirileri*, Sandoz Kültür Yayınları; İstanbul: 1989. 35-46.
- Çağman, Filiz. "Serzengeran Mehmet Usta ve Eserleri", *Kemal Çığ Armağanı*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1984: 51-87.
- Durmuş, İsmail. "Tarsi", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. Cilt 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011. 110-111.
- Erbahar, Nurdan. *Çin Porselenleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1984.
- Erdoğan, Ayşe. "Çin ve Japon Porselenleri", *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Akbank Yayınları, 2000.
- Gedük, Serkan. *Topkapı Sarayı Müzesi Çin Porselenleri Üzerindeki Osmanlı Süslemeleri ve Onarımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014.
- Krahl, Regina. John Ayers. *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum, I vols*, London: Sotheby's Publications, 1986.
- Krahl, Regina. John Ayers. *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum, II vols*, London: Sotheby's Publications, 1986.
- Krahl, Regina. "Porcelain With Ottoman Jewelled Decoration", *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum. II vols*. London: Sotheby's Publications, 1986.
- Krahl, Regina. "Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu", *İstanbul'daki Çin Hazinesi*. Ed. Ayşe Üçok. İstanbul: Dış İşleri Bakanlığı, 2001: 40-101.
- Köseoğlu, Cengiz. *Topkapı Sarayı İmparatorluk Hazinesi*. İstanbul: Ak Yayınları, 1984.
- Medley, Margaret. *Çin Seramiği ve İslam Desenleri*. Çev. Şadan Karadeniz. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973.
- Mikami, Tsugio, Kemal Çığ, Banri Namikawa. *Chinese Ceramics Topkapı Saray Collection*. Tokyo: Heibonsha, 1974.
- Misugi, Takotoshi. *Chinese Porcelain Collections in the Near East: Topkapı and Ardebil. II Topkapı*. Hong Kong University Press: January 1, 1981.
- Necipoğlu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Pope, John Alexander. *Fourteenth Century Blue and White: A Group of Chinese Porcelains in Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul*. Washington, DC: The Lord Baltimore Press, 1952.
- Shinhee, Park. "The Journey of Chinese Export Porcelain", *Crossroads of Ceramics-Turkey, Where the East and the West meet*. The World Ceramic Exposition Foundation, April 28, 2007: 78-83.
- Türkoğlu, Sebahattin. "Saray Kuyumculuğu", *Sanat Dünyamız*, 34. İstanbul: 1985. 12-17.
- Ünal, İsmail. *Çin Porselenleri Üzerindeki Türk Tarsiatı*. İstanbul: Berksoy Matbaası, 1963.

MUSTAFA ÖZER* 

Batılılaşma Dönemi Osmanlı Kışla Mimarisi Bağlamında EDİRNE SÜVARİ KIŞLASI



BATILILAŞMA DÖNEMİ OSMANLI KIŞLA MİMARİSİ BAĞLAMINDA: EDİRNE SÜVARI KIŞLASI

Öz

Osmanlı Devleti'nde yoğun olarak 19. yüzyılda karşımıza çıkan kışla yapıları, genellikle simetrik bir plan anlayışı ve koridor boyunca dizilen mekânlar ile yapının köşelerinin vurgulandığı kütle düzenlemeleri şeklinde tasarlanarak inşa edilmişlerdir. Osmanlı Dönemi Askerî Mimarisi'nde yapı türlerinde farklılık olmakla birlikte; plan ve cephe düzeninde çok fazla bir değişikliğe gidilmemiş, mevcut plan ve cephe anlayışı uygulanmıştır. Kışla yapıları, dönemin yapım teknolojisinin sunduğu imkanlar ve ihtiyaçlara bağlı olarak tek, iki veya üç katlı olarak inşa edilmişlerdir.

Başkent İstanbul'dakiler kadar olmasa da imparatorluğun büyük ölçekli şehirlerinde (Edirne, Bursa, Selanik, Üsküp, Konya, Afyonkarahisar, vd.) askerî birliklerin kullanımı için çeşitli büyüklüklerde kışlalar inşa edilmiştir. İlk yapıldıklarında ahşap oldukları bilinen bu kışlalar, 19. yüzyıl Avrupa (Fransa, İngiltere, vd.) kışlalarına; plan, mimari, malzeme, teknik ve cephe düzenleri bakımından büyük benzerlikler göstermektedirler. Bu kışlalar, kare, dikdörtgen veya U planlı, büyük bir iç avluya sahip, kâgir (taş, tuğla) malzemeyle iki ya da üç katlı, cephe ortalarında simetrik kapıları bulunan bir plan anlayışıyla yapılmıştır.

Arşiv belgeleri, yayınlar ve sahada yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda Edirne'de beş kışla kompleksinin inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bunlardan bir tanesi de, incelemekte olduğumuz Süvari Kışlası'dır. Döneminde inşa edilen diğer kışla yapıları gibi değişik işlevli (idari binalar, ahırlar, yatakhane-koşuılar, baytarhâne, mutfak, yemekhane, manej - süvari eğitim alanı, depo, tamirhane, nalbur, çeşme, vd.) yapılardan oluşan büyük bir kompleks halinde olan Süvari Kışlası'nın ne zaman inşa edildiğini belirlemeye yardımcı olacak kitabe, vb. yazılı bir kayıt şimdilik bulunamamıştır. Kışlanın inşa tarihine ilişkin farklı görüşler olmakla birlikte 19. yüzyılın ilk yarısında inşa edildiği genel olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmada, Edirne Süvari Kışlası'nın ana yapısı durumundaki "U" planlı yapı blokları; arşiv belgeleri, araştırma- yayınlar ve sahada gerçekleştirilen çalışmalara bağlı olarak incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı İmparatorluğu, Askerî Mimarî, Batılılaşma, Osmanlı Mimarlığı, Kışla Mimarisi, Edirne.

EDİRNE CAVALRY BARRACKS IN THE CONTEXT OF OTTOMAN BARRACKS ARCHITECTURE DURING THE WESTERNIZATION PERIOD

Abstract

Barracks, which appeared extensively in the Ottoman Empire during the 19th century, were generally designed and constructed with a symmetrical layout, featuring spaces arranged along a corridor and a massing scheme that emphasised the building's corners. In military buildings, although there were variations in building types, there was little alteration to the layout and façade design; instead, the existing approach to layout and façade was preferred. Depending on the capabilities of the construction technology of the period and the specific requirements, they were designed and built as single, two or three-storey structures.

Although not on the same scale as those in the capital, Istanbul, barracks of various sizes were constructed in the Empire's major cities (Edirne, Bursa, Thessaloniki, Skopje, Konya, Afyonkarahisar, etc.) for the use of military units. Known to have been originally constructed of timber, these barracks bear a strong resemblance to 19th-century European (French, British, etc.) barracks in terms of layout, architecture, materials, construction techniques and façade arrangements. These barracks were constructed according to a design concept featuring square, rectangular or U-shaped plans, with a large inner courtyard; they were two or three storeys high, built of masonry (stone, brick), and had symmetrical entrances in the centre of the façades.

Based on archival documents, publications, and field research and investigations, it is understood that five barracks complexes were constructed in Edirne. One of these is the Cavalry Barracks, which we are examining. Like other barracks structures built during that period, the Cavalry Barracks is a large complex consisting of various functional buildings (administrative building, stables, dormitories, veterinary clinic, kitchen, mess hall, riding arena, storage, repair shop, blacksmith shop, fountain, etc.). No written records have been found so far. Although there are differing opinions regarding the barracks' construction date, it is generally accepted that it was built in the first half of the 19th century.

In this study, the "U"-shaped building blocks that form the main structure of the Edirne Cavalry Barracks were examined and evaluated based on archival documents, research publications, and fieldwork.

Keywords: Ottoman Empire, Military architecture, Westernization, Ottoman Architecture, Barracks Architecture, Adrianople.

Giriş

18. ve 19. yüzyıllar, başta Avrupa ülkeleri olmak üzere dünyanın diğer bölgelerinde ve Osmanlı Devleti'nde; iktisadi, ticari, askeri, kültürel, sosyal, vd. pek çok alanda değişim ve dönüşümlerin başladığı bir zaman dilimidir.

Avrupa'da başlayan sanayileşme / endüstrileşme hamleleri, özellikle İngiltere ve Fransa'da üretimde yaygınlaşan makineleşme ile karşılık bulmuştur. Bu yüzyıllarda kıta Avrupası'nda sanayi tipi dokuma tezgâhları artmıştır. Buhar gücünün özellikle sanayi ve ulaşımda yoğun bir kullanım alanı bulmuş olması, beraberinde ekonomik ve ticari bakımlardan gelişmiş Avrupa kentlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Buna bağlı olarak kırsal bölgelerden sanayileşmenin yoğun olduğu kentlere göçler başlamış, böylece hızlı bir kentleşme süreciyle yerleşim yerlerinin plan ve mimarisi (endüstri bölgeleri, konut alanları, parklar, vb.) değişmeye başlamıştır. Bu değişim, yapı türlerine ve mimariye de yansımış, bunun sonucunda da kentlerde farklı karakterdeki idari, kültürel, askeri, sağlık, eğitim, ticari, sanayi, vb. yapılar gibi farklı fonksiyon ve nitelikteki binaların ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Osmanlı Devleti'nde 1700'li yıllarda başlayan ve III. Selim ve II. Mahmud ile devam ettirilen Batılı anlayıştaki reform ve yenileşme hareketleri (batılılaşma, asrileşme, modernleşme, muasırlaşma), öncelikle askeri alanda başlatılmıştır. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılarak askeri yede yeni bir teşkilat, yeni bir düzen şeklinde ortaya çıkan Nizâm-ı Cedid (Yeni Düzen), bir başka deyişle *Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye* ordularıyla başlayan yenileşme, reform girişimleri, II. Mahmud devrinde (1808-1839) bir devlet politikası hâline dönüşmüştür. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanları sonrası devlet yönetiminde merkezileşme çabaları artmış, bürokrasi her geçen gün güçlenerek devlet yönetiminde etkin olmaya başlamıştır.

Devlet ve toplum yapısındaki köklü değişimlere bağlı olarak ortaya çıkan ihtiyaçlar ve yeni yaşam tarzlarına bağlı olarak mimaride çağdaş malzeme ve teknolojilerle farklı fonksiyon, plan, kitle, form ve cephe düzenlerine sahip yapı türleri ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda, başta yeni ve farklı askeri nitelikli binalar olmak üzere kamunun ve halkın ihtiyaçlarını karşılayacak yapılar ile sağlık, eğitim, endüstri, ticari, konaklama işlevine yönelik yapıları inşa

edilmiştir. Bu süreçte hemen her alanda başlayan değişime bağlı olarak inşa edilen yapıların önemli bir kısmı, başkent İstanbul'da karşımıza çıkmaktadır. İmparatorluğun diğer büyük ölçekli kentleri, bu yeni yapılaşma anlayışı konusunda başkenti izlemişlerdir.

Osmanlı Devleti'nin geri kalmasında ve savaşlarda mağlup olmasındaki ana sebeplerin başında, askeri alandaki geri kalmışlık ve çağa ayak uyduramama fikri yatmaktadır. Bu nedenle başarısızlığın ve gerilemenin esas kaynağı olarak görülen ordunun, hem idari yapısı, hem de ihtiyacı olan silah imalathaneleri, kışlalar, hastaneler ve diğer bazı binalarının çağın gereklerine uygun şekilde tasarlanıp inşa edilmeleri konusunda çok önemli uygulamalar gerçekleştirilerek değişimlerde ve modernleşmede öncü olmuşlardır.

1783'te İstanbul-Kasımpaşa Kalyoncu Kışlası(1783) ile Sultan III. Selim tarafından inşa ettirilen Humbaracılar Kışlası(1793), 19. yüzyılda inşa edilen askeri kışlaların öncüsü olarak kabul edilmektedir. Askeri yapıda başlatılan reformlara bağlı olarak yeni ordunun kullanımı ve eğitimi için İstanbul- Levent Çiftliği'nde ve Selimiye'de birer kışla kompleksi inşa edilmiştir. III. Selim tarafından yaptırılan ve ilk yapısı ahşap olan Selimiye Kışlası, Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid zamanında(1839-1861) kâğıt olarak yeniden inşa edilmiştir(1828-53). Bu dönemin önemli iki yapısı, Rami(1828-29) ve Davutpaşa(1826-32) kışlalarıdır. Taksim Topçu Kışlası(1842), Maçka Silahhanesi, Kuleli Süvari Kışlası(1843), Gümüşsuyu Kışlası(1862), Taşkışla(1861), Yıldız Sarayı Orhaniye ve Ertuğrul kışlaları(1888), İstanbul'un farklı yerlerinde 19. yüzyıl boyunca inşa edilmiş kışla yapılarıdır. Bu yapılar dışında, eğitim ve karargâh yapıları olarak öne çıkan Mekteb-i Harbiye(1846) ve Harbiye Nezareti(1864) de belirtilebilir. Yine askeri eğitim amacıyla kurulmuş olan askeri mühendislik mektepleri (Mühendishane-i Bahri-i Hümayun ve Mühendishane-i Berri-i Hümayun) de bu bağlamda belirtilmesi gereken yapılar arasındadır.¹

Kaynak ve yayınlardan tespit edilebildiği kadarıyla başkent İstanbul'da 19. yüzyıl boyunca; kışla, okul, karakol, fabrika, silahhane, depo, fırın, vd. olmak üzere, değişik işlevli yüze yakın bina inşa edilmiştir. Bunların çoğunluğunu kışla, silahhane, karakollar oluşturmaktadır.²

¹ Batılılaşma Dönemi Osmanlı Kışla Mimarisi'nin plan ve mimari özellikleri ile uygulamaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. A. Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devletinde Askeri Mimari ve İstanbul'da İnşa Edilen Askeri Yapılar, 2 cilt, Doktora Tezi, 2 cilt, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004; Ö. Özen, II. Mahmut Askeri Islahat Sürecinde Ortaya Çıkan Kışla Yapıları ve Mimari Özellikleri, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013.

² A. Ertuğrul, "XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7/13, (2009),295- 296.

Başkent İstanbul'daki örnekler kadar yoğun olmasa da imparatorluğun Edirne, Bursa, Selanik, Üsküp, Konya ve Afyonkarahisar gibi büyük ölçekli şehirlerinde askeri birliklerin barınma ve konuşlanma ihtiyaçlarını karşılamak üzere farklı büyüklüklerde kışla yapıları inşa edilmiştir. İlk inşa evrelerinde ahşap malzeme ile gerçekleştirildiği bilinen bu yapılar, 19. yüzyılda Avrupadaki (özellikle Fransa ve İngiltere) kışla mimarisiyle plan, malzeme - teknik ve cephe düzeni bakımından belirgin paralellikler göstermektedir. Söz konusu kışlalar, kare, dikdörtgen ya da U plan şemalarına sahip olup merkezde geniş bir iç avlu etrafında tasarlanan bir mekân anlayışıyla kurgulanmıştır. Kâgir (taş ve tuğla) malzeme kullanımıyla iki ya da üç katlı olarak yükselen bu yapılar, cephe ortalarında simetrik kapıları bulunan bir plan ve düzen anlayışını yansıtmaktadır.

Osmanlı Devleti'nde özellikle 19. yüzyılda yaygınlaşan kışla yapıları, genellikle simetrik bir plan anlayışı dikkate alınarak koridor boyunca sıralanan mekânlar ve köşelerin vurgulandığı kütle düzenlemeleriyle tasarlanmıştır. Askeri yapılarda, yapı türlerinde bazı farklılıklar görülsede plan ve cephe düzeninde önemli bir değişikliğe gidilmemiş, mevcut anlayışın sürdürülmesi tercih edilmiştir. Dönemin yapım teknolojisinin sunduğu imkânlar ve ihtiyaçlar doğrultusunda bu yapılar, tek, iki ya da üç katlı olarak inşa edilmiştir.

Batılılaşma dönemi Osmanlı askeri mimarlığında karşımıza çıkan yeni yapı türlerinin bir diğer özelliği de yalnızca işlevsel olmaları değil, aynı zamanda yeni inşa malzemeleri ve teknikleri, plan anlayışları ve mimari üsluplarını da kullanmış olmalarıdır. Özellikle Avrupada ortaya çıkan ve çağın gereklerine uygun yapım teknikleri olan volta döşeme, çelik putrel, ahşap makas, vd. diğer yapım ve süsleme teknikleri, bu yeni yapı tiplerinde (kışlalarda) uygulanmıştır.

Yukarıda kısaca özetlenen bu yeni dönemin (Batılılaşma) politik, askeri, eğitim, kültür ve mimarlık anlayışı; devlet ve toplum nazarında benimsenmiş, önemsenmiş, her alanda hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda çok yönlü (askeri, idari, siyasi, hukuk, eğitim, kültür, vd.) bir atılım gerçekleştirilmiş ve bunun sonucunda, Avrupai tarzda bir yaşam ve yönetim anlayışı teşvik edilmiştir. Belli ölçülerde

kabul gören bu yaklaşım, şehirlerin fiziki dokusunu, silüetini oluşturan irili ufaklı yapılar ve yapılar topluluğu ile daha da belirgin, somut hâle gelmiştir. Bu bağlamda belirtilebilecek en somut göstergelerden birisi de askeri alanda yapılan reformlara bağlı gelişen askeri mimaridir. Bu yeni dönemde, yeni yapı türleri ortaya çıktığı gibi mevcut/ geleneksel olanlar da şekil, form değişimine uğramıştır. Askeri mimarinin ana yapıları kabul edilen kaleler, kışlalar, tabyalar vd. bu dönemde Avrupada neşet etmiş ve sonra Osmanlı coğrafyasında hayat bularak inşa edilmeye başlanmıştır. İşte bu yapı türlerinden olan ve âdeta bir külliye/ manzume gibi değişik işlevli, fakat tamamıyla askeri amaca hizmet eden kışla kompleksleri öne çıkmaktadır.

Başta başkent İstanbul olmak üzere Edirne, Selanik, Üsküp, İzmir gibi stratejik şehirlerde çok sayıda kışla yapıları inşa edilmiştir. Bunlar, şehirlerin farklı noktalarına inşa edilerek silüet ve yeni yerleşim yeri oluşturulmasına yol açmalarıyla da dikkat çekmektedirler. Yukarıda bazıları ismen zikredilen İstanbul'daki kışlaların muadillerini serhat şehri Edirne'de görmekteyiz.³ Çok sayıda kışlanın inşa edildiği Edirne'deki kışlalar bölgesi, mevki denilebilecek düzeyde bir kışla yapı stoğu barındırmaktadır. Plan, inşa malzemesi- ve tekniği, yapı elemanları, cephe düzeni, taşıyıcı ve örtü sistemi, süsleme bakımlarından, çağdaşı ve öncüsü Avrupa ve diğer şehirlerdeki Osmanlı kışlalarıyla benzerlikler, paralellikler gösteren Edirne'deki kışlalardan Süvari Birliği için inşa edilen Süvari Kışlası, bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Arşiv belgeleri, kaynak ve yayınlar ile sahada yapılan incelemelere dayalı olarak gerçekleştirilen bu çalışmada Edirne Süvari Kışlası'nın inşa edildiği zamandan günümüze geçirdiği aşamalar, maruz kaldığı tahribatlar ve buna bağlı olarak gerçekleştirilen onarım-ilaveler doğru bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Osmanlı dönemi kışla mimarisi ile ilgili olarak arşivlerde çok sayıda belge ve bilgi bulunmaktadır. Bunlardan bazıları, hazırlanan tez, kitap ve makaleler kapsamında incelenip değerlendirilmiş; önemli bir kısmı ise hâlâ incelenmeyi beklemektedir. Özellikle Batılılaşma döneminde, İstanbul'da inşa edilen askeri yapılarla ilgili hazırlanmış çok sayıda lisansüstü tez, kitap, makale, bildiri bulunmaktadır. Arşiv belgeleri

³ Batılılaşma Dönemi'nde inşa edilen kışlalar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özen, II. Mahmut Askeri Islahat Sürecinde Ortaya Çıkan Kışla Yapıları..., s.26- 125; Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimarî..., s. 75- 148.

ve saha çalışmalarına dayalı olarak gerçekleştirilen bu çalışmaların başında, A. Çiftçi'nin hazırladığı "19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve İstanbul'da İnşa Edilen Askeri Yapılar"⁴ başlıklı doktora tezi gelmektedir. Arşiv belgelerine dayalı olarak hazırlanan bu çalışmada ana başvuru kaynağı olarak; "Fenn-i Mi'mari"⁵, "Fenn-i İnşaat"⁶ adlı eserler ile kışla inşası için hazırlanmış olan teknik şartname-ler ve diğer belgeler kullanılmıştır. Söz konu-su bu kaynaklarda 19. yüzyılda inşa edilen kışlaların nerede, nasıl inşa edileceği, hangi kısımlardan oluşacağı, bütün mimari detayları ile verilmiştir. Bu temel başvuru kaynakları sayesinde, Osmanlı kışla mimarisinin (piya-de, topçu süvari kışlalarının); plan, mimari, mekân tasarımı, malzeme, vd. bütün detayları öğrenilebilmektedir.

Kışla mimarisi bakımından öne çıkan şehir-lerden Edirne'de inşa edilen askeri yapılar- kış-lalarla ilgili tek yapı odaklı ve genel nitelikte çalışmalar bulunmaktadır. Bunlardan ilk akla geleni, S. Ünkazan tarafından hazırlanan "Edir-ne ve Çevresinde Osmanlı Dönemi Askeri Mima-ri"⁷ başlıklı çalışmadır. Edirne'deki tarihi-askeri yapıların genel hatları ile ele alındığı bu çalış-mada, konumuz olan Süvari Kışlası'na da yer verilmiştir. Ancak Süvari Kışlası ile ilgili olarak şimdiye kadar yapılmış müstakil bir çalışma bulunmamaktadır. Genelde Osmanlı ve özelde de Edirne'deki kışla yapılarının hala ayrıntılı bir çalışmaya ihtiyacı olduğu ortadadır.

Edirne Süvari Kışlası'nı ele almadan önce, konunun daha iyi anlaşılması için, öncelikle kışla mimarisinin Avrupadaki örneklerinin genel özellikleri üzerinde durulmuş, ardın-dan Osmanlı coğrafyasındaki kışlaların plan, mimari, vd. özellikleri, kaynak ve yayınlardan elde edilen bilgiler doğrultusunda verilmiştir. Daha sonra, Avrupa ve Osmanlı kışlalarının benzerlikleri ve farklılıklarına yer verilmiştir. Bilahare Edirne Süvari Kışlası'nın ana yapısı ("**U**" planlı yapı), kaynak ve yayınlar ile sahada yapılan inceleme ve gözlemler doğrul-tusunda tanıtılıp değerlendirilmiştir.

BATILILAŞMA DÖNEMİ OSMANLI KİŞLA YAPILARI HAKKINDA

Avrupa'da, özellikle İngiltere ve Fransa'da 18. yüzyılın başlarından itibaren, müstakil kışlalar inşa edilmeye başlanmıştır. İngilizler tarafından inşa edilen Fort George Kışlası, "U" şeklindeki iki bloktan meydana gelen dikdörtgen bir plan şemasına sahiptir. Her bloğun sonunda ve ortasında yer alan üçgen alınlıklı mekânlar ise subaylara tahsis edilmiş-tir. Kışlanın doğu bloğunda piyadeler, batı blo-ğunda ise topçular ikamet etmişlerdir. Bu iki bloğun "U" şeklinde bir düzen göstermesi ile orta kısımda askeri tören-eğitim alanı ortaya çıkmıştır.⁸

Fransız Devrimi'nin ardından ilk yapılan kış-lalar, süvari birliklerine tahsis edilmiştir. Sü-vari sınıfının diğerlerine göre öne çıkmasının nedeni, yüksek manevra kabiliyetleri sebebiyle ülkede yaşanacak herhangi bir ayaklanma veya protestoyu bastırmak için çabucak harekete geçebilecek olmasıdır. Fransızlar, 18. yüzyı-lın başından itibaren daha konforlu olması açısından asker ve atların kalacağı bölümleri birbirinden ayırmaya başlamıştır. Bu nedenle 18. yüzyılın başlarından itibaren piyade ve süvari kışlaları farklılaşarak piyade sınıfı için askerlerin, süvariler içinse atların konforunun öne çıktığı bir düzenlemeye gidilmiştir.⁹

Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla birlikte (1839), devlet yönetiminde başlayan değişimler, mimariye de yansımış; bunun sonucu olarak değişik işlevli pek çok yeni yapı türü ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda inşa edilen yapılar arasında; hükümet konakları, adliye, telgraf-hane, askeri ve emniyet yapıları (kışla, polis, jandarma karakolları), eğitim, sağlık yapıları (hastaneler, darüleytamlar, vd.), sanayi ve ti-caret yapıları (fabrikalar, atölyeler, işlikler, vd.) belirtilebilir. Bu yeni dönemde ortaya çıkan yeni yapı türleri arasında devletin güvenliğini sağlamak ve toprak bütünlüğünü korumak amacıyla ordu merkezi olan İstanbul, Edir-ne, Bursa, İzmir, Selanik, vd. şehirlerde inşa edilen askeri yapı ve yapı grupları (kışla, vd.) öne çıkmaktadır.

⁴ Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari..., İstanbul, 2004.

⁵ Mehmet Ri'fat, *Fenn-i Mi'mari*, İstanbul, 1291 (1875-76); Ahmed Şükrü, *Fenn-i Mi'mari*, İstanbul, 1300 (1884).

⁶ Mustafa Reşid, *Fenn-i İnşaat*, İstanbul, 1303- 1304 (1887-88); Osman Nuri bin Ömer Şevki, *Fenn-i İnşaat ve Mi'mari*, İstanbul, 1309 (1893); Osman Nuri bin Ömer Şevki, *Fenn-i İnşaat*, İstanbul, 1312 (1896).

⁷ S. Ünkazan, *Edirne ve Çevresinde Osmanlı Dönemi Askeri Mimari*, İstanbul, 2013.

⁸ Özen, II. Mahmut Askeri Islahat Sürecinde Ortaya Çıkan Kışla Yapıları..., 126- 129, 131.

⁹ Özen, II. Mahmut Askeri Islahat Sürecinde Ortaya Çıkan Kışla Yapıları..., 132- 133, 137- 139, 141- 142. Avrupa'da (İngiltere ve Fransa) inşa edilen kışlaların tarihsel gelişimi, plan ve mimari özellikleri hakkında bkz. Özen, II. Mahmut Askeri Islahat Sürecinde Ortaya Çıkan Kışla Yapıları..., 126- 145.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarına ait askeri mimarlık kitaplarında ve arşivlerdeki teknik şartnamelerde kışlaların nerede ve ne şekilde inşa edilmeleri gerektiği hakkında ayrıntılı ve özgün bilgiler bulunmaktadır.¹⁰ Bu şartnamelerde işlevlerine göre; piyade, süvari ve topçu kışlaları olmak üzere üçe ayrılan kışlaların farklı mimari özellikler gösterdikleri anlaşılmaktadır. 1875- 1876 tarihli “Fenn-i Mîmârî” adlı kitapta kışlalarla ilgili verilen bilgiler¹¹, konum ve plan özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Konuma göre (Kışlalar konum olarak havası güzel, temiz su kaynağına yakın, yüksek yerlerde, yerleşim alanından uzakta inşa edilmeli ve etrafta kışla yapısından daha yüksek bir bina olmamalıdır) ve plana göre (Piyade kışlaları bir kışla yapısı ve diğer ek yapılardan oluşan yapılar topluluğudur) gruplandırmak mümkündür.¹²

Söz konusu kitaba göre, kışla yapılarının üç farklı şekilde inşa edilebildiği anlaşılmaktadır.¹³

1. *Bir doğru çizgisi şeklindeki kışlalar:* Savaşta ve eğitimde askerler numara sırasına göre tek sıra düzenine geçtiklerinden dolayı kışlaların bir doğru çizgisi şeklinde tasarlanması uygundur. Ancak bir alay ve daha fazla askerin kalacağı kışlanın boyu fazla uzun ve idaresi de zor olacağından, sadece bir ya da iki taburluk kışlalar, bu plan şemasında yapılmalıdır.¹⁴

2. *“U” şeklindeki kışlalar:* Arsa uygunsa bir alayı barındıran kışlalar, “U” şeklinde tasarlanabilir. Bu şekilde inşa edilen kışlalarda orta avlu bir duvarla kapatılarak talimhane olarak kullanılır. Bu duvarın yanında, mutfak gibi içinde ateş yakılan birimlere yer verilir. Bir doğru çizgisi şeklinde ya da “U” şeklinde tasarlanan kışlalarda iki yanda koğuşların sırlandığı bir orta koridor yapılarak iç dolaşım sağlanmalıdır. Koğuşlar tek bir cepheden, koridor da yalnızca iki uçtan ışık alacağından (üst kat koridoru çatı feneri ile aydınlatılsa da koğuşları etkilemeyeceğinden), ancak yeterli alan olmadığına kışlalar bu şekilde inşa edilmelidir.¹⁵

3. *Dikdörtgen şeklindeki kışlalar:* Bir alaydan daha fazla askerin bulunduğu kışlalar ise dikdörtgen şeklinde ve ortası avlulu olarak inşa edilmelidir. Bu tasarımda tüm cepheler aynı oranda ışık ve hava alamadığından orta avlunun tüm askeri alabilecek büyüklükte olması gerekir. Avlunun etrafına, cephelerin ışık almasını sağlayacak şekilde, çepeçevre bir revak yapılarak iç mekânlara ulaşım sağlanır. Cephelerin orta aksında ise büyük bir taş merdiven ve altlarında çeşme, musluk, tuvaletler ve hapishaneler düzenlenebilir. Kışlanın etrafı duvarlarla çevrilmişse revaklar, yağmur ve karın giremeyeceği genişlikte, kışlanın orta avluya bakmayan diğer dış cephelerine yapılır. Revaksız ve koridorsuz kışlalarda iki sıra koğuş yapılırsa ulaşım her iki koğuşun arasında merdiven ve “divanhâne” yapılarak sağlanır. Kullanım, ulaşım ve hava koşulları açısından en uygunu iki katlı, tavan arası da kullanılabilen eni dar kışla yapısıdır.¹⁶

Kışlalarda düzen ve asayişin sağlanması için iki ya da üç kapı bulunmalıdır. Kışla avlusuna yapılara zarar vermeyecek şekilde ağaç dikilebilir. Avlu zemini toprak bırakılmayıp tümüyle kaldırım gibi döşenir ya da zift ve kum ile kaplanır. Bir alay büyüklüğündeki piyade kışlası yapısı içindeki birimler; askerlerin gece yatmaları için koğuşlar ile gün boyu eğitim, idare, dinlenme, toplanma gibi çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak için düzenlenmiş mekânları bünyesinde bulundurur. Kışlada kalan askerlerin en kısa zamanda avluda toplanabilmesi için koğuşlar avlu ile bağlantılı olmalıdır. Kışla yapısı çok katlı ise doğrudan avluya ulaşımı sağlayan merdivenler yapılmalıdır. Merdivenler, az eğimli olmalı, dayanıklı ve kaygan olmayan sert bir malzeme ile kaplanmalıdır.

Kışla yapılarında; subay odaları, koğuşlar, alay mektebi, kütüphane, mütalaahâne, eskrim talimhanesi, jimnastikhane, talimhane, toplantı odası, kalem odaları, depo, eczane, muayene salonu, kahvehane, elbise ve kundura tamirhanesi ile mutfak, hamam, çamaşırhane, nizam karakolhanesi, hapishane, silahhane, cami, mutfak, hamam, çamaşırhane, çeşme ve tüfek tamirhanesi gibi birimler/mekânlar bulunmaktadır.¹⁷

¹⁰Mehmet Ri'fat, *Fenn-i Mîmârî*, İstanbul, 1291 (1875-76); Ahmed Şükrü, *Fenn-i Mîmârî*, İstanbul, 1300 (1884); Mustafa Reşid, *Fenn-i İnşaat*, İstanbul, 1303- 1304 (1887-88); Osman Nuri bin Ömer Şevki, *Fenn-i İnşaat ve Mîmârî*, İstanbul, 1309 (1893); Osman Nuri bin Ömer Şevki, *Fenn-i İnşaat*, İstanbul, 1312 (1896); Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve..., 75- 82.

¹¹Mehmet Ri'fat, *Fenn-i Mîmârî*, İstanbul, 1291 (1875- 76).

¹²Batılılaşma Dönemi Osmanlı kışla mimarisi ile ilgili verilen bilgilerde; başta yukarıda bahsedilen *Fenn-i Mîmârî* ve *Fenn-i İnşaat* isimli eserler olmak üzere, A. Çiftçi tarafından hazırlanan “19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve İstanbul'da İnşa edilen Askeri Yapılar” başlıklı tez esas alınmıştır. Bkz. Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve ..., 75 ve devamı.

¹³Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve ..., 75- 82, Ek 18.

¹⁴Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve ..., 75- 76.

¹⁵Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve ..., 6.

¹⁶Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve ..., 76- 79.

¹⁷Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve ..., 78.

Osmanlı arşivinde yer alan bir çizimde “U” şeklindeki kışla yapısının zemin ve üst katı ile buna bağlı ek yapılar ayrıntılı olarak gösterilmiştir.¹⁸ Kışla bir çevre duvarı ile sınırlandırılmış, giriş kapısının yanlarında hapishane ve cezaevi birimlerine yer verilmiş; tuvalet, çamaşırhane ve mutfak birimleri ayrı binalar olarak inşa edilmiştir. Kışla yapısının köşeleri ve orta bölümleri dışa doğru çıkıntılı tasarlanmıştır. Zemin katta orta avluya bakan bir koridora açılan subay odaları ve asker koğuşları ile askerlerin çeşitli ihtiyaçları için ayrılmış mekânlara yer verilmiştir. Kışlanın üst katında koridor yapılmamış, mekânlar içeriden geçişle birbirine bağlanmıştır. Bu katta da bazı farklı işlevli birimler tercih edilmiştir.

Süvari kışlaları, Fenn-i Mimari adlı esere göre, insanlar ve hayvanlar için tek bir bina veya insanlar ve hayvanlar için ayrı binalar şeklinde olmak üzere iki farklı plan tipinde inşa edilmişlerdir. Süvari kışlalarında piyade kışlalarından farklı olarak maneş, ahır, ambar ve samanlıklar, at hastahanesi (baytarhane), demirhane (nalbanthane) gibi birimler de bulunmaktadır.¹⁹

Osmanlı dönemi kayıtlarında “*Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye Kışlaları*” olarak adlandırılan bu yapıların, plan bakımından incelendiğinde; dikdörtgen veya “U” planlı, ortası avlulu şekilde tasarlanarak inşa edildikleri görülmektedir. İstanbul’da inşa edilmiş olan Rami, Davutpaşa, Kuleli ve Selimiye ile Kütahya, Afyonkarahisar, Niş, Sofya ve Varna’daki kışlalar, dikdörtgen planlı ve orta avlulu örneklerdir. Selanik ve İzmir’de inşa edilen kışlalarda ise üç kollu plan şeması benimsenmiştir. Arsanın/ arazinin durumuna göre, Arnavutluk-İşkodra Kışlası örneğinde olduğu gibi avlusuz kışlalar da inşa edilmiştir.²⁰

İstanbul’da inşa edilen kışlaların köşelerinde üzeri külahla örtülü ve bir ay-yıldızlı alemlerle sonlanan kuleler yer almaktadır. Başkent İstanbul’da inşa edilen kışlalarda görülen köşe kulesi uygulaması, taşradaki örneklerde görülmemektedir. Kışlaların ana girişleri, cepheden öne çekilerek vurgulanmış ve bu bölümün üzeri İstanbul’daki kışlalarda hünkâr dairesi, taşradakilerde ise toplantı veya subay odası olarak düzenlenmiştir.²¹

Kışlaların yapılacağı yerlerin seçiminde yakın çevrede yapılaşma olmaması, su kaynaklarına yakın olması, eğitim için uygun büyüklükte/ genişlikte olması, şehir/halktan uzak olması

gibi bazı temel kriterler belirleyici olmuştur. Bilinen kışla yapıları incelendiğinde, zamanında bu yerlerin belirtilen kıstasları taşıdığı gözlenmektedir.

EDİRNE’DE OSMANLI DÖNEMİ’NDE İNŞA EDİLEN KİŞLALAR VE EDİRNE SÜVARİ KİŞLASI

Edirne’de Osmanlı Döneminde İnşa Edilen Kışlalar

Osmanlı Devleti’nin idari, askeri, ekonomik, ticari, vd. alanlarda gerilemeye başladığı 18. ve 19. yüzyıllarda, bu olumsuz durumu ve ortamı olumluya dönüştürecek ve değiştirecek adımlar atılmış ve buna bağlı olarak da başta askeri alan ve eğitim olmak üzere pek çok sahada reformlar, yenileşmeler gerçekleştirilmiştir. Osmanlı Devleti’nde, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlayan yenileşme hareketleri, öncelikli olarak askeri alanda kendisini hissettirmiştir. Başlatılan bu reformlar arasında; yeniçeri ocağının kaldırılması ve sonrasında, Nizâm-ı Cedid adı altında düzenli ordunun kurulması, ardından Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye ismiyle her bakımdan yeni ve eskisinden farklı bir ordunun kurulması belirtilebilir. Kurulan ve şekillenmeye başlayan bu yeni askeri düzen doğrultusunda, Avrupadan ithal edilerek kendi bünyesi içerisinde yepyeni bir askeri yapılanma, teşkilatlanma oluşturulmuştur. Bu yeni yapılanmaya bağlı olarak benzerlerini Avrupada (özellikle İngiltere, Fransa gibi ülkelerde) gördüğümüz askeri mimari (kışla mimarisi) anlayışı, Osmanlı askeri yapılaşmasını derinden etkilemiştir. Yukarıda genel hatlarıyla da açıklandığı üzere hem Avrupa ve hem de Osmanlı coğrafyasında, özellikle 19. yüzyılda gelişen ve şekillenen bir askeri mimari (bünyesinde kışla, hastane, konaklama-barrınma, beslenme, eğitim, vb. nitelikli) gelişmiştir. Etkileşimlerle de beslenerek gelişen bu yeni askeri mimari içerisinde kışla yapıları ön plana çıkmaktadır. Yukarıda ayrıntılı şekilde açıklandığı gibi bünyelerinde değişik işlevli, irili ufaklı pek çok yapıyı barındıran bu kışla kompleksleri, Osmanlı Devleti’nin önemli, stratejik şehirlerinde hızlıca inşa edilmeye başlanmıştır. Piyade, topçu, süvari kışlaları alt başlıkları altında gruplandırılan bu karmaşık yapılar topluluğu, başta İstanbul ve Edirne olmak üzere devletin hemen her yerinde, ortaya çıkan ihtiyaçlar doğrultusunda inşa edilmişlerdir.

¹⁸Ahmed Şükrü, *Fenn-i Mi’mari*, İstanbul, 1300 (1884); Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Askeri Mimari ve ..., 76.

¹⁹Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Askeri Mimari ve ..., 80- 82.

²⁰Ayrıntılı bilgi için bkz. Özen, II. Mahmut Askeri Islahat Sürecinde Ortaya Çıkan Kışla Yapıları..., 126-145.

²¹Bkz. Özen, II. Mahmut Askeri Islahat Sürecinde Ortaya Çıkan Kışla Yapıları..., 152, 153-155.

Edirne'nin Balkan coğrafyasına açılan bir kapı, önemli bir kavşak noktasında bulunması, tarihi boyunca bir ordu şehri olması, pek çok işgal ve savaşa maruz kalması, Osmanlı ordusunun Balkanlara yapacağı harekâtın üssü olması gibi nedenlerle Edirne, tarihin hemen her döneminde kritik bir önem arz etmiştir.

Yukarıda ayrıntılı şekilde ifade edilmeye çalışıldığı üzere 19. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin askeri bakımlardan ciddi sıkıntılar yaşadığı, yüzyıllarca üstün olduğu Avrupa ülkelerine karşı toprak kaybettiği bir zaman dilimidir. Bu olumsuzluğu tersine çevirmek için Avrupa'nın başarı stratejisini (askeri teşkilatlanma, ordu düzeni, askeri yapılar vb. öğrenip, tanıyıp benzer bir anlayışı devlet sınırları içerisinde gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda başta İstanbul ve Edirne olmak üzere devletin önemli pek çok şehrinde düzeniyle, işleyişle, sınıflandırmasıyla, yönetsel anlayışı ve mimarisıyla kışlalar inşa edilmiştir. Arşiv belgeleri, yayınlar ve sahada yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda Edirne'de beş kışla kompleksinin inşa edildiği anlaşılmaktadır.²² Bunlar: Mahmud Şevket Paşa Kışlası (Karaağaç Kışlası- General Celalettin Alkoç Kışlası) (1911- 13), Harbiye Kışlası (General Kemal Tanca Kışlası), Sanayi Kışlası (Redif Dairesi- Askeri Hastane- General Adil Alpay Kışlası) (1906), Hümayun Kışlası (Yanık Kışla- Mahmudiye Kışlası- Piyade Kışlası) (1827) ve Süvari Kışlası (General Fahri Özdilek Kışlası) dır. Bu kışlalar, kullanış amaçlarına göre gruplandırılmış ve isimlendirilmiştir. Piyade, topçu, süvari birlikleri için inşa edilenler başta olmak üzere daha pek çok farklı nitelikli kışlaların inşa edildiği bilinmektedir. Özellikle Edirne'nin Sarayıcı olarak da adlandırılan bölgesinde karşımıza çıkan çok sayıda kışla kompleksi (Mahmudiye, Yanık, Süvari kışlaları), bu mevkinin kışlalar bölgesi olarak adlandırılmasına da neden olmuştur. İnşa edilen bu kışlaların tamamına yakını günümüze ulaşmış olup bazıları sağlam, bakımlı iken, bazıları da harap ve bakımsızdır. Zaman içerisinde fonksiyon değiştiren bu kışlalar hakkında yapılmış bazı araştırma ve yayınlar bulunmaktadır. Söz konusu bu araştırma ve yayınlarda pek çok eksiklik olmakla birlikte, kışlaların envantere ve literatüre girmelerine imkân sunmuş olmaları bakımından önemlidir. Yakın zamana kadar pek çoğu askeri amaçlarla kullanılan bu kışlaları, ayrıntılı şekilde araştırıp inceleme imkânı kısıtlı olmuştur. Söz konusu bu kışlalardan bazıları hâlen yine askeri amaçlarla kullanılmaya

devam etmektedir. Aynı yüzyıl içerisinde, yine askeri alandaki yenileşme ve gelişmelere bağlı olarak okul, hastane, karargâh binaları, redif dairesi vb. yapılar da inşa edilmiştir.

Edirne'de inşa edilen kışla kompleksleri; plan, mimari, malzeme- teknik vd. bakımlardan incelenip değerlendirildiğinde, Avrupa ve Osmanlı coğrafyasındaki (özellikle İstanbul) çağdaşları ile pek çok benzerlikler göstermektedir. Dolayısıyla bu kışla yapıları (özellikle ana cepheleri), 19. yüzyılda hem Avrupa ve hem de Osmanlı ülkesinde etkili olan Neo-klasik üslubun etkisinde yapılmışlardır. İhtiyaçlar doğrultusunda şekillenen plan tasarımı, ekonomik şartların elverdiği ölçüde kullanılan inşa malzemesi ve tekniği ile dönemin diğer yapı türlerine göre süsleme bakımından oldukça sade bir anlayışa sahiptirler. Malzeme, işçilik ve nitelik bakımlarından en dikkate değer kısımları, kışla ana yapısının giriş cepheleridir.

Bu çalışma kapsamında incelenen Edirne Süvari Kışlası, tespit edilebilen arşiv belgeleri ile mevcut araştırma, yayınlar ve saha çalışmalarından elde edilen veriler doğrultusunda incelenmiş, inşa edildiği zamandan bugüne maruz kaldığı tahribatlar ve değişimler irdelenerek, restorasyon sonrası verilecek yeni işlevi için öneriler sunulmuştur.

Söz konusu kışla yapılarının tasarımları, yapı çeşitliliği, yapı elemanları ve cephelerde uygulanan mimari üslubu ile inşa edildiği dönemin sanat ve mimari anlayışını en sade şekilde temsil ettikleri açıktır. Bu bağlamda, bu yapıların ivedilikle restore edilip yeni işlevlerle geleceğe aktarılması ve ömürlerinin uzatılması mümkündür. Askeri mimari olarak nitelendirdiğimiz ülkemiz sınırları içerisindeki bu ve benzeri yapıların sağlıklı bir katalogu hazırlanarak imkânlar ve ihtiyaçlar dâhilinde projelendirilip yeniden hayata döndürülmeleri büyük bir önem arz etmektedir.

Edirne Süvari Kışlası²³

Süvari Kışlası, Edirne merkez, Yeni İmarat Mahallesi, Kışlalar mevkiinde, Edirne Sarayı'nın kuzeybatısında, Edirne- Sarayakpınar yolu üzerinde, 157 pafta, 763-65 ada, 106 numaralı parselde yer almaktadır. Kışlanın bulunduğu bölgenin 15. yüzyıldan bu yana yerleşime açık olduğu, çoğunlukla kamuya ve askeriyeye ait yapılarla şenlendiği bilinmektedir. Osmanlı ordusunun Balkan ülkelerine yapacağı seferler

²² Ünkazan, Edirne ve Çevresinde ..., 13- 14, 27.

²³ Bu çalışmada, Edirne Süvari Kışla kompleksinin tamamı değil, Kışlanın ana yapısı durumundaki ve ilk yapıldığında "U" planlı bir şemaya sahip olan ortadaki kısmı (A, B, C ve D bloklar) ele alınmıştır. Süvari Kışlası'nın; manej, mutfak, vd. birimleri, Edirne'de inşa edilmiş olan diğer kışlalar ile birlikte bir bütün olarak ele alınacaktır.

için, kışlanın hemen batısında yer alan Sırık Meydanı ve Namazgâhlı Çeşme'den hareket ettiği bazı yayınlarda ifade edilmektedir.

Yapı kompleksi, ilk inşasından 2006 yılına kadar askeri amaçlarla kullanılan Süvari Kışlası, eğitim amaçlı olarak Trakya Üniversitesi'ne devredildiği 2006 yılında General Fahri Özdilek Kışlası olarak kullanılmıştır. 2022 yılında Cumhurbaşkanlığına bağlı Milli Saraylar Başkanlığı'na mülkiyet devri yapılan Süvari Kışlası hazırlanmakta olan masterplan doğrultusunda restore edilerek yeni bir işlevle varlığını sürdürecektir.²⁴

Döneminde inşa edilen diğer kışla yapıları gibi değişik işlevli (idari bina, ahırlar, yatakhane, koğuşlar, baytarhane, mutfak, yemekhane, manej, süvari eğitim alanı, depo, tamirhane, nalbur, çeşme, vd.) yapılardan oluşan büyük bir kompleks halinde olan Süvari Kışlası'nın ne zaman inşa edildiğini belirlememize yardımcı olacak kitabe vb. yazılı bir kayıt şimdilik bulunamamıştır. Kışlanın inşa tarihine ilişkin farklı görüşler olmakla birlikte 19. yüzyılın

ilk yarısında inşa edildiği genel olarak kabul edilmektedir. Süvari Kışlası'nın 1816, 1854 ve 1886 yılında inşa edildiğini ileri sürenler de vardır. Kışlanın inşa edildiği zamandan bugüne pek çok kez hasar gördüğü ve buna bağlı olarak onarıldığı ve/veya değişikliğe uğradığı, arşivlerde bulunan görsel ve yazılı belgelerden anlaşılmaktadır (Bkz. Ek 1 ve 2)²⁵. Tespit edilen onarım tarihlerinden bazıları; 1889, 1909, 2006 yıllarıdır. Kışlanın Trakya Üniversitesi'ne tahsis edildiği 2006 yılında, eğitim- öğretim amacı doğrultusunda bazı müdahaleler (boya-badana, alçıpan ile mekanların bölünmesi vb.) yapılmış, ancak gerçekleştirilen bu uygulamalar ana yapıya ciddi bir müdahale şeklinde olmayıp, basit onarım şeklindedir. Arşivlerde bulunan onarımlara ilişkin belgelerde yapıya ne tür bir müdahalede bulunulduğuna ilişkin herhangi bir bilgi-belge bulunamamıştır. Eldeki bir belgeden kışlanın 1889 yılında yandığı ve sonrasında onarımı için hazırlıklar yapıldığı bilinmektedir.



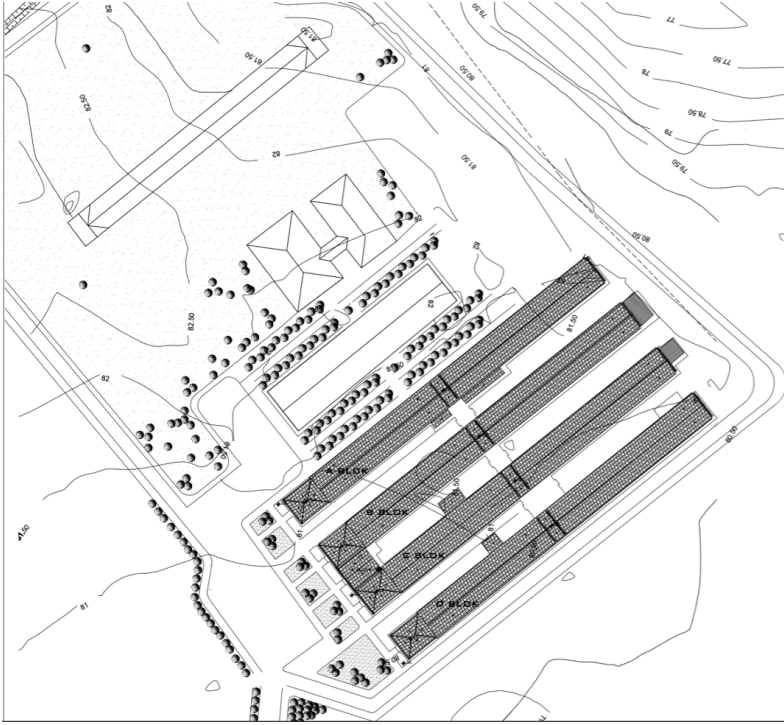
1. Edirne Süvari Kışlası'nın havadan görünümü (Google Earth) (2025)

²⁴Yasin Yıldız, "Tarihî ve Kültürel Mirasın Korunmasında Millî Saraylar Yaklaşımı". Erdem, 87 (2024), 217 doi.org/10.32704/erdem.2024.87.201. Erişim 10.03.2026.

²⁵Arşivlerde, Süvari Kışlası ile Edirne'de inşa edilmiş olan diğer kışlaların; inşa, onarım, vd. konularla ilgili pek çok belge bulunmaktadır. Bu belgelerin incelenmesi, ayrı bir çalışma konusu olduğu için burada yalnızca, Süvari Kışlası'nın onarımına ilişkin iki belgenin verilmesiyle yetinilmiştir.



2. Edirne Süvari Kışlası'nın havadan görünümü (Google Earth'den)(2025)



Şekil 1. Edirne Süvari Kışlası vaziyet planı (Leyla Şenol) (2025)

Edirne Süvari Kışlası, arşivlerde yapılan araştırmalar ile kütüphanelerde bulunan yayınlar, belgeler ve sahada yapılan inceleme ve gözlemler doğrultusunda tanıtılıp değerlendirilmiştir. Hâlihazırda kışlaya ait dört önemli arşiv fotoğrafı elimizde bulunmaktadır. Bu fotoğraflardan kışla ve çevresindeki yapılaşmanın genel durumunu gözlemlemek mümkün olmaktadır. II. Abdülhamid, Yıldız Albümlerinde bulunan fotoğraflar, muhtemelen kışlanın ilk yapımını, ikincisi ise 1889 yılı yangını ardından gerçekleştirilen onarım ve ilaveler sonrası durumunu yansıtmaktadır. Her iki fotoğrafa göre kışla değerlendirildiğin-

de, ana giriş, batı cephe hariç, diğer kısımların önemli ölçüde değişime uğradığı, ikinci fotoğrafa göre ise kışlanın büyütüldüğü anlaşılmaktadır. Günümüzdeki hâliyle ise kışlanın elimizde mevcut ikinci dönem fotoğrafına göre önemli ölçüde değişikliğe uğradığı, hatta küçültüldüğü söylenebilir. Kışlanın ilk inşa edildiği zamanda, alışlageldik kışla şeması olan "U" planlı olduğu, zamanla (muhtemelen yangın sonrasında) bu "U"nun kolları arasına birer kol-koğuş, ahır ilave edilerek yapının hem kapasitesinin arttırıldığı ve hem de ilk plan şemasının değiştirildiği düşünülmektedir.



3. Edirne Süvari Kışlası'nın ve yakın çevresinin görünümü (19. yüzyıl sonları) (E. Özendes'ten)



4. Edirne Süvari Kışlası'nın ve yakın çevresinin bir diğer görünümü (19. yüzyıl sonları) (E. Özendes'ten)

Hâlihazırda kışlanın özgünde "U" planlı olan ana yapısı ile bunun hemen kuzeyinde yer alan depo, manej, koğuş yapısı kısmen de olsa varlığını sürdürmektedir. Bu çalışma kapsamında yalnızca ana yapıyı oluşturan "U" planlı bölüm ("A", "B", "C" ve "D" olarak kodlanan ana yapı blokları) incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Kışla kompleksinin etrafı dört bir yandan yollarla çevrelenmiştir. (Resim 1-2) (Şekil 1) Muhtemeldir ki kışla çevresinde dini, sosyal nitelikli külliye ve yapılar da olduğu gibi bir avlu duvarı bulunmaktaydı. Ancak günümüzde bunu gözlemlemek mümkün değildir. Belki de kışlayı dört yandan çevreleyen yolun olduğu yerlerde yapılacak sondajlar-kazılarla, olması kuvvetle muhtemel bu avlu, ihata duvarının izleri bulunabilecektir.

Edirne Süvari Kışlası, insanlar ve hayvanlar için ayrı binalardan oluşan tipolojiye girmektedir. Binanın mimari gelişimini üç ana dönem altında incelemek mümkündür. Birinci ve ikinci dönemler, Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü'nde yer alan ve farklı zamanlarda çekilmiş iki ayrı fotoğraftan izlenebilmektedir. (Resim 3- 4)²⁶ Bu fotoğrafların ne zaman çekildiği şimdilik tespit edilememekle birlikte 19. yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreğine ait olma ihtimalleri yüksektir. Tespit edilen bazı arşiv kayıtları ile mevcut araştırma ve yayınlara dayanılarak kışlanın 19. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edildiği ve zaman içerisinde yangın vb. nedenlerle pek çok kez onarıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla elimizdeki yapıya ait bu iki fotoğrafın da kışlanın ilk inşası ile sonraki

zamanlardaki esaslı bir onarım sonrasına ait olduğu kuvvetle muhtemeldir. Üçüncü dönem ise yapının günümüzdeki mevcut durumudur.

Simetrik bir plan tasarımı yansıtan kışla; yapı bloklarının düzeni, yapı elemanları, cephe düzeni, doluluk- boşluk, kapı- pencere - kemer formları, örtü sistemi bakımlarından da birbirinin tekrarı şeklindedir.

Birinci Dönem

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan Sultan Abdülhamit Albümü'nden alınan ve Süvari Kışlası'nın ilk (birinci) dönemini yansıttığını düşündüğümüz fotoğrafa göre; (Resim 5) (Şekil 2) doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen bir kütleye sahip kışla binası, genel plan şeması itibarıyla "U" planlıdır. İki katlı olarak inşa edilen kışlanın duvar örgüsü, dönemin askeri mimarisinde yaygın olarak görülen kırma taş-tuğla yığma sistemine dayanmaktadır. II. Abdülhamid Albümü'nde yer alan fotoğraftan görüldüğü kadarıyla batı ve güney cepheleri tamamıyla²⁷ sıvalı olup kapı, pencere açıklıkları ve köşe plasterleri kesme taştan yapılmıştır. Yerleşim itibarıyla kışlanın batı cephesi insanların/askerlerin kullandığı alandır. Kuzey ve güney cepheler/bloklar ise hayvanlar için ayrılmıştır.

²⁶Birinci dönem için bkz.: <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAFI/91074---0011.jpg> (24.10.2025), ikinci dönem için bkz.: <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAFI/90455---0002.jpg> (24.10.2025).

²⁷Kuvvetle muhtemel kuzey cephesi de güney cephenin tekrarı niteliğindedir.

Giriş cephesi olarak nitelendirilen batı cephe, üç bölümlü düzenlenmiş olup simetrik bir kurguya sahiptir. Diğer bölümlerden daha geniş tutulan ve üçlü bir düzenlemeye sahip olan orta bölümde yapının ana giriş kapısı bulunmaktadır. Cephenin orta bölümü, üst kesiminde yer alan Neo-klasik üsluba atıf yapan üçgen alınlıkla vurgulanmıştır. Zemin kat; düşey dikdörtgen formlu, söveli ve düz lentolu bir kapının (ana giriş) yanındaki düz silmeyle sonlanan iki plasterle üç bölüme ayrılmıştır. Kapının her iki yanında düşey dikdörtgen formlu birer pencere bulunmaktadır. Üst kat, zemin kat ile benzer şekilde düzenlenmiştir. Burada alttaki kapı ve pencerelerle aynı düzlemde, yuvarlak kemerli pencerelere yer verilmiştir. Zemin kat ve üst katı birbirinden cephe boyunca devam eden bir silme ayırmaktadır.

Orta bölümün yan kolları, cephenin kuzey ve güneydeki köşe bölümleri aynı cephe düzenine sahiptir. Üçlü düzenlemeye sahip bu bölümlerde düşey bir kurgu göze çarpmaktadır. Zemin katta, merkezde yer alan düşey dikdörtgen kapı, üst kattaki ikili dikdörtgen pencereyle aynı akstadır. Kapı ve ikili pencereleri düz silmeyle nihayetlenen plasterler sınırlamaktadır. Üç düzenlemenin yan kısımlarında her katta, aynı aks üzerinde birer pencereye yer verilmiş olup bu pencereler, düşey silmeyle birbirine bağlanmıştır. Cephenin ana kütesini oluşturan bu bölümlere geçit niteliğindeki iki bölümle ulaşılmaktadır. Söz konusu bu geçitler, ortada yuvarlak kemerli bir kapı açıklığı şeklinde olup; kapı, düşey dikdörtgen formu ve söveli olup üstünde yuvarlak kemerli bir pencereye yer verilmiş ve bunun her iki yanındaki birer yuvarlak kemerli pencereden meydana gelmiştir. Kışlanın ana girişinin bulunduğu batı cephenin gerisinde yer alan iki katlı yönetim-idari- komutanlık mekânlarının cephelerinde toplam yedi kapı ve 33 pencere açıklığı mevcuttur. Bu ana bloğun üzeri geniş eğimli beşik çatılarla örtülmüştür.

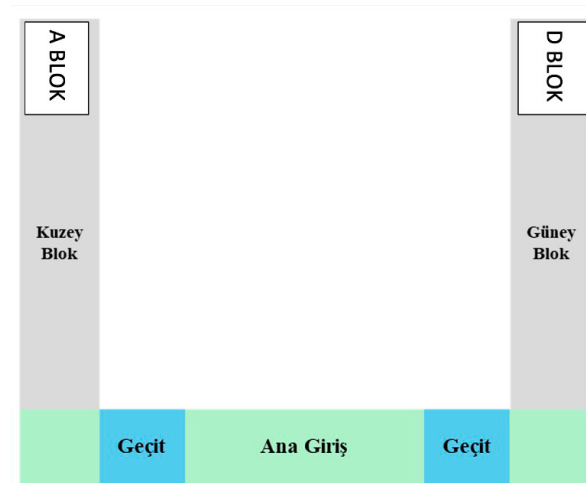
Batı cephenin güney ucunda yer alan, “U” planlı kışlanın güney kolunu oluşturan ve doğuya yönelen bloğun güney cephesi (fotoğrafa göre sağdaki yan cephe), batı (ana) cepheye göre daha masif niteliktedir ve blok, tek kütleli bir düzenlemeye sahiptir. Bloğun güney cephesinin orta kısmında düşey dikdörtgen formu bir kapı ve cephe boyunca iki kat hâlinde devam eden mazgal pencereler görülmektedir. “U”nun güney kolunu oluşturan bloğun geniş eğimli beşik çatısı, üç ışıklık/havalandırma bölümü ile sonlanmaktadır.

Diğer süvari kışlalarıyla benzer şekilde tasarlanan bu bloğun alt katı ahır, üst katı ise samanlık ve ambar olarak kullanılmış olmalıdır.

Kışla mimarisi ile ilgili kaynaklar, yayınlar, mevcut örnekler, sahada yapılan araştırma ve incelemeler doğrultusunda kışla yapılarında plan ve cephe düzeni bakımlarından simetrisinin esas olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda eldeki fotoğrafta görülemeyen “U” planlı Süvari Kışlası’nın kuzey bloğunun (U’nun kuzey kolu), güneydeki blok ile aynı plan, kütle, hacim biçimlenişi ve cephe düzenine sahip olduğunu söylemek mümkündür. (Şekil 3)



5. Süvari Kışlası’nın birinci (ilk) dönemine ait olduğu düşünülen fotoğraf
<https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/91074---0011.jpg> (24.10.2025)



Şekil 2. Edirne Süvari Kışlası’nın birinci (ilk) dönemi için öneri planının krokisi (mevcut arşiv fotoğrafına göre hazırlanmıştır.)

İkinci Dönem

Süvari Kışlası'nın ikinci dönemine ait olduğunu düşündüğümüz ikinci arşiv fotoğrafı, birinci döneme ait fotoğraf ile aynı açıdan çekilmiş olması nedeniyle yapıda zaman içerisinde meydana gelen müdahaleleri ve değişimleri belirlemek mümkün olmaktadır. Bu fotoğraftan (Resim 6) (Şekil 3) kışla binasıyla ilgili bazı işlevsel değişikliklerin yapıldığı anlaşılmaktadır.



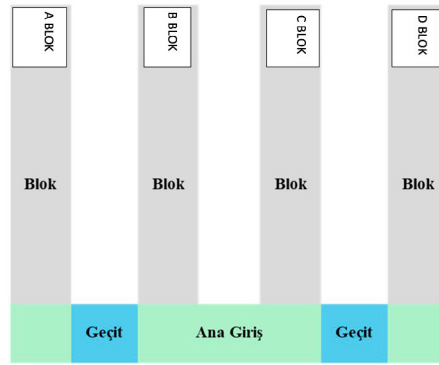
6. Süvari Kışlası'nın ikinci dönemine ait olduğu düşünülen fotoğraf <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90455--0002.jpg> (24.10.2025)

Elimizde mevcut ve kışlanın ikinci dönemini yansıttığını düşündüğümüz fotoğrafa göre yapının batı cephesinde, önceki fotoğrafa göre herhangi bir değişiklik söz konusu değildir. Batı (ana) cephe, düzeni itibarıyla ilk halini muhafaza etmektedir. Aynı şekilde iki katlı bu ön bölümün çatı sisteminde de herhangi bir değişiklik tespit edilmemiştir.

Süvari Kışlası'na ait ilk fotoğraf ile ikinci fotoğraf karşılaştırıldığında tespit edilen en önemli değişimlerden birisi, Kışlanın ilk yapımına ait "U" planının içerisine (iç avluya), doğu- batı yönünde uzanan ve üçgen alınlıklı batı kanadının iki yanındaki mekânlara saptırılan iki bloğun (kolun) eklenmiş olmasıdır. Kışlanın kuzey ve güney kanadını oluşturan bloklarla aynı karaktere sahip bu blokların yapılmasıyla özgünde "U" planlı olan Süvari Kışlası'nın plan şeması değiştirilmiştir. (Şekil 3) Muhtemeldir ki kışlanın kapasitesinin yetersiz kaldığı ve bu nedenle kuzey ve güney bloklara paralel, aynı yönde ve eş uzunlukta iki blok daha ilave edilerek talep giderilmeye çalışılmış olmalıdır. Arşiv belgelerinden incelenebilenlere göre, devletin farklı yerlerinden Edirne Süvari Kışlası'na yoğun bir şekilde at ve at yavrusu nakli yapılmaktadır. Burada yetiştirilen, eğitilen atlar da süvarileriyle birlikte ülkenin farklı noktalarında devam eden savaşlar için cephelere sevk edilmektedir.

Şu hususu belirtmek gerekir ki gerek ilk fotoğrafta ve gerekse ikinci fotoğrafta Süvari Kışlası'nın batı (ana) cephesinin gerisinde kalan iki katlı yapının iç mekân taksimatının özgün hâlinde ve ikinci aşamada nasıl olduğuna ilişkin hiçbir veri ve bilgiye sahip değiliz. Arşivlerde dönem yapılarından bazılarının plan şemalarını kroki şeklinde de olsa yansıtan çizimlerle sıklıkla karşılaşmakla beraber incelediğimiz Süvari Kışlası'nın iç mekân düzenini yansıtan bir çizim şimdilik tespit edilememiştir.

Bu bağlamda "U" planlı Süvari Kışlası'nın uzun kollarının (kuzey ve güney bloklar),



Şekil 3. Edirne Süvari Kışlası'nın ikinci dönemi için öneri planının krokisi (mevcut arşiv fotoğrafına göre hazırlanmıştır.)

bölüntüsüz bir şekilde doğuya doğru yönelen bir iç mekâna sahip olduğu söylenebilir. İki arşiv fotoğrafına göre, bu iki bloğun da ("U" nun kısa kolu kabul edilen batı blok gibi), birinci ve ikinci dönemlerinde iki katlı olduğu anlaşılmaktadır.

Fotoğrafa göre "U" planlı kışlanın güney bloğunun (kolu) güney cephesinde önceki fotoğrafta görülen ve cephe boyunca devam eden mazgal pencereler kaldırılmıştır. Bunların yerini iki katlı düzene sahip, düşey dikdörtgen formulu ve basık kemerli pencereler almıştır. Söz konusu değişiklik, "U" nun güney bloğunun önceki kullanımından farklı olarak fonksiyon değişikliğine gidildiğini ve insanlar için kullanıldığını göstermektedir. Bu bloğun güney cephesinde 73 adet, düşey dikdörtgen formulu ve basık kemerli pencere tespit edilmiştir. Pencerelerin tasarımı ve düzeni, orta bölümün yan kolları ve köşe bölümlerdeki pencerelerin tekrarıdır. Kışlanın güney bloğu, geniş eğimli beşik bir çatı ile örülü olup dıştan kiremit kaplıdır. Birinci dönemi yansıtan fotoğrafta görülen çatıdaki ışıklık, ikinci dönemde yenilenmiştir. Öncesinde beşik çatıyla örtülen bu kısmın üzeri genişletilmiş/uzatılmış olup kırma çatıya dönüştürülmüştür.

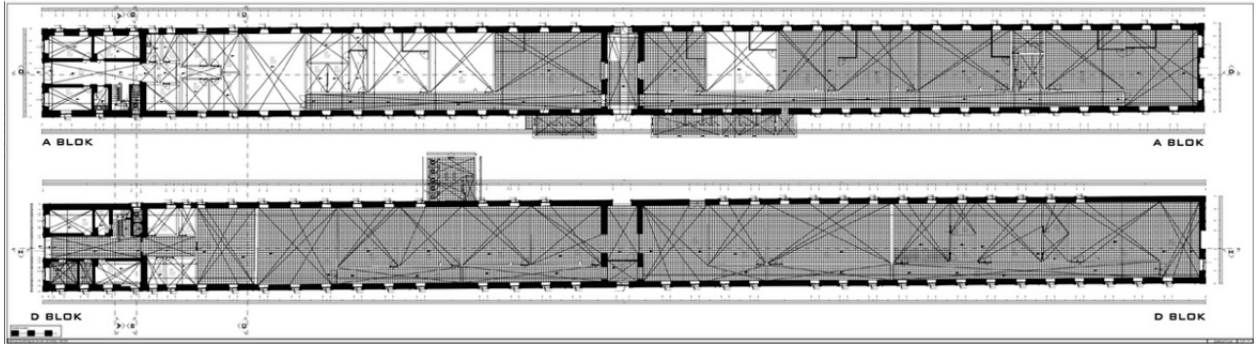
Fotoğrafta dikkat çeken bir diğer detay ise kışlanın batı (ana) cephesinin arka tarafında gözükten ışıklık/havalandırma bölümlerine ait olması kuvvetle muhtemel olan kırma çatılardır. Bu kırma çatılar, Kışlanın ilk dönemini yansıtan fotoğrafta gözükmeyen, fakat ikinci fotoğrafta tespit edilen ve sonradan eklenen kuzey-güney istikametindeki iki bloğa ait olmalıdır. Eldeki fotoğraf, ilk yapıldığında klasik “U” planlı olan Kışlanın iç avlusunda, “U”nun güney ve kuzey kollarını oluşturan blokların arasında, mevcut bloklarla aynı karakterde inşa edilen bu iki bloğun da Osmanlı döneminde eklendiğine işaret etmektedir.

Üçüncü Dönem

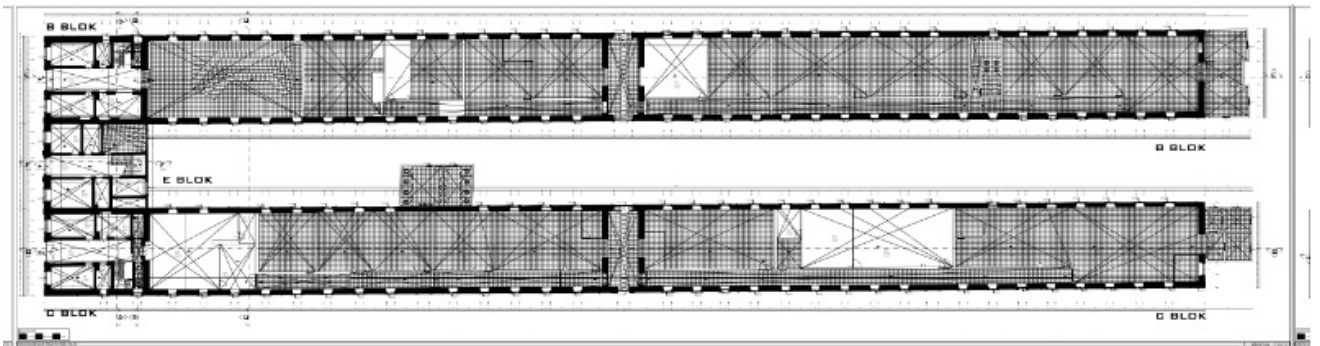
Süvari Kışlası'nın üçüncü dönemi ise günümüzdeki durumunu kapsamaktadır. Yapının günümüzdeki hâlini ne zaman aldığını, önceki fotoğraflarla yapılan karşılaştırma sonrası tespit edilen değişikliklerin hangi tarihlerdeki onarımlarla yapıldığını tespit etmek şimdilik mümkün değildir. (Şekil 4- 5) Günümüzde yapının cephelerinde bazı yıkılmalar ve değişiklikler gözlemlenmektedir. Ancak batı

(ana) cephe, büyük ölçüde ilk yapımındaki karakterini korumaktadır. Batı cephenin gerisinde kalan mekânlar, ikişer katlı olarak varlıklarını korurken, “U” nun uzun kollarını oluşturan kuzey ve güney bloklar tek katlı hâle dönüştürülmüştür. Kışlanın ikinci dönemini yansıtan fotoğraf ile günümüzdeki durumu karşılaştırıldığında, en önemli farklılığın; Kışlanın güney ve kuzey bloklarının (“U”nun güney ve kuzey kolları) iki kattan tek kata dönüştürülmüş olması ve batı cephe gerisinde yer alan iki katlı mekânlarındaki iç mekân taksimatlarının değiştirilmiş olması söylenebilir. Ayrıca kışlanın batı (ana) cephesinde ana girişin iki yanında yer alan ve bloklar arasına geçişi sağlayan geçit bölümleri günümüzde mevcut değildir (Şekil 6- 9). Kışlanın kuzey ve güney blokları ile batı kanadını oluşturan blok arasında yapılan sondajlarda, eski fotoğraflarda görülen geçit bölümlerine ait olması kuvvetle muhtemel, demir putrelli temel izleri tespit edilmiştir. (Resim 15)

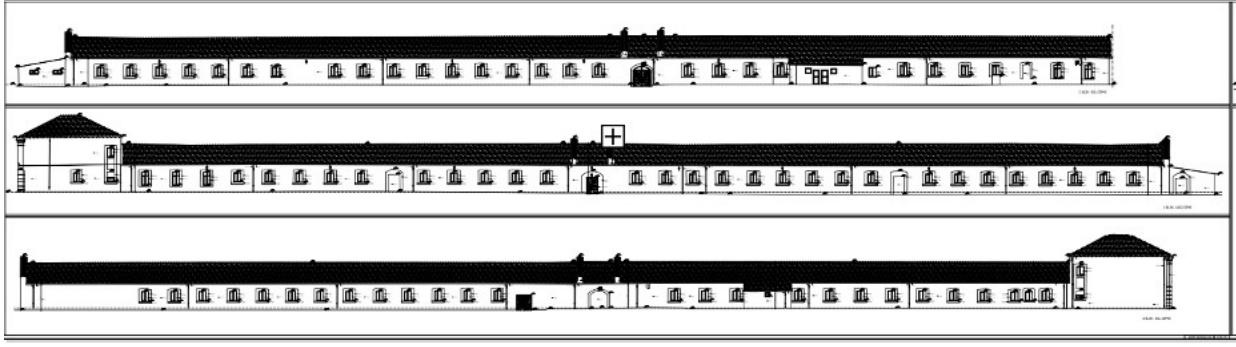
Kışlanın batı (ana) cephesinin gerisinde kalan mekânların üzerleri kiremit kaplı kırma çatı ile kuzey ve güney uçtaki blokların üzeri ise beşik çatı ile örtülmüştür.



Şekil 4. Edirne Süvari Kışlası'nın kuzey ve güney (A ve D) bloklarının zemin kat planı (Leyla Şenol) (2025)



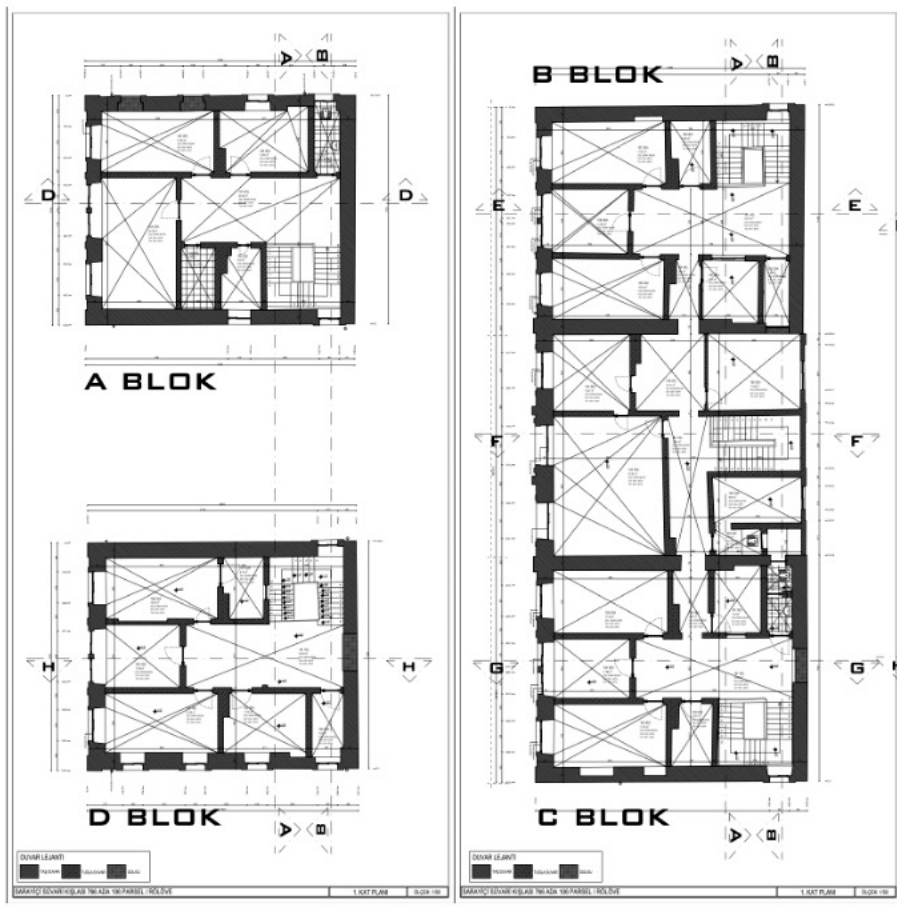
Şekil 5. Edirne Süvari Kışlası'nın “U” planlı şemanın içine sonradan eklenen iki (B ve C) bloklarının zemin planı (Leyla Şenol) (2025)



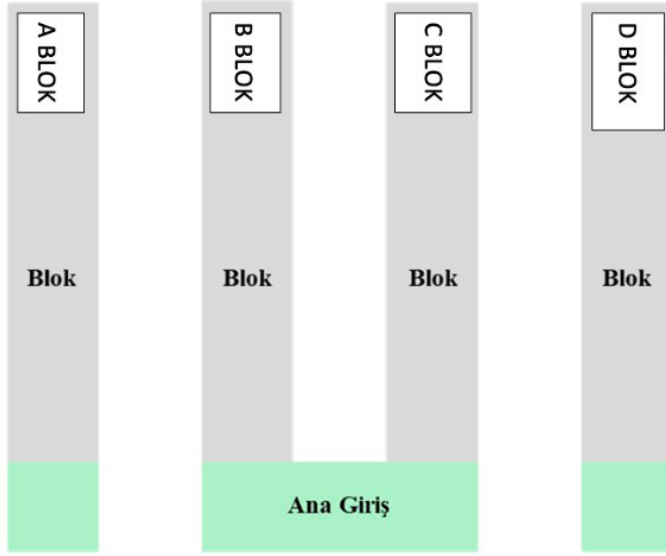
Şekil 6. Edirne Süvari Kışlası'nın B ve C blokların cephe görünüşleri (Leyla Şenol) (2025)



Şekil 7. Edirne Süvari Kışlası'nın "U" planlı şemayı oluşturan B ve C blokların kesiti (Leyla Şenol) (2025)



Şekil 8. Edirne Süvari Kışlası'nın A, B, C ve D blokların birinci kat planları (Leyla Şenol) (2025)



Şekil 9. Edirne Süvari Kışlası'nın üçüncü dönemini (günümüzdeki durumunu) yansıtan plan krokisi

“U” planlı Kışla'nın kuzey ve güney kollarını oluşturan ve batı- doğu yönünde uzanan A ve D bloklar ile ikinci dönemde ilave edildiği anlaşılan “U”nun ortasındaki benzer plan, mimari ve cephe düzenine sahip iki bloğun (B ve C bloklar) kuzey ve güney cephe ortalarında yuvarlak kemerli büyük açıklıklar (kapılar) yer almaktadır. Muhtemelen bu kapılar, atların giriş- çıkışı için kullanılmaktaydı. Aynı şekilde bu blokların doğu cephelerinde cephe genişliğince yuvarlak kemerli kapılar da aynı amaç için yapılmıştır. (Resim 7- 9)



7. Edirne Süvari Kışlası'nın batı (ana) cephesinin görünümü



8. Edirne Süvari Kışlası B ve C bloklarının batı cephesinin kuzey kesiminin görünümü



9. Edirne Süvari Kışlası B ve C blokların batı cephesinin güney kesiminin görünümü

Kışlanın batı cephe gerisinde yer alan iki katlı mekânlar ile atların barındığı blokların zemin döşemesinin nasıl olduğuna ilişkin elimizde herhangi bir veri bulunmamaktadır. Muhtemeldir ki insanların kullandığı mekânların döşemesi volta döşeme veya ahşap, hayvanların kullandığı ahırlarınki ise toprak veya ahşap olmalıdır. Bu konuda yukarıda isimleri verilen “Fenn-i Mîmari” ve “Fenn-i İnşaat” adlı eserlerin detaylı incelenmesi sonucu veya benzer kışla yapılarının incelenmesiyle bir bilgi bulunabilir.

Yukarıda da belirtildiği üzere, yakın zamana kadar içten ve dıştan tamamen sıvalı olan kışla yapısının, devam etmekte olan raspa çalışmaları sonrasında inşa malzemesinin; kaba yonu ve moloz taş ile tuğla, yer yer de düzgün kesme taşlar olduğu görülmektedir. (Resim 10-13)

Kışlanın kuzey ve güney bloklarının yan cephelerinde bulunan alt kat pencereleri, tasarım açısından ikinci dönemde olduğu gibi basık kemerlidir. Sıvalı olan cephelerde yapılan raspada kırma taş-tuğla yığma sistemi açıkça gözükmemektedir. Ortada yer alan iki blok da kuzey ve güney bloklarla benzer niteliktedir. Söz konusu bloklar, ahşap makas sistemli çatıyla örtülüdür.

Kışlanın ilk ve ikinci dönemlerini gösteren fotoğraflar, yalnızca batı ve güney cepheleri yansıtmaktadır. Fotoğraflardan herhangi bir detayın anlaşılamadığı tek cephe doğu cephesidir. Doğü cephesinin mahiyeti hakkında bazı yerlerde –ana giriş ve geçitlerin olduğu kısmın karşı aksında- sondaj çalışmaları yapmak cephenin bütünlüğü hakkında fikir verebilir. Kuvvetle muhtemeldir ki genel olarak dönemin kamu yapılarında, özelde de kışla yapılarında, plan, cephe düzeni ve yapı elemanları bakımlarından simetri ve birbirini tekrar

eden bir uygulama söz konusudur. Dolayısıyla Süvari Kışlası’nın elimizde fotoğrafları ve/veya çizimleri olmayan kuzey ve doğu cephelerinin yapının diğer cepheleri ile her bakımdan uyumlu ve benzer olduğu söylenebilir. (Resim 14, 16-19)

Edirne Süvari Kışlası, yukarıda ayrıntılı şekilde izah edildiği üzere askeri işlev doğrultusunda tasarlanmış bir yapıdır. İşleve bağlı bu yaklaşım, yapıda süsleme unsurlarının sınırlı tutulmasına neden olmuştur. Bununla birlikte yapı üzerinde mimari açıdan dikkat çeken bazı detaylar mevcuttur. (Resim 20-28) Ana girişin bulunduğu batı cephenin üst kısmında yer alan üçgen alınlık ile geçit bölümlerinde görülen yuvarlak kemer kullanımı, bu bağlamda öne çıkan unsurlardır. Osmanlı Devleti’nin son döneminde inşa edilen diğer kışla binalarında da görülen Neo-klasik üslup, söz konusu yapıda da belirgin biçimde gözlenmektedir. (Resim 29-31) Üçgen alınlık ve yuvarlak kemer uygulamaları, başta Kuleli Kışlası olmak üzere İstanbul’daki birçok kışla yapısında benzer biçimde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bahsi geçen unsurlar, Balkanlar’daki Yanya Piyade Kışlası, Serez Askeri Kışlası ve Edirne Topçu Kışlası gibi örneklerde de yer bulmuştur.



10. Edirne Süvari Kışlası B bloğunun kuzey cephe görünümü



Edirne Süvari Kışlası B bloğunun güney yan cephesi

11. Edirne Süvari Kışlası B bloğunun güney yan cephesi



12. Edirne Süvari Kışlası'nın güney kolu (D bloğunun) batı cephesi



13. Edirne Süvari Kışlası'nın güney (U'nun güney kolu) bloğunun batı ve güney cepheleri



14. Edirne Süvari Kışlası'nın güney (U'nun güney kolu) bloğunun güney cephesi



15. Edirne Süvari Kışlası'nın kuzey bloğu ile batı bloğu arasındaki geçite ait temel kalıntısı



16. Edirne Süvari Kışlası'nın bloklara geçişi sağlayan girişlerden bir örnek



17. Edirne Süvari Kışlası'nın batı kanadının birinci katında bulunan mekânlardan bir görünüm



18. - 19. Edirne Süvari Kışlası'nın batı kanadını oluşturan bloğun üst katına çıkışı sağlayan merdivenlerin görünümü



20. Edirne Süvari Kışlası, batı kanadından doğuya yönelen bloklara giriş açıklığı



21. Edirne Süvari Kışlası, batı kanadından doğuya yönelen bloklardan bir görünüm



22. – 23. Edirne Süvari Kışlası, doğuya yönelen blokların ahşap kuruluşlu örtü sistemi

24. Edirne Süvari Kışlası, batı bloğun üst katının mekân taksimatı ve ahşap kuruluşlu örtü sisteminden detay



25. Edirne Süvari Kışlası, doğuya yönelen blokların (koğuşlar) yan cephelerinden ayrıntı

26. Edirne Süvari Kışlası, ahır olarak kullanılan bloklardan iç duvar detayı



27. Edirne Süvari Kışlası, batı kanadının üst katındaki mekânlardan bir görünüm



28. Edirne Süvari Kışlası, batı kanadının üst katındaki mekânlardan bir diğer görünüm



29. Edirne Süvari Kışlası, kuzeye yönelen blokların yan cephelerinden bir görünüm



30. Edirne Süvari Kışlası, kuzeye yönelen blokların orta kesiminde bulunan kapılardan bir diğer görünüm



31. Edirne Süvari Kışlası, U planlı kışlanın kuzey kanadının iki katlı bölümünün iç mekânından bir görünüm

Değerlendirme ve Sonuç

19. ve 20. yüzyıl başlarında inşa edilen Osmanlı kışlaları, dönemin teknik şartnameleri esas alınarak planlanmış ve uygulanmıştır. Bu teknik düzenlemeler, askeri yapıların fonksiyonel gereksinimlerini, plan tipolojilerini ve yapı standartlarını belirleyen ayrıntılı metinlerdir. Özellikle 1875–1876 tarihli *Fenn-i Mimari*, 1887–1889 tarihli *Fenn-i İnşaat* ve 1906–1907 tarihli *Rehber-i İnşaat-ı Askeriyye* adlı kitaplar bu konuda ön plana çıkmaktadır.²⁸

Fenn-i Mimari ve *Fenn-i İnşaat* adlı kitaplarda yer alan bilgilere göre kışlalar; piyade, süvari ve topçu olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Bunlar göz önünde tutularak oluşturulan kışla, teknik şartnamesine göre süvari kışlaları hakkında “insanlar ve hayvanlar için tek bina” ve “insanlar ve hayvanlar için ayrı binalar” olmak üzere iki farklı tasarımdan bahsedilmektedir. Söz konusu kışla binaları, arazi ve topografya uygunsa bir alayı barındırarak “U” planlı olarak tasarlanabilmektedir. Bu şekilde inşa edilen kışlalarda orta avlu bir duvarla kapatılarak talimhane olarak kullanılabilmektedir.²⁹

Yukarıda genel hatlarıyla açıklanan Avrupa ve Osmanlı coğrafyasındaki kışla yapılarının plan ve mimari özelliklerini incelemekte olduğumuz Süvari Kışlası’nda da bulmak mümkündür. Plan şeması, cephe düzeni, yapı malzemesi ve tekniği, yapı elemanları, taşıyıcı ve örtü sistemi, mekân tasarımı, işlev-mekân-yapı ilişkisi açılarından, bahse konu kışlalarla büyük benzerlikler göstermektedir. Ancak zaman içerisinde cereyan eden savaş, deprem, yangın, vb. nedenlerle özgün plan şeması ve mimari karakteri değişime uğramıştır. Aynı şekilde askeri yapılarda çok fazla yer verilmeyen mimari süsleme programı, Süvari Kışlası’nın sadeliğinde karşılık bulmaktadır.

Eldeki veriler ve sahada yapılan incelemelere dayanarak Süvari Kışlası’nın inşa edildiği zamandan bugüne, üç önemli müdahaleye maruz kaldığı ve buna bağlı olarak da kontur-kitle-gabari-cephe ve plan düzeni bakımından değişimlere uğradığı söylenebilir. Ancak bu üç önemli müdahalenin ne zaman, hangi nedenlerle yapıldığı hususu, şimdilik belirsizdir. Kışla kompleksini oluşturan yapıların aynı zamanda tasarlanarak inşa edilip edilmediği, edilmediyse hangi yapıların sonradan ilave

edildiği de şu an için belirsizliğini korumaktadır. Arşivlerde yapılacak kapsamlı araştırma ve incelemelerle bu bilinmezlikler giderilebilecektir. Kesin olarak bilinen ise kışlanın ana giriş-batı cephesinin önemli ölçüde ilk yapım döneminin karakterini büyük ölçüde koruduğudur. Bunu elimizde mevcut iki arşiv fotoğrafı ile yapının (kışlanın ana yapısının) günümüzdeki durumu kesin bir şekilde yansıtmaktadır. Osmanlı ve ATASE arşivlerinde yapılan kısa bir çalışmadan elde edilen belgelere göre, Süvari Kışlası’nın yukarıda belirtilen ve fotoğraflarla da somutlaştırılan üç büyük onarım-ilave-değişimi dışında farklı tarihlerde onarımı için kararlar alındığı görülmektedir. Ancak belgelerle sabit bu onarım kararlarının uygulanıp uygulanmadığını, uygulanmışsa ne şekilde ve kışlanın hangi kısımlarında uygulandığını öğrenmemize yardımcı olacak bilgilerden şimdilik mahrumuz. Yapı üzerinde yapılan incelemelerden de bu verileri tespit etmek mümkün olmamaktadır.

İnşa edildiği dönemin idari, askeri, ekonomik ve sosyal şartları dikkate alındığında, Süvari Kışlası’ndan daha komplike ve anıtsal askeri yapıların ortaya konulduğuna belirtmekte yarar vardır. Bu durumu

²⁸ İ. Aytaç, Sultan Abdülaziz Dönemi Kışla Yapılarının Çanakkale Çimenlik Kışlası Örneğinde Korunmasına Yönelik Bir Yöntem Önerisi, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016, 76. Askeri mimari tipolojisinde için ayrıca bkz. Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Askeri Mimari...

²⁹ Çiftçi, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Askeri Mimari ..., 76; Aytaç, Sultan Abdülaziz Dönemi Kışla Yapılarının..., 79.

Edirne'deki askeri yapılarda (kışla, hastane, vd.) gözlemlemek mümkündür. "U" planlı Edirne Süvari Kışlası'nda inşa malzemesi olarak beden duvarlarında düzgün kesme, kaba yonu ve moloz taş, hatılarda tuğla; iç mekân taksimatında kemerlerde ve nişlerde tuğla; örtüde ise ahşap malzeme kullanılmıştır. Dönemin yapı-inşa tekniğine uygun şekilde yığma olarak inşa edilen kışlada örtü sistemi olarak idari-komutanlık birimi adı altında kullanılan iki katlı mekânlarda kırma çatı, koğuş-ahırlarda ise beşik çatı uygulanmış, dış kısmı ise kiremit kaplanmıştır. Ahır-koğuş mekânları, içten ahşap makas sistemiyle oluşturulmuş bir örtüye sahiptir. Özgün hâliyle tamamen sıvalı olan kışla yapısını oluşturan blokların cephe-lerinde, şimdiki halde iki sıra halinde pence-reler yer almaktadır. Alt sıradakilerin daha büyük olduğu bu pencereler, simetrik aralıklarla yerleştirilmiştir. Söz konusu pencereler, düşey dikdörtgen formlu, taş söveli ve lentolu olup tuğla ile oluşturulmuş basık formda hafifletme kemerlerine sahiptir. Kışlanın batı, ana cephesindeki üçgen alınlıkla sonlanan bölümün yüzeyinde yer alan pencerelerden üst kat seviyesinde olanlar yuvarlak kemerli, diğerleri ise düşey dikdörtgen formlu, söveli ve lentoludur. Kışlanın ahır-koğuşlarının yan cephelerinde bulunan pencereler de kendi içerisinde aynı karakterde, simetrik ve birbirlerinin tekrarı şeklindedir.

Kışlanın incelenen ana bina bloklarında hâlihazırda sıva raspa çalışmaları devam etmektedir. Özgün haliyle bütün duvar yüzeyleri sıvalı olan kışla yapılarının raspa sonrasında ana inşa malzemesinin (kaba yonu ve moloz taş ile tuğla) olduğu ortaya çıkmıştır.

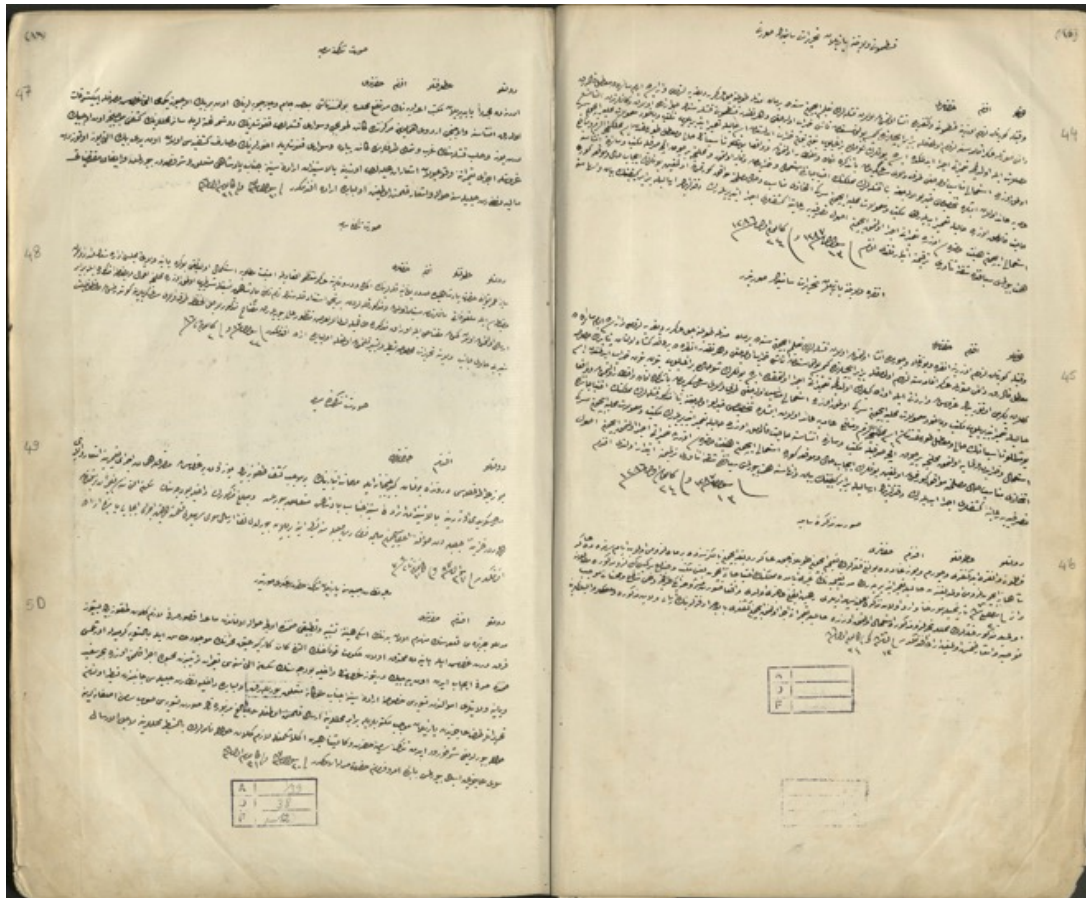
Yukarıda da vurgulandığı gibi inşa edildiği ve kullanıldığı devrin askeri yaşamının hafızaları olan bu yapıların gerçekleştirilecek doğru restorasyon uygulamaları ile dokusuna, karakterine, ruhuna uygun şekilde verilecek yeni fonksiyonlarla toplum hayatına yeniden kazandırılması ve toplumsal hafızanın sürekliliğinin yaşatılması umut edilmektedir.

Kaynakça

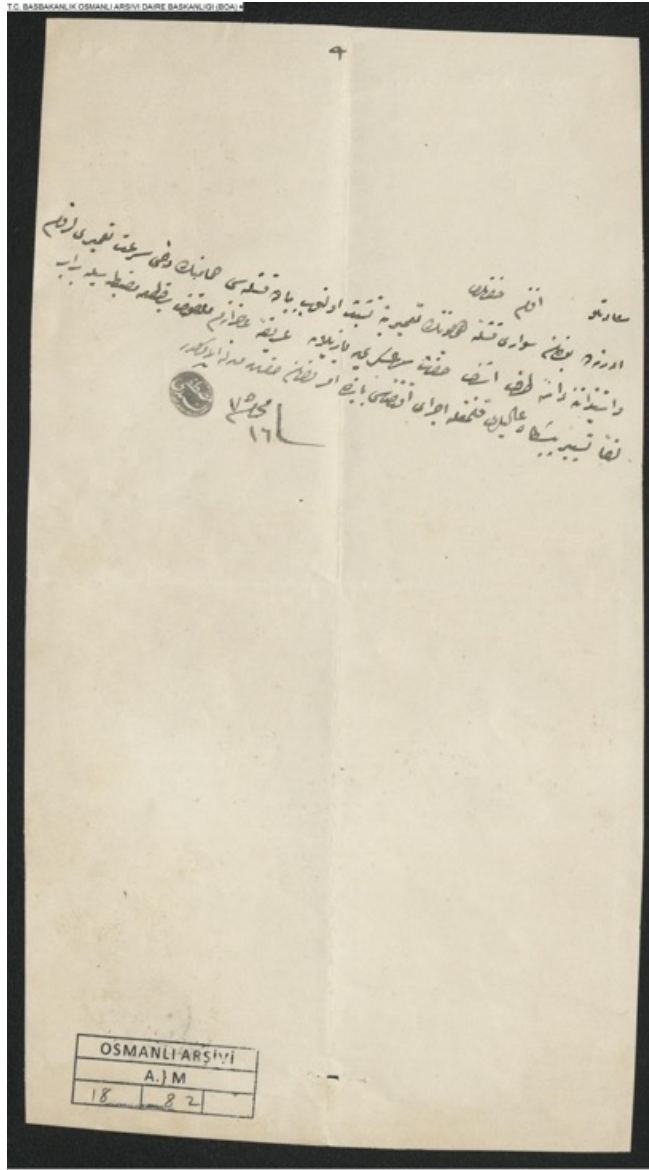
- Ahmed Şükrü. *Piyade ve Süvari Sınıflarına Mahsus ve Programına Muvafık Fenn-i Mîmari*. İstanbul, (1300 (1884)).
- Akyürek, G. *Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek: Tanzimat Dönemi Osmanlı Mimarlığı*. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2008.
- Aytar, İ. *Sultan Abdülaziz Dönemi Kışla Yapılarının Çanakkale Çimenlik Kışlası Örneğinde Korunmasına Yönelik Bir Yöntem Önerisi*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016.
- Çiftçi, A. *19. Yüzyılda Osmanlı Devletinde Askeri Mimari ve İstanbul'da İnşa Edilen Askeri Yapılar*. 2 cilt, Doktora Tezi, 2 cilt, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004.
- Erbil, B. M., Burnak, T. M. "Askeri Mimari Alanında Yapılan Doktora Tezlerinin İçerik Analizi", 8. *International History and Culture Conference*, (October 14- 15, 2024 Ankara), Ankara, 2024, pp. 20- 33.
- Ertuğrul, A. "XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 7, Sayı 13, İstanbul, 2009, s. 293- 312.
- Mehmed Rıfat. *Fenn-i Mîmari, İnşaatla İstihkam Oluna Gelen Piyade ve Süvari ve Topçu Zabitanına Mahsus Kavaid-i Ameliyyeyi Cami' Risale*. İstanbul, 1291 (1875- 76).
- Mustafa Reşid. *Fenn-i İnşaat, Mekteb-i Fünun-i Harbiyye-i Şahane Piyade ve Süvari Sınıflarına Mahsusdur*. Mekteb-i Fünun-i Harbiyye-i Şahane Matbaası, İstanbul, 1303- 1304 (1887- 88).
- Osman Nuri bin Ömer Şevki Paşa. *Fenn-i İnşaat. Mekteb-i Fünun-i Harbiyye-i Şahane Matbaası*, İstanbul, 1309 (1893).
- Osman Nuri bin Ömer Şevki Paşa. *Fenn-i İnşaat. Mekteb-i Fünun-i Harbiyye Matbaası*, İstanbul, 1312 (1896).
- Osman Nuri bin Ömer Şevki Paşa. *Fenn-i İnşaat. Mekteb-i Fünun-i Harbiyye Matbaası*, İstanbul, 1324 (1908).
- Özen, Ö. *II. Mahmud Dönemi Askeri Islahat Sürecinde Ortaya Çıkan Kışla Yapıları ve Mimari Özellikleri*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013.
- Özendes, E. *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne*. İstanbul, 2000.
- Ünkazan, S. *Edirne ve Çevresinde Osmanlı Dönemi Askeri Mimari*. Edirne, 2013.
- Yıldız, Yasin. "Tarihî ve Kültürel Mirasın Korunmasında Millî Saraylar Yaklaşımı". *Erdem*, 87 (2024) 201-230. doi.org/10.32704/erdem.2024.87.201 Erişim 10.03.2026.

Arşivler:

Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Arşivi



Belge No: 1. Edirne'de yeniden yaptırılan Mekteb-i İdadî'nin cam ve çerçevesinin ikiye kat olarak inşa ettirilmesi ile üçüncü Ordu merkezinde bulunan topçu ve süvari kırsalları koğuşları ile Halep Kışlası koğuşları ve ahırlarının tamiri hakkında 02. 01.1871 tarihli belge (B.O.A. 110.9.1.3.Osmanlı- Rus Harbi (1877-1878). 124.04.47)



A.}M.00018.00082.001

Belge No: 2. Edirne'de Süvari Kışlası ve Piyade Kışlası Hamamı'nın H. 16. 01.
1275 tarihli tamiri hakkında (BOA, yer: A. }M.00018.00082.001)

RAHİME İRCAL* 

AŞK UĞRUNA YANMAK MI YAKILMAK MI?

D.T.C.F. Suz u Gûdaz El Yazması Minyatürlerine Ait Bir İnceleme**



* Dr. Rahime İrcal, Millî Eğitim Bakanlığı, Uzman Öğretmen, rahimeircal@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1168-0809.

** Makale yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Rahime Akalan, "D.T.C.F. Yazma Eserler Koleksiyonunda Yer Alan Suz u Gûdaz Mesnevisi Minyatürleri" (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2020)

AŞK UĞRUNA YANMAK MI YAKILMAK MI? D.T.C.F. SUZ U GÜDAZ EL YAZMASI MİNİYATÜRLERİNE AİT BİR İNCELEME

Özet

Suz u Gûdaz, Hint menşeli bir anlatının İslam edebiyatına uyarlanmasıyla ortaya çıkan ve aşkın yakıcı gücünü konu edinen bir eserdir. İran'da yüzyıllar boyunca dile getirilen aşk metaforlarını farklı bir bağlama taşıyan bu eser, özgün anlatısıyla dikkat çekmektedir. Safevî döneminin geleneksel kalıplarının dışına çıkan tasvir üslubuyla birleşmesi, eserin İslam tasvir sanatı içerisindeki yerini ayrıcalıklı kılmıştır. Her ne kadar Hindistan'da kaleme alınmış olsa da İran'da büyük ilgi gören Suz u Gûdaz'ın, İslam sanatına yeni bir soluk getirdiği aşıkardır. Bu çalışma, söz konusu yeniliği, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yazma Eserler Koleksiyonu'nda yer alan Suz u Gûdaz mesnevisi (Mustafa Con A 532) nüshası özelinde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, eserde gözlemlenen yenilikçi unsurlar Safevî tasvir sanatı bağlamında değerlendirilmiştir. D.T.C.F. nüshasının daha iyi anlaşılabilmesi için İran'da istinsah edilmiş diğer Suz u Gûdaz nüshalarıyla karşılaştırmalar yapılmıştır. İsfahan'da istinsah edildiği düşünülen bu yazmalar üzerinden dönemin resim üslubu incelenmiş; benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Öte yandan, 17. yüzyıldan itibaren İran tasvir sanatında etkisini gösteren Batı resminin tesiri ile gelişen "ferengi-sazî" üslubu da ele alınmıştır. D.T.C.F. nüshasının diğer yazmalardan farklı olarak kalem-i siyahî üslubuyla istinsah edilmiş olması, bu tekniğin ayrıca değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Kısacası araştırma hem yüzyıllardır söylenen aşk hikâyelerinden farklı Hint menşeli bir aşk öyküsü hem de geleneksel resme yeni soluklar getiren üsluplarla görselleştirilen D.T.C.F. Suz u Gûdaz Mesnevisi minyatürlerini tanıtmayı hedeflemektedir.

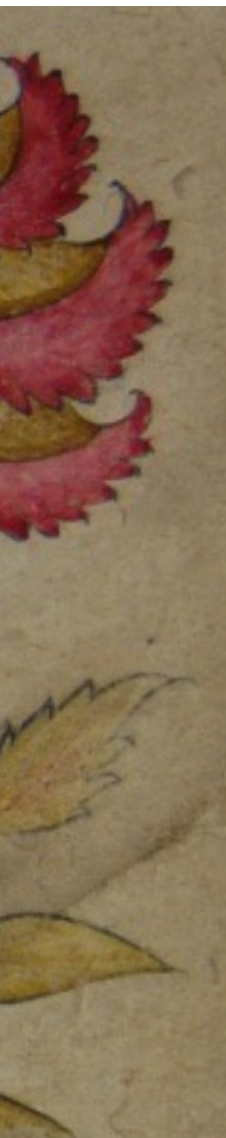
Anahtar Kelimeler: İslam Sanatı, Safevî Resim Sanatı, İsfahan, Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yazma Eserler Koleksiyonu, Suz u Gûdaz, Ferengi-sazî, kalem-i siyahî.

BURNING FOR LOVE OR BEING CONSUMED BY FIRE? AN ANALYSIS OF THE MINIATURES IN THE SUZ U GÜDAZ MANUSCRIPT OF D.T.C.F.

Abstract

Suz u Gûdaz is a work that emerged from the adaptation of an Indian narrative into Islamic literature, dealing with the burning power of love. This work, which carries the love metaphors expressed in Iran for centuries into a different context, is noteworthy for its original narrative. Its combination with the painting style that deviates from the traditional forms of the Safavid period has made the work a privileged place within Islamic painting. Although written in India, Suz u Gûdaz, which received great interest in Iran, clearly brought a new breath to Islamic painting. This study aims to reveal this innovation specifically in the Suz u Gûdaz Masnavi (Mustafa Con A 532) manuscript located in the Manuscript Collection of the Faculty of Language and History-Geography. Furthermore, the innovative elements observed in the work have been evaluated within the context of Safavid painting. To better understand the D.T.C.F. manuscript, comparisons were made with other copies of Suz u Gûdaz transcribed in Iran. The painting style of the period was examined through these manuscripts, believed to have been transcribed in Isfahan; similarities and differences were highlighted. Furthermore, the influence of Western painting on Iranian art from the 17th century onwards, particularly the "ferengi-sazî" style, was also considered. The fact that the D.T.C.F. manuscript was transcribed in the kalem-i siyahî style, unlike other manuscripts, necessitated a separate evaluation of this technique. In short, the research aimed to introduce both a love story of Indian origin, different from the love stories told for centuries, and the miniatures of the D.T.C.F. Suz u Gûdaz Masnavi, visualized with styles that brought new life to traditional painting.

Keywords: Islamic Painting, Safavid Painting, Isfahan, Faculty of Language and History-Geography Manuscript Collection, Suz u Gûdaz, Ferengi-sazî, kalem-i siyahî.



Giriş

İslam edebiyatında aşk ateşiyle yanmak, sıklıkla kullanılan bir metafordur. Bu metaforun işlendiği eserlerden biri de Suz u Gûdaz mesnevisidir. Yanma ve yakılma eylemlerinin aşk temasıyla bütünleştirildiği bu mesnevinin, Safevi döneminde İran'da resmedilmiş çeşitli nüshaları bulunmaktadır. Bu nüshalardan biri de Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yazma Eserler Koleksiyonu'nda yer alır. Bu çalışmanın amacı, söz konusu yazmanın (D.T.C.F., Mustafa Con A 532) minyatürlerini tanıtmak ve eseri bilim dünyasına kazandırmaktır. İncelemenin odağında D.T.C.F. nüshası yer almakta; bu nüshanın resimleri, üslup özellikleri ve ikonografik unsurları analiz edilmektedir. Ayrıca, karşılaştırmalı bir değerlendirme yapabilmek amacıyla diğer nüshalardan da yararlanılmıştır. Bu sebeple kullanılan diğer nüshalar hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiştir.

Çalışma kapsamında öncelikle mesnevinin öyküsü ele alınmış, ardından bu öyküye ilham veren Hint geleneği "sati" üzerinde durulmuştur. Böylece eserin içeriğine yönelik arka planın anlaşılması amaçlanmıştır. Devamında, eserin ürettiği dönemin sanat ortamını kavrayabilmek için 17. yüzyıl Safevi tasvir üslubu genel hatlarıyla değerlendirilmiştir. Bu çerçevede, hem Suz u Gûdaz'ın İslam resim sanatı içerisindeki yerini belirlemek hem de yapılacak karşılaştırmalara zemin hazırlamak açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın esas konusu D.T.C.F. Suz u Gûdaz nüshası olduğu için nüsha ilk önce genel olarak değerlendirilmektedir. Bu başlıkta yazmanın kodikolojik incelenmesi, müzenin verdiği bilgiler, bitkisel bezemeli ilk sayfası, resimleri, Suz u Gûdaz isminin ilk geçtiği kısım gibi metinden bazı bilgiler verilmektedir. Burada amaç D.T.C.F. Suz u Gûdaz nüshasını inceleyen bir araştırmacının eser hakkında hem fiziksel hem içerik olarak bilgilmesini sağlamaktır.

İzleyen aşamada, Suz u Gûdaz mesnevisinin farklı nüshalarıyla karşılaştırmalı bir inceleme yürütülmüştür. Bu mukayeseli yaklaşım, özellikle yakın dönemde resmedilmiş nüshalar arasındaki üslupsal ve ikonografik benzerlikler ile farklılıkların tespit edilmesine imkân tanımıştır. Bu doğrultuda, D.T.C.F. Suz u Gûdaz

nüshasının diğer yazmalarla örtüşen ve ayrışan görsel yönleri değerlendirilmiştir.

Çalışmada D.T.C.F. nüshası, temelde görsel malzeme üzerinden ele alınmış; incelemenin odağını minyatürler oluşturmuştur. Bununla birlikte, resimli sayfalarda yer alan metinler de dikkate alınarak görsel ve yazılı anlatı arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Araştırma kapsamında yalnızca inceleme odağını oluşturan D.T.C.F. nüshasında tasvir-metin ilişkisi ayrıntılı biçimde ele alınmış; diğer nüshalar ise ağırlıklı olarak görsel benzerlik ve farklılıklar üzerinden değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, söz konusu nüshanın özgün konumunu belirlemeye yönelik bir yöntem tercihi olarak benimsenmiştir.

Kısacası, çalışmanın merkezinde yer alan D.T.C.F. nüshası hem fiziksel hem de içeriksel özellikleri bakımından incelenmiş; ardından diğer nüshalarla karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Suz u Gûdaz Mesnevisinin Öyküsü ve Öyküye İlham Veren Bir Hindu Geleneği

Mesnevide, çocukluklarından itibaren birbirlerini seven iki gencin düğün gününde yaşanan trajik bir olay anlatılmaktadır. Lahor'da yaşayan bu âşıkların evlenmesine Prens Danyal tarafından izin verilmiş, ardından kızın babasının da onayıyla düğün hazırlıkları başlamıştır. Ancak düğün günü damadın üzerine bir duvarın yıkılması sonucu genç adam hayatını kaybeder. Bunun üzerine gelin, sevdiğiyle birlikte ölmek ister ve damadın yakılacağı ateşe kendini atmak için dönemin hükümdarı Ekber Şah'tan izin talep eder. Hükümdar, gelini bu kararından vazgeçirmeye çalışsa da başarılı olamaz ve sonunda izin vermek zorunda kalır. Gelin, adeta bir düğün alayı eşliğinde sevdiğiyle birlikte yanmaya gider.

Bu anlatı, "yanma" ve "yakılma" kavramlarını aşk temasıyla iç içe sunmaktadır. Hikâyede görülen bu durum, Hint kökenli "sati"¹ geleneğiyle ilişkilidir. Sati, kocasını kaybeden kadının onunla birlikte yakılmasını öngören bir uygulamadır. Dul kadının, yakıldığı zaman tanrıçalardan 'Sati Savitri' veya 'Sati Parvati'²

¹Sati, dul kadının ölen eşiyle birlikte yakılması geleneğidir. Hindu toplumunda uzun süre uygulanmış olan bu ritüel, kadının sadakat ve erdem göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. G. Johnson, *Hint Dünyası*, çev. M. Pekin, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, 226; Yalçın Kayalı, "Eski Bir Hint Geleneği: Sati", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 53/1 (2013), 365-379; John Stratton Hawley, "The Iconographies of Sati", içinde *Sati: The Blessing and the Curse*, New York: Oxford University Press, 1994, 24-35. Meena Gaur, *Sati and Social reform in India*, Jaipur: Publication Scheme, 1989, 45.

²Sati (Parvati): Sati geleneğinin başlangıcı Parvati ve eşi Şiva'nın aşk öyküsünde görülmektedir. Bkz. Cem Kılınç, *Mitoloji Sözlüğü*, İzmir: İlyaz Yayınevi, 2011, 258.

Sati (Savitri): Bir prenses olan Savitri'nin eşi Satyawana için yaptığı fedakarlıklar Hindistan'da evli kadınların dulluktan kaçınmasını ve kocaları için uzun bir hayat sağlamlasını öğütlemek için anlatılmaktadır. Harish Chandra Upreti ve Nandini Upreti, *The Myth of Sati*, Bombay: Himalaya Publishing House, 1991, 2

seviyesine erişeceğine salık verilmiştir. Esasen bu gelenek, kadını kocasıyla yakılmaya mecbur bırakmaktadır. Gerçek aşka, tanrıça seviyesine ulaşması dışında da toplumdan dışlanması sebebiyle kadın, bir nevi zorunlu gönüllü olarak yakılmaktadır. Yakılmayan dul kadına çok az yiyecek verilmekte, hor görülmekte ve dulluğunu belli eden kıyafetler giydirilmektedir. Yani toplumsal bakış açısı, dul kadının ölümü seçmesini mecburi hâle getirmektedir.³ Bu gelenek, kadına toplumsal ve dini bir anlam yükleyerek onu bu eyleme yönlendirmektedir. Dolayısıyla Suz u Gûdaz mesnevisi, yalnızca bir aşk hikâyesi değil; aynı zamanda belirli bir kültürel pratiğin edebî ve görsel temsili olarak değerlendirilebilir.

Suz u Gûdaz Mesnevisinin Üslubu Hakkında Bazı Tespitler

Suz u Gûdaz hem Hindistan'da hem de İran'da istinsah edilmiş bir eserdir. Hint kökenli bir geleneğe dayanması, onu İslam tasvir sanatı içerisinde farklı ve özgün⁴ bir konuma yerleştirmektedir. Eserin çıkış noktası Hint kültürü olmakla birlikte, İran edebî ve sanatsal

çevresinde yeniden yorumlanarak yeni bir kimlik kazanmıştır.⁵ Babür hükümdarı Ekber Şah'ın, geleneksel ilahi aşka kavuşma anlatılarından farklı, özgün bir hikâye talebi doğrultusunda bu tür metinlere ilgi gösterdiği bilinmektedir. Bu bağlamda Suz u Gûdaz, klasik aşk anlatılarından ayrılan yönleriyle dikkat çekmektedir.⁶

Prens Danyal da tıpkı Ekber Şah gibi yeni, özgün aşk öyküsü ister.⁷ Bu istek yazmada şu dizelerle belirtilmiştir:

“Be harfî taze horrem koni gûş Ki tarih-i kohen gerded feramuş”

(Yeni bir söz ile kulakları öyle şenlendiresin ki eski sözler unutulsun)⁸

Eserin yazarı Nev'i⁹ ise kısa sürede özgün bir aşk öyküsü olan Suz u Gûdaz'ı yazar. Nev'i, kısa sürede “özgün” bir aşk öyküsü yazma çalışmalarını tamamladığını nüshada şu dizelerde belirtmiştir:

“Be mesti ân reh-i na refî refîtem (Mest olmuş şekilde o gidilmemiş yoldan gittim).”¹⁰

“Reh-i yek sale der heft-i refî refîtem (Bir yıllık yolu bir haftada gittim).”

³Upreti ve Upreti, *The Myth of Sati*, 14.

⁴Hindistan'da Ekber döneminde, eski öykülerin Sanskritçe'den çevrilerek uyarlanması Hint-Fars akımından kaynaklanmıştır. Örneğin Hintlilerin Mahabharata destanı, Farsça'ya Razm-nâme olarak çevrilmiştir. R. Babagolzadeh, *Understanding the Mughal Book of War*, A Translation and Analysis of Abu'l-Fazl's Preface to the Razmnama, Yüksek lisans tezi, Simon Fraser University, 2001, 9.

⁵Ramz-name örneği için bkz. Ramz-mane, British Museum Library, 1598, Or 12076. Ramz-nâme dışında diğer bir örnek te Mahabharata destanından ilham alarak yazılan “Nal ve Daman”dır. İran'da beğenilen başka bir Hint destanı uyarlamasıdır. Hint metinlerinin İran dil ve kültürüyle yeniden yorumlanması, yeni eserleri meydana getirmiştir. Rajeev Kinra, “Time History and Religious Imaginary in South Asia” içinde *Make it Fresh: time, tradition and Indo Persian Literary Modernity*, Ed: Anne C. Murpy, Routledge: 2011, 21.

⁶Rajeev Kinra, “Time History and Religious Imaginary in South Asia” içinde *Make it Fresh: time, tradition and Indo Persian Literary Modernity*, Ed: Anne C. Murpy, Routledge: 2011,21.

⁷A. Javani, F. M. Hassanabadi, “Wedding Ceremony, Chaharshanbeh Suri or Indian sati tradition: a subject analysis of mural in ChehelSotunPlaca of Isfahan”, *Interdisciplinary journal of contemporary research in business*, United Kingdom, 2(2012), 141.

⁸*Suz u Gûdaz*, a.g.e., s.7. Ayrıca mesnevide Ekber Şah'ın bir aracıyla yazarı huzuruna çağırdığını ifade etmektedir. Bununla birlikte eserin giriş kısmında Ekber Şah'tan övgüyle bahseden şair, mesnevinin Ekber Şah'ın talebiyle yazıldığını söylemiştir. Yazar, Suz u Gûdaz'ın yazılış tarihi 1605 olmalıdır diye eklemiştir. Bkz. Nev'i, *Suz u Gûdaz*, 17. Ayrıca Walters Art Museum'da Sûz u Gûdaz nüshasının incelendiği makalede; Ekber Şah'ın üçüncü oğlu Danyal'ın ayağına kapanıp damadın derdini anlattığından bahsetmiştir. Bu sebeple Ekber Şah'ın hükümdarlığı döneminde, Prens Danyal hamiliğinde yazıldığı düşünülmektedir. Fahime Zarezade, Jila Yarali, “Hanişi ber Sahtarî Nigarhayi Mesnevi Suz u Gûdaz Mevcud der Muze-i Walters”, *Mutaalat-e Şebhe-qarre*, Danişgâh-i Sistan Belucistan, 16(H.Ş.1403)61-78. İlaveten, eserde Ekber Şah'a övgülerin yer aldığı bir kısım vardır. Bu kısımda “adaletli, cihan padişahı Ekber Şah” ismine rastlanmaktadır. Bkz. <https://ganjoor.net/nouee/suzogodaz/sh6#pretab>. Muh-temelen Ekber Şah'ın döneminde yazılması, onun hakkında övgüyle bahsedilmesini gerektirmiştir. Eserin başında Allah'a, peygambere ve dönem padişahına övgü, yazmaların vazgeçilmez dilidir. Buradan da anlaşıldığı gibi Ekber Şah döneminde yazılmış olan Suz u Gûdaz, onun üçüncü oğlu Şehzade Danyal hamiliğinde istinsah edilmiş olmalıdır.

⁹Ekber Şah, yıllardır söylenen “gûl-bûlbûl” “mum-pervane” “Leyla-Mecnun” “Ferhad-Şirin” kıssalarından sıkıldığını yeni hikâyeler duymak istediğini söylemiştir. Bkz. Nev'i, *Suz u Gûdaz*, 17.

¹⁰Muhammed Rızâ Kabushânî, Nev'i, (d. Kabushan, Kuçan-1563/ö. Burhanpur-1610) İran asıllı şair Sufi Şah Muhammed Kabushani'nin soyundandır. Hindistan'da sanat hayatı Mirza Yusuf Han Meşhedî (Celaleddin Ekber Şah döneminde Kaşmir valisi ve kumandan) döneminde başlamıştır. Sonrasında Prens Danyal himayesine girmiştir. Gazel, kaside, rubai, mesnevi tarzında eserler vermiştir. Nev'i, Sûz u Gûdaz mesnevisi ile üne kavuşmuştur. Sunil Sharma, “Naw'i maddesi”, Encyclopaedia Iranica online, 2014. <https://www.iranicaonline.org/articles/nawi-poet/>

Nev'i, Hindistan'da yaşamış ama Horasan özlemini çekmiştir. Bu özlem şu dizelerle anlaşılmaktadır:

اشکم به خاک شونی ایران که می برد

“از هند تخم گل به خراسان که می برد”

“Beni alıp götürün İran'ın toprağını gözyaşlarım dökülür.

Hind'in çiçek tohumlarını (gözyaşlarım) Horasan'a götürür.”

¹¹Nev'i, *Sûz u Gûdaz*, Mustafa Con A 532, s.7. Sûz -ü Gûdaz'ı önemli kılan Hint üslubu ile bağlıdır. Daha önce ele alınmamış bir aşk öyküsünün anlatılması eseri özgün kılmaktadır. Zarezade, Yarali, “Hanişi ber Sahtarî Nigarhayi Mesnevi Suz u Gûdaz Mevcud der Muze-i Walters”, 66.

Eserin konusu, özgün olsa da mesnevi nazım tarzında yazıldığı için Nizami'nin Hamsesine öykündüğü düşünülmektedir.¹¹ Nizami'nin Hamsesi ve Nev'i'nin Suz u Gûdaz adlı eseri, edebî kurgulama ve mesnevi tarzında yazılmış bir aşk öyküsü olması bakımından benzerdir.¹² 17. yüzyıla tarihlenmiş olan Suz u Gûdaz mesnevisinde satî geleneğinin gerçek hayatta yapılmış olması, öyküye realizm kazandırmaktadır. Bu realist algı, şematik bir üslupta tasvir edilmiştir.¹³ Ayrıca bu gerçekçi anlatının yalnızca sembolik değil, aynı zamanda toplumsal bir arka plana sahip olduğunu göstermektedir. Satî ile ilgili metinler "Suz u Gûdaz" ve "Satî-nâme", İranda iki farklı kişi tarafından yazılmıştır. Biri Nev'i diğeri ise Keşmirli bir mahkûmdur.¹⁴

Suz u Gûdaz Mesnevisinin Tasvirlerini Kavramak İçin Safevi Üslubuna Bakış

16. yüzyılda dönüşüm sürecine giren Safevi tasvir sanatı Suz u Gûdaz mesnevisinde ele alınan konunun alışılmışın dışındaki üslubuyla geleneksel tasvir anlayışında yeni bir boyut kazanmıştır. Geleneksel aşk şiirleri ve öykülerden farklı olarak Hindistan'da yaşanmış bir aşk öyküsünü İran resmine ve edebiyatına taşımış olması, esere öznel bir yer kazandırmaktadır. Hindistan'da yaşandığı farz edilen bir öykü olmasına rağmen İranda, Hindistan'da olduğundan daha çok ön kazanmıştır. Ekber dönemine atfedilen tek bir kopyası yerel bir atölyede üretilmiştir.¹⁵ Babür dönemine ait olan kopya, 1630 yılına tarihlenmiş olan ince siyah kalemle (kalem-i siyahî) yapılmış üç adet resim içermektedir.¹⁶ Adı geçen (British Museum, Or 2839) Babür nüshası ile D.T.C.F. nüshasının kalem-i siyahî üslubu ile resmedilmiş olması benzerdir. Yazar tarafından edinilen ve İranda istinsah edilmiş nüshaların D.T.C.F. nüshası dışında

kalanlarının tamamı renklidir.

Hindistan'daki satî geleneğini bir aşk anlatısı çerçevesinde ele alan Suz u Gûdaz mesnevisi, 17. yüzyılın ortalarında İranda büyük rağbet görmüştür. Çehel Sütun Sarayı'nda kabul odasının duvarında İslam sanatında sıkça tasvir edilmiş olan aşk sahnelerinin yanında 'Hindu prensesin satî sahnesi' dikkat çekmektedir. Çehel sütun sarayı duvar resimleri, 1647 yılında tamamlanmıştır, ancak Hintli prensesin kendini eşiyle yakma hazırlığının anlatıldığı bu sahne, 1649 yılında Safeviler Kandahar'ı kaybettikten sonra eklenmiştir. Bu kompozisyon, özgün bir konuya sahip olsa da üslup olarak 17. yüzyılın ortalarında İsfahan ekolünde yer alan karakterlerden oluşmuştur.¹⁷

İsfahan ekolü, 1598 yılında Safevi başkentinin İsfahan'a taşınmasından sonra Şah Abbas döneminde oluşturulmuştur. 1598 yılında Rıza Abbasi, kütüphanenin başına getirilmiştir. Saray kütüphanesinden 1603-1610 yılları arasında ayrılan Rıza Abbasi, tekrar aynı göreve geldiğinde tarzı değişmiştir. Nitekim yeni tarzıyla dönem modasını, resmini ve diğer ressamı etkilemiştir.¹⁸ Abbasi, Kazvin okulunun ana renklerini değiştirip yerine kırmızı kahve, bordo, asit yeşili renklerini kullanmıştır. Ayrıca 1570-1590 arasında popüler olan zayıf figürlerin yerini daha kalıplı bedenler almıştır. Figürler, badem gözlü, yuvarlak yüzlüdür. Bu figür tipleri kaliteli ipek, altın yaldızlı giysiler üzerine işlenmiş ve Avrupa, İran ve Hindistan'da moda olmuştur. Böylece Rıza Abbasi, yeni bir modanın doğuşuna ve gelişmesine öncülük etmiştir.¹⁹ 1611 yılında Şah Abbas, Erdebil tekkesine mavi beyaz porselenleri bağışladıktan sonra resimlerde de bu porselenler görülmeye başlanmıştır. 1630-1640 yıllarında mavi beyaz porselenlere ek olarak beyaz veya monokrom porselenler görülmüştür.²⁰ (bkz. Resim 8)

¹¹Kinra, *Make it Fresh: time, tradition and Indo Persian Literary Modernity*, 21-23. Ayrıca Nizami'nin Hamsesi ile aynı vezne sahip olduğu bildirilir. Yakub Ajand, "Kaknusvar der Ateş (Tefhisi der bab Mesnevi-i Sûz u Gûdaz ve Divar-i der Chel Stun)", *Feslelame-i Gulistan-i Huner* (5) H.Ş. (1375), 119.

¹²Masummeh Farhad, "Searching for the new: later Safavid painting and the 'Suz-u Gawdaz'", *The journal of the Walters Art Museum focus on collection*, 59, (2001), 118.

¹³Robert Hillenbrand, *Persian Painting from the Moghols to the Qajars*, London: I.I. Tauris Publishers, 2000, 50.

¹⁴Nev'i, *Suz u Gûdaz*, 17. Ayrıca kaynak olarak verilen bu eserin 23 sayfasında Keşmirli mahkûmun bilgileri şu şekilde verilmiştir. Keşmir Ceza Mahkemesi, Vefat Tarihi: 1273 Hicri (1856 Miladi), Satî-name, Kütüphane No. 350, Doğu Araştırmaları, Seringer, Keşmir. Bkz. Nev'i, *Suz u Gûdaz*, 23.

¹⁵Farhad, *Searching for the new: later Safavid painting and the "Suz u Gawdaz"*, 116. Başka bir araştırmada mesnevinin yazılış tarihi M.1610 (H.1019) olarak söylenir. Zarezaade, Yarali, "Hanişi ber Sahtarî Nigarhayi Mesnevi Suz u Gûdaz Mevcud der Muze-i Walters", 64.

¹⁶Farhad, "Searching for the new: later Safavid painting and the 'Suz-u Gawdaz'", 119. Bu kopya günümüzde British Museum'da yer alır. Bkz. Sûz-u Gûdaz, British Museum, Or 2839 Ekber dönemi, 17. Yüzyılın başları.

¹⁷Sheila R. Canby, *The Golden Age of Persian Art 1501-1722*, London: British Museum Press, 1999, 133. Çehel Sütun sarayında bulunan bu görsel için bkz. Genç kadının satî seramonisine hazırlık sahnesi, Şah Abbas dönemi, 17. yüzyılın ilk yarısı, yağlı boya, Çehel Sütun Sarayı, ("Wedding Ceremony, Chaharshanbehshuri or Indian satî tradition: a subject analysis of mural in ChehelSütunPlaca of Isfahan") Satî ritüeli, Kaçar döneminde bir Kuran kabiri üzerinde de görülmektedir. Bkz. V&A Museum, W455-1922, 1850-1900.

¹⁸Sheila R.Canby, *Shah Abbas The Remarking of Iran*, London: The British Museum Press, 2009, 36.

¹⁹Sheila R.Canby, *Shah Abbas abd the Treasures of Imperial Iran*, London: The British Museum Press, 2009, 79.

²⁰Canby, *The Golden Age of Persian Art*, 167.

İsfahan ekolünde resimde Batı etkisi 'ferengi-sâzi'²¹ olarak literatürde yer edinmiştir. Fereng; 1. Frenk, Avrupa 2. Fransa anlamına gelir.²² Sâzi: Sâhten fiilinin geniş zaman köküdür. Sözlükte 21 anlamı vardır. Bu tamlama ile uyumlu olan yapan, düzen, sistem anlamlarıdır.²³ 'Ferengi-sâzi' Avrupa (öykünen, benzeyen) tarzı resimler olarak adlandırılabilir. Batı etkisine ilişkin izler, Suz-u Gûdaz mesnevisinde de açık biçimde gözlemlenmektedir. Kompozisyonda yer alan dikdörtgen biçimli pencere aracılığıyla dış mekâna ait unsurların görünür kılınması, iki boyutlu yüzey anlayışının ötesine geçilerek hacimsel bir derinlik arayışına işaret etmektedir (bkz. Suz u Gûdaz, Chester Beatty Library, P.269). Bunun yanı sıra, özellikle ağaç tasvirlerinde dikkat çeken tonlama kullanımı da söz konusu etkinin yansımaları arasında değerlendirilebilir (bkz. Resim 9). Öte yandan, Resim 12'de kadın figürlerin boyunlarında yer alan haç benzeri kolyeler de Batı etkisinin ikonografik düzeydeki bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

İran resim geleneğini Avrupa ikonografisi, doğrusal ve atmosferik perspektif modelleme, gölge ışık oyunları gibi resimsel tekniklerle harmanlayan 'ferengi-sâzi' 1630'lu yıllardan itibaren İranda kullanılmaya başlanmıştır. Bu resim tekniği, 17. yüzyılın son dönemlerine kadar Safevî toplumunun kitap sanatlarındaki temel temalarını, değerlerini ve inançlarını belirtmenin bir yolu hâline gelmiştir. Fars edebiyatı, dinî tarih ve otorite kavramlarının yanı sıra erotik, neo-platonik aşk öykülerini resimleyen Safevî sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Ne geleneksel İran resmi ne de tam anlamıyla Avrupa resmi kategorisine girmeyen eklektik bir tür olan ferengi-sazi,

özellikle İsfahan'da ikamet eden Safevî seçkin sınıfının ilgisini çekmiştir.²⁴

Rıza Abbasi'nin sanatsal mirasının yanı sıra Avrupa resmine öykünme çabaları, (ferengi-sazi) Suz-ü Gûdaz mesnevisinde kullanılmıştır. Rıza Abbasi sonrası oğlu Şah Şafi, Mu'in Musavvir, Muhammed Ali, Muhammed Kasım, Muhammed Yusuf, Hint resim üslubu ve Avrupa resim üslubunu, ikonografisini İran beğenilerine göre yorumlayan sanatçılardır. Muhammed Zaman ile bu gelişim artarak devam etmiştir.²⁵

Doğu-Batı sentezi sonucu üretilen çıplak insan figürleri, 17 yüzyılda tek yapraklı murakkalarda günlük hayattan sahnelerle birlikte görülmektedir.²⁶ İsfahanda Avrupalıların sayısı arttıkça Batı giyim kuşamı, çıplak figürler resimlerde sıkça kullanılmıştır. Rıza Abbasi'ye ait olan iki çıplak kadın figürü, gerçekçi betimlemesi konuya bağlı olmayan ilk çalışma olarak nitelendirilmiştir. (Harvard Art Museum ve Freer Gallery of Art, F1954.2) Şirin'in banyo tasvirlerinde saçları göğüslerini kapatmıştır, ancak bu iki tasvirde de kadınların göğüs ve bacakları çıplaktır.²⁷ Suz-ü Gûdaz mesnevisinin bazı nüshalarında gelinin göğüslerinden bir tanesi çıplak olarak betimlenmiştir.²⁸ (Pek çok tasvirde gelinin tek göğsünü açık görülür. Bunlardan bazıları, resim 13-14-22-24-25-29)

Suz u Gûdaz mesnevisi İran aşk öykülerine de farklı bir soluk getirmiştir. Cihangir'in kardeşi Danyal,²⁹ bu eseri gerçek sevginin hissedildiği, tıpkı Ferhad ve Şirin gibi birlikte büyüyen iki gencin gerçek bir aşk hikâyesi olarak tanımlamıştır.³⁰

²¹Fereng-i Sâzi, Batı tarzı, Avrupaî Üslup, Frenk İşi, Alafranga tarz olarak da adlandırılabilir. Esasında İran'da resme giren batı resmini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır.

²²Mehmet Kanar, *Farsça Türkçe Sözlük*, İstanbul: Say yayınları, 2019, 1130.

²³Kanar, *Farsça Türkçe Sözlük*, 846.

²⁴Amy S. Landou, "From poet to painter: Allegory and metamorphor in a seventeenth century Persian painting by Muhammed Zaman", master of Ferengi-sazi, *Muqarnas Journal Article*, 28, (2011) 103.

²⁵Farhad, "Searching for the new: later Safavid painting and the 'Suz-u Gawdaz'", 115.

²⁶Ashley Mayeri Burns, *The development of the seated female nude in seventeenth-century Safavid painting*, London: University of London, 2016, 100-101.

²⁷Axel Langer, *European Influences on Seventeenth-Century Persian Painting Of handsome Europeans, naked ladies and Parisian time-pieces*, Zürih: The fecination Persia: Persian- Europa dialogue in seventeenth century art& and contemporary art of Teheran, 2013, 180.

²⁸A. S. Laundau, *Eros and sexuality in Islamic art* içinde "Visibly Foreign visibly female: The eroticisation of Zan-ı Farangi in seventeenth-century in Persian Painting", editör F. Leoni, M. Natif, USA: Ashgate Publishing, 2013, 113.

Aslında İslam resminde ilk olarak Âdem ve Havva figürlerinde görölse de çıplaklık çoğunlukla banyo sahneleri ile bağlantılıdır. Hamse-i Nizami'de Şirin'in banyo sahnesi", Heft Peyker'de İskender'in "sirenleri görme sahnesi" örnek olarak verilebilir. Burns, *The development of the seated female nude in seventeenth-century Safavid painting*, 9.

²⁹Suz u Gûdaz mesnevisinin Prens Danyal'a atfedildiği söylene de Nev'i mesnevinin başında Ekber Şah'ın isteğiyle yazıldığını belirtmiştir. Nev'i, *Sûz u Gûdaz*, 23.

³⁰Juan Cole, *Safavid Iran and Neighbors* içinde "The Imagined Embrace: Gender, Identity and Iranian Ethnicity in Jahangiri Paintings", Ed. M. Mazzaoui, Utah: The University of Utah Press, 2003, 52.

Safevî dönemimde istinsah edilmiş olan Suz u Gûdaz mesnevisinin, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde Mustafa Con A 532 kaydıyla yer alan nüshası kodikolojik olarak incelenecektir. Yazmanın resimleri ikonografik ve üslupsal açıdan değerlendirilecektir. Kolofonu olmayan yazmanın tarihi belirsiz olduğu için bu konuda da saptamalar yapılmaya çalışılacaktır. Nüsha daha önce ayrıntılı olarak çalışılmamış ve yayınlanmamıştır.

D.T.C.F.'nin Gizli Hazinelerinden Bir Tanesi: Suz u Gûdaz

D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı Suz u Gûdaz mesnevisi daha önce Türkçe bir çalışmaya konu olmamıştır.³¹ Yazma, toplam 451 beyitten oluşmaktadır. Yazmanın eksik, yırtık sayfaları mevcuttur. Tespit edilen ara sayfada yer alan 31 beyitte son kısımda yer alan iki gencin durumları ile ilgili hatime, balık ve semenderin münazarası yer almamaktadır. Kontrol edilen metin 600 beyitten oluşmuştur.³²

Mesnevinin ilk beyti: (İlk beyit hem yazmada hem de kontrol edilen metinde aynıdır)

الهی خنده ام را نالگی ده سرشکم را جگر پر کالگی ده

"Allahım gülüşlerim ağıda döndü,

Gözyaşım ciğer yarama doldu (Ciğerimi delip geçti)."

Yazmada ilk resme kadar toplam 70 beyit vardır. Bazı eksikler ve farklar ile birlikte takip edilen matbu metinde aşağı yukarı ilk 53 beyit aynıdır. D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) nüshasında 53, Londra India Office Library (no: 1670) ise 57 beyitten sonra yazmalarda bir fark tespit edilmiştir. Londra India Office Library'de yer alan 58 beyit ve 89 beyit arasındaki yazılar, D.T.C.F. nüshasında yoktur.

D.T.C.F. nüshasında arada da eksik sayfa olduğunun kanıtıdır. D.T.C.F. nüshasına eksik olan bu kısmı almak yerine var olan beyitler numaralandırılmaya devam edilmiştir. Zaten müze tarafından yapılan numaralandırılmada da yazmada 5-6 sayfanın eksik olduğu görülmektedir.

Mesnevinin D.T.C.F. nüshasında Suz u Gûdaz adı ilk geçtiği mısra, "Muhabbetnâme-i sîz u gudaz eş" şeklinde ifade edilmektedir.³⁴

Suz u Gûdaz mesnevisindeki aşk öyküsünün ana kahramanları iki sevgilidir ki bu sevgililer çok küçükken sözlenmişlerdir. Bu söz, şu dizelerle ifade edilmiştir:

"Be tıfli namzed gerdi de bahem (Çocukken birbirleriyle nişanlı olmuşlar)".³⁵

Hikâye 135. beyitten itibaren anlatılmaya başlanır. 137. beyitte ise "do Hinduzade-i meşreb-i fereşte, beşer-halet veli kudsi sereşte" yazar. (İnsan görünümlü fakat melek meşrepli ve melek huylu iki Hindu) Gençlerin Hint asıllı oldukları bu beyitte vurgulanır.

Aşk uğruna yanmanın ana konu edindiği Nev'i'nin kıymetli eseri "Suz u Gûdaz" adlı yazmaya aynı cilt içine "Elif Abdal Mesnevisi"³⁶ de eklenmiştir. Suz u Gûdaz Mesnevisi toplam 48 sayfadır. Her sayfanın üzerine müze yetkilisi tarafından kurşun kalem ile sayılar eklenerek 25 varak olduğu belirtilmiştir. Ancak yazmanın üst kısmında yazan bu sayılara göre 4. varak yani 5. ve 6. sayfanın eksik olduğu görülmüştür. Farsça sayılar takip edildiğinde eser 48 sayfa, toplam 24 varaktır. Hem müze görevlisinin hem de yazarın numaralandırması ilk sayfada yer alan bitkisel bezeme sonrasında yer almıştır. 48 sayfa sonrasında Zuhuri'nin Elif Abdal Mesnevisi başlamış ve 10 sayfadan oluşmuştur.

³¹Suz u Gûdaz mesnevisi minyatürlerinden Walter Art Müuseum nüshası, Fehime Zarezade, Jila Yarali tarafından çalışılmıştır. Bkz. Fahime Zarezade, Jila Yarali, "Hanişi ber Sahtarî Nigarhayi Mesnevi Suz u Gûdaz Mevcud der Muze-i Walters", *Mutaalat-e Şebhe-qarre*, Danişgâh-i Sîstan Belucistan, 16(H.Ş. 1403)61-78. Sözü edilen bu çalışmada İran'da konu ile ilgili yapılmış üç makale ismi verilmiştir. Bu makalelerde Paris, Chester Beatty, British Museum Hint nüshasının geçtiğinden bahsedilir. Bu makalelerden sadece bir tanesine erişilmiştir. Bu makalede adı geçen nüshalar dışında Çehel Stûn sarayı duvar resminden de bahsedilmektedir. Erişilen makale Yakub Ajand, "Kaknuşvar der Ateş (Tefhisi der bab Mesnevi-i Suz u Gûdaz ve Divar-i der Chel Stun" *Feslelame-i Gulistan-i Huner* 5(H.Ş. 1375), 117-122.

³²Kontrol edilen matbu metin için bkz: Molla Nev'i, *Suz u Gûdaz*, Çev. Emir Hüseyin Abdi, Tahran: Enteshârât-e Bonyâd-e Ferheng-i İran, 1367 Matbu olarak basımı gerçekleştirilmiş olan bu eserin orijinali Londra'da yer alan India Office Library'de 1670 kaydıyla yer alan yazmadan yapılmıştır. Londra India Office nüshasında mesnevinin ilk 18 beyti mukaddime kısmıdır. 19-48. beyitler arasında münacat, 49-64. beyitler arasında naat kısmı yer almaktadır. 65-156. beyitler arasında hikâye-nin neden yazıldığı açıklanmaktadır. 157-173. beyitler arasında Ekber Şah'a övgü yapılmıştır. En son kısımda ise semender ve balığın münazaraları yer almaktadır.

³³Bu farklar saptanmış olmakla birlikte mukayeseyi burada belirtmek makalenin sınırlılığı içinde mümkün görünmemektedir. Ayrıca çalışma el yazmasını kodikolojik olarak incelemeyi amaç edinse de edebî bir çalışma olmadığı için beyitlerin fark ve benzerlikleri tek tek belirtilmek yerine genele odaklanılmıştır.

³⁴Nev'i, *Sûz u Gûdaz*, Ankara, D.T.C.F., Mustafa Con A 532,7. Nev'i'nin eseri olan Sûz u Gûdaz mesnevisi ilk olarak Ekber-name başlığıyla Lakna lehçesinde 1867-68 yılında Mirza Davud İrani tarafından tercüme edilmiştir. Mesnevi, 1912 yılında Londra'da Seylan Anand'da yayımlanmış ve 1912 yılında K. Coomaraswamy tarafından tercüme edilmiştir. Molla Nev'i, *Sûz u Gûdaz*, 23.

³⁶Elif Abdal Mesnevisi, Zuhûrî(1537-1617) tarafından Sebki-i Hindi üslubunda yazılmıştır. Elif Abdal Mesnevisi D.T.C.F. yazma eserler kütüphanesinde Mustafa Con 533 kaydıyla yer alır. 92 beyitten oluşan yazmanın üç minyatürü vardır. Hikâyenin özeti ve Osmanlıca nüshalarının mukayesesi için bkz. M. Esat Harmancı, "Elif Abdâl Hikayesi", *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 75, (2020), 54-63.

Eserin müzedeki kaydı şu şekildedir:

Eserin Adı: Suz u Gûdaz

Eserin Yazarı: Nev-î (Muhammed Rızâ)

Koleksiyon: Mustafa Con A 532

Eserin Tarihi: -

İstinsah Yeri: -

Telif Yeri: -

Telif Tarihi: -

Eserin Konusu: Edebiyat Mesnevi

Yazmanın Dili: Farsça

Yazı Türü: Talik

Kâğıt Türü: -

Kâğıt Boyutu: 234x134 mm

Yazı Alanı Boyutu: 174x94

Satır Sayısı: 15

Yaprak Sayısı: 1b-24b

Eserin Fiziksel Özellikleri: Arka deffe yok, şiraze dağılmış, yapraklar kopmuş.

Eserin Cilt Özellikleri: Sırtı kahverengi meşin, deffeleri ebrulı kâğıt kaplı mukavva cilt.

Eserin Tezhip Özellikleri: 1b'de mavi üzerine müzehhep, tıgıl nefis serlevha, yazı alanı mavi yaldız ve kırmızı tahrirle çevrilidir. Bazı beyitler, çapraz şekilde istif edilmiştir. Deffe³⁷ içinde stilize çiçek motifi vardır.

Mürekkep Rengi: Siyah

Zahriye: Mustafa Con kütüphanesi mührü ve D.T.C.F. kütüphanesi demirbaş kaydı ile cilt içindeki eserlerin isimleri (Suz u Gûdaz-ı Nev'î ve Elif Abdâl-ı Zuhuri) kayıtları ile musavver 12 adet siyah kalem ibaresi vardır.

İçerik: Ölen kocasına bağlılığı dolayısıyla onunla birlikte ateşe atılan Hintli bir kadının manzum hikâyesidir.

Resim: 5a,6a,10a,12a, 15b,18b,20b,22b'de toplam 8 adet minyatür (siyah kalem) vardır.

Ek Bilgiler: 1a'da kaydedilen notta toplam 12 minyatürün bulunduğu kayıtlı olmasına rağmen bu eser ve aynı cilt içindeki Elif Abdal mesnevisinde 8+3=11 minyatür mevcuttur. Mustafa Con A 532 ve A 533 numaralı eserler aynı cilt içerisinde.

Eserin İlk Sayfasındaki Bitkisel Motif Tasviri

İlk sayfada mühür vardır. Sayfanın üst kısmında musavver 12 adet siyah kalem, "Velican" altında Suz u Gûdaz, Elif Abdal-ı Zuhuri yazar. Burada ne maksatla Velican ismi geçmiş tespit edilememiştir. Beğenilen resimlerin eski üstatlara atfedildiği düşünülürse kalem-i siyahi üslubu ile istinsah edilmiş olan bu eserin de dönemin önemli nakkaşlarından "Velican"a atfedilebileceği

düşünülmüştür. Lakin bu bilgi çıkarımdan ibarettir kesinlik içermez.

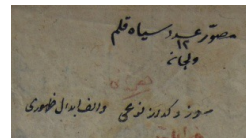
Eserin ilk sayfası cetvellememiştir. Sayfada aynı kökten çıkmış yandan betimlenmiş üç büyük çiçek motifi bulunmaktadır. İnce dallar üzerinde yandan resmedilmiş küçük çiçekler ve yapraklar dikkat çekmektedir. Kompozisyonda pastel renkler kullanılmıştır.

Bitkisel bezemeli sayfadan sonra sekiz resim yer almaktadır:



1 Suz u Gûdaz, D.T.C.F., Mustafa Con A 532, İlk sayfa bitkisel bezeme.

1. Nev'inin Prens Danyal'ın ayağına kapanma sahnesi
2. Ateşhane Tasviri
3. Gencin kızın babasından izin alma sahnesi
4. Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi
5. Damadın düğün gününde yıkılan duvar arasında kalarak ölmesi
6. Sati için izin isteme sahnesi
7. Prens Danyal'ın sati için geline eşlik etmesi
8. Sati sahnesidir. ³⁸



Detay

³⁷Deffe:1. Yan yüz 2. Kitap cildinin iki yanından biri Bkz. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi, 2007.

³⁸Resimler karşılaştırma kısmında diğer örneklerle mukayese edilirken betimlenecektir. İki ayrı kısımda resimleri tasvir etmek fazlaca yer işgal edip kafa karıştırıcı olacağından görseller karşılaştırma ve değerlendirme kısmına eklenmiştir.

Bu resimler yazmanın üzerinde de not alındığı gibi "Kalem-i Siyahi" üslubu ile istinsah edilmiştir. Kalem yahut mürekkeple yapılan çizimler kalem-i siyahi (siyah kalem (qalam-siahi, siyah-qalam) olarak adlandırılmaktadır. Batı ve Çin etkisiyle oluşturulmuş olan bu teknik, kırmızı veya siyah mürekkeple taslak oluşturularak hazırlanmıştır.³⁹

Bu teknik, T.S.M.K. yer alan H.2154 numaralı Behram Mirza albümünün başında yer alan mukaddime (önsöz) kısmında 16. yüzyıl Safevî yazarları tarafından kalem-i siyahi olarak adlandırılmıştır.⁴⁰ Kalem-i siyahi resimlerde ana malzeme, siyah mürekkeptir. Sulandırılarak renklendirilen kalem-i siyahi resimlerde altın, gümüş renkleri, kırmızı, mavi, yeşil tonları da kullanılmıştır. İran'da 15. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan bu üslup, 16. yüzyılda Sâdiki Bey ve Rıza Abbasi resimlerinde en olgun dönemine ulaşmıştır. İlâveten Rıza Abbasi, akıcı çizgisinin ustalığını kumaş kıvrımlarının detaylarında vurgulamış ve onun kumaş dokusunu betimlediği kalem-i siyahi resimleri, dönemin modası olmuştur.⁴¹

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Bu bölümde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (Mustafa Con A 532) nüshası ile farklı müze ve koleksiyonlarda yer alan Suz u Gûdaz Mesnevisi nüshalarındaki minyatürler karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Bu incelemenin amacı, D.T.C.F. nüshası ve söz konusu nüshalar arasındaki üslupsal ve ikonografik benzerlikler ile farklılıkları ortaya koymaktır.

Değerlendirme iki aşamada ele alınmıştır. İlk aşama, genel bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda, tespit edilen Suz u Gûdaz Mesnevisinin resimli nüshaları tasnif edilmiş ve minyatürler konu başlıklarına göre sınıflandırılarak sistematik bir bütünlük içerisinde ele alınmıştır.

İkinci aşamada ise daha derinlemesine bir analiz gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, D.T.C.F. nüshasında yer alan resimli sayfalarındaki metinler okunarak görsel ve yazılı anlatı arasındaki ilişki değerlendirilmiştir.

Resimlerin metni ne ölçüde yansıttığı, hangi sahneleri öne çıkardığı ve anlatıya nasıl katkı sağladığı incelenmiştir. Ayrıca, incelenen sahnelerin diğer nüshalardaki resimleriyle karşılaştırılması yoluyla kompozisyon, figür düzeni gibi görsel açıdan benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Böylece, D.T.C.F. nüshasının hem ortak gelenek içerisindeki yeri hem de kendine özgü yönleri, görsel açıdan belirlenmeye çalışılmıştır.

a. Suz u Gûdaz Mesnevisi Nüshalarının Tasnifi

Suz u Gûdaz Mesnevisinin yer aldığı başlıca müze ve koleksiyonlar şunlardır: İran'da istinsah edildiği bilinen nüshalardan ilki, Paris Bibliothèque Nationale'de bulunan Pers 769, 1513v numaralı yazmadır. Ciltli ve tam bir eser niteliği taşıyan bu nüshada yer alan minyatürlerin tek bir sanatçı tarafından üretildiği anlaşılmaktadır. Tasvirler, Rıza Abbasi üslubuna öykünen bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. 1630'lara tarihlenen ve İsfahan ekolü içerisinde değerlendirilen bu yazmanın eski sahibi J. Otter, eseri II. Abbas dönemi sanatçılarından Şafi Abbas'a atfetmiştir. Buna karşılık E. Kühnel yazmayı Mu'in Musavvir'e, Blochet ise Hint prenslik okullarına bağlamıştır. Ancak Stockin, bu atıfların isabetli olmadığını ileri sürmektedir.⁴² Bu nedenle, müze kataloğunda belirtilen 1630 tarihi esas alınmıştır.

Diğer bir nüsha, Chester Beatty Library'de bulunan P.268 numaralı yazmadır. Ciltli ve tam bir eser olan bu nüsha 1650 yılına tarihlenmekte olup Muhammed Kâsım'a atfedilmektedir. Nev'inin 1610 yılında Babür sarayına giderek Ekber Şah'ın oğlu Prens Danyal için kaleme aldığı bu mesnevi, söz konusu nüshada da trajik bir aşk anlatısı çerçevesinde ele alınmaktadır.⁴³

Chester Beatty Library'de bulunan ikinci bir yazma P.269 numaralı ve ciltli ve tam bir eserdir. Cildi 1800-1825 tarihleri arasında yenilenmiştir. Yazma 1650-1660 yılına tarihlenmekte olup Abdülreşit'e atfedilmektedir.⁴⁴

³⁹B. O'Kane, "Siah Kalem", İranica online, 2009.

⁴⁰Ali Nihat Kundak, "Topkapı Sarayı Müzesindeki H.2155 Numaralı Murakka" Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2003, 12. Ayrıca kalem-i siyahi için bkz. Ali Nihat Kundak, "Çiraklıktan ustalığa Safevî Döneminin Önde Gelen Bazı Kalem-i Siyahî nakkaşları" içinde *Zeren Tanındı Armağanı İslam Dünyasında Kitap Sanatı ve Kültürü*, İstanbul: Lale Yayıncılık, 2022.

⁴¹Kundak, Topkapı Sarayı Müzesindeki H.2155 Numaralı Murakka, 15-24.

⁴²Ivan Stochouline, *Les peintures des manuscrits de Shah 'Abbas* 1, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthener, 1964, 153.

⁴³Norah M. Titley, *Persian Miniature Painting*, Austin: Texas Press Edition, 1984, 123. Yazmaya ulaşmak için bkz. https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per_268/1/LOG_0000/

⁴⁴Yazmanın resimlerine erişmek için, https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per_269/1/LOG_0000/

Walters Art Museum'da yer alan Ms. W.649 numaralı ve 1657 tarihli nüsha ise nakkaş Muhammed Ali Meşhedî'ye atfedilmektedir. Eserin kolofonunda, yazmanın 1068 yılı Safer ayının birinci gününde Murad el-Hüseynî tarafından istinsah edildiği ve dönemin önde gelen ressamlarından Muhammed Ali'ye ithaf edildiği belirtilmektedir.

The Israel Museum'da bulunan B69.0647/8 numaralı 1657 tarihli nüshada ise altı adet minyatür tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra Harvard Art Museums (2002.50.7), Museum of Fine Arts Boston (6548) ve Wellcome Library (no. 11923) koleksiyonlarında esere ait birer minyatür bulunmaktadır.

Son olarak, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yazma Eserler Koleksiyonu'nda yer alan Mustafa Con A 532 numaralı nüsha, ciltli bir eser olup bu çalışmanın temel inceleme nesnesini oluşturmaktadır.

Bu yazmalarda bulunan tasvirlerin tasnifi şu şekilde yapılabilir:

b. Resimlerin Tek Tek incelenmesi:

D.T.C.F. nüshasında resmedilen ilk görsel Nev'i'nin Prens Danyal'ın ayağına kapanma sahnesidir. D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) yazmasında sayfada geçen beyitler şöyledir:

69. Beni düşerken görüp yüceltti, Ayaklarının dibinde secdeye varan başımı kaldırdı.

70. Gülümsemesinin esintisi suskunluğumu sonlandırdı, Lütfunun mis kokusu aklımı başımdan aldı.

Sayfada geçen beyit minyatürle uyumludur. Nev'i'nin Prens Danyal'ın ayağına kapanma sahnesi D.T.C.F. (Mustafa Con A532), Bibliothèque nationale de France (769 1513v), Walters Art Museum (Ms.W.649) ve Chester Beatty Library (P.268-P.269)'da yer almaktadır.

Beş tasvirde de şablon oldukça benzerdir. Cetvellenmiş sayfada yer alan tasvirlerde D.T.C.F. nüshası (Resim 2) ve Paris nüshasında (Resim 3) sayfanın üst kısmından dışarı

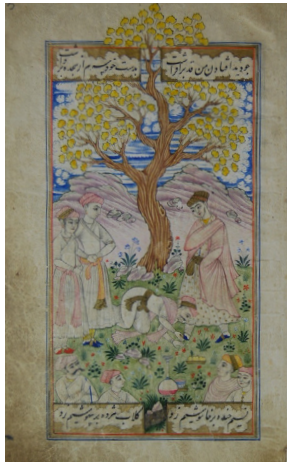
Tablo 1: Suz u Gûdaz Mesnevisi Yazmalarında Yer Alan Görseller:

	Wal- ters Art Mu-seum Ms.W.649, 1657	Chester Beat- ty Library no P.269	Ches-ter Be-atty Lib-rary no P.268	Paris Bibli- othèque	The Israel Museum	Mu-seum Fine Art Bos-ton, 6548	Well-come Lib-rary, Londra, no.11923	Har- vard Art Mu-seum 2002.50.7
Nev'i Prens Danyal'ın aya- ğına kapanır	Varak no:5	Varak no:6	Varak no:6	Varak no:5	x	x	x	x
Ateşhane	x	Varak no:7	Varak no:8	x	x	x	x	x
Gencin kızın babasından izin alması	Varak no:9	Varak no:10-11	Varak no:13	x	Varak no:?	x	x	x
Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi	Varak no:10	Varak no:13-14	Varak no:16	Varak no:10	Varak no:?	x	x	x
Damadın dü- ğün gününde yıkılan duvar arasında kala- rak ölmesi	Varak no:13	Varak no:17		x	Varak no:?	x	x	x
Damadın cenazesinin taşınması	Varak no:14	Varak no:18	Varak no:22 (2 resim)	Varak no:12	Varak no:?	x	x	x
Sati için izin isteme sahnesi	Varak no:16	Varak no:19-21	Varak no:25	Varak no:15	x	x	x	x
Prens Danyal'ın sati için geline eşlik etmesi	Varak no:17	Varak no:23	Varak no:26-29	x	Varak no:?	x	x	x
Sati sahnesi	Varak no:21	Varak no:26	Varak no:31	Varak no:17	Varak no:?	Tek Yaprak	Tek Yaprak	Tek Yaprak

çıkışmış olan ağaç yaprakları görülmektedir. Minyatürlerin hepsinde ortada kalın, kıvrımlı gövdeli bir ağaç, arkada engebeli bir tepe, ön kısımda ise insanlar vardır. Prens Danyal, ayağına kapanan Nev'i ve çevresinde yaverleri yer almaktadır. Bütün resimlerde Prens Danyal'ın öne doğru kıvrılan boynu ve figürlerin tel tel dağılmış zülüfleri benzerdir. Paris nüshasında renk tonlamaları, özellikle çimenlik alanlar ve ağaç yapraklarında katmanlı uygulama sayesinde belirgin bir hacim etkisi oluşturmaktadır. Bu tonlamalardaki hacimli görünüm, Batı etkisinin resme girişinin izleridir. Ayrıca Paris nüshası ve Chester P.269 numaralı yazmada tepelerin sağa doğru eğimli görünümü benzerdir. Chester P.269 numaralı yazmada bu tepelerin daha girintili çıkıntılı olması, çok renkli tonlamalarla boyanması Paris nüshasından farklıdır. Prens'in taht üzerinde oturması, Paris nüshası ve Chester P.269 numaralı yazmada benzerdir. D.T.C.F. nüshası, kalem-i siyahî üslubuyla istinsah edilmesi ile diğer nüshalardan ayrılmıştır. Ancak Walters Art Museum nüshası (Resim 3) ile D.T.C.F. nüshasına bakıldığında figürlerin yerleşimi, Prens'in kolunu omzuna atmış duruşu, sol kısımdaki hizmetkârların el pençe duruşu, sol alt kısımda nargile çubuğu içen adam, diğer izleyicilerin sayfanın alt kısmından üst

bedenlerinin görünmesi neredeyse aynıdır. Figürlerdeki tek fark, sağ kısımda Walters Art Museum'a eklenmiş olan fazladan bir erkek figürüdür. İki tasvir arasındaki en önemli farklılık ise D.T.C.F. nüshasının siyah kalemle, Walters Art Museum nüshasının koyu renklerle boyanmış olmasıdır. Öte yandan ayak öpme sahnesi, Hint minyatürlerinde görülen bir şablondur.⁴⁵ Walters Art Museum, Chester P.269 numaralı yazma ve D.T.C.F. nüshasında yaprakları tek tek çizilmiş ağaçlar diğer nüshalarla farklılık gösterir. Chester P.269 numaralı yazmada çevredeki figürler diğer nüshalarda olduğu gibi olayı izleseler de sağ kısımda yer alan iki figürün ellerinde birer kap taşıması izleme gibi durağan bir etkinlikten servis yapma gibi hareketli bir etkinliğe çağrışım yapar.

D.T.C.F. nüshasında yer alan ikinci minyatür ateşhane tasviridir. D.T.C.F. yazmasının 85. beytinden sonra tam bir minyatürlü sayfa yer almaktadır. Ateşhane tasvirinden önce 75. beyitte bülbül ve pervane, 79. beyitte Ferhat-Şirin, 80. beyitte Leyla ve Mecnun'dan bahsetmektedir:



2. D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafâ Con A 532.



3. Paris Bibliothèque nationale de France, Pers 769 1513v



4. Walters Art Museum Ms .W.649



5. Chester Beatty Library no P.268 Chester Beatty, Dublin, CC BY- 4.0

⁴⁵ Bkz. Babürnâme, 1590, Metropolitan Museum, 67.266.4, Hindistan. Ayrıca Emir Hüsrev Dihlevî'ye ait yazmanın Mir Abdullah Kâtib tarafından resmedilen bir nüshasında Prens'in ayağını öpen şair tasvirini yer almaktadır. Eser 1602'ye tarihlenmiştir. Walters Art Museum, W.650.113A.

80. Dilimde sadece Leyla adı var, Mecnun'da sözden gayrısı yok.

81. Biri ateşhanenin yanından geçer diğeri putun yolunda geleneğine gider.

82. Ateşe tapmanın ihtişamına bakınca duygun çiçek açar, varlığını çer çöp olur.

83. İnsanın ruhunu kuşatan bağlar, kadın da olsa erkek de aşkın ateşinde yanar kebab olur.

84. Her güzelin ardındaki çirkin tıpkı odunun ateşle kaynaşması gibi alev alır.

85. İnsan yaşlanınca ömrü ateş olur, kendinden bir parçayı ateşe bırakır.

Resim tam sayfa olsa da metinden bağımsız olduğu söylenemez. Ayrıca minyatürden sonra devam eden beyitlerden ilkinde yani 86. beyitte şu ifade yer almıştır:

"Ateş bedeni yakıp kavurduğunda

Ruhun ışığı alevi dondurur."

Sayfada yazı olmasa da metinle bağlantılı bir tasvir olduğu görülmektedir.

Ateşhane tasviri D.T.C.F. (Resim 6), Chester Beatty Library (P.269) ve Chester Beatty Library (Resim 7)'de yer almaktadır. Üzerinde ateşler çıkan yapı önünde insanların yer alması, iki nüshada da ortaktır. Anlatılmak istenen konu, benzer şekilde betimlense de detaylarda farklılıklar görülmektedir. Chester Beatty nüshasında figürlerin vücutları daha esnek hareketlilikte betimlenmiştir. Figürlerin giyim kuşamlarındaki gerçekçilik, kıyafetlerdeki kıvrımlar, hareketle savrulan şallar, ateşin duman ve kıvılcımlarındaki tonlamalar realist bir betimlemedir. D.T.C.F. nüshasında sağa eğilimli ateş, Chester nüshasındaki kıvılcımlardan daha şekilseldir. Ateşhane önündeki insanların el açmış dua eder tavrı ve Chester nüshasına oranla daha katı bir hareketlilikle çizilen bedenleri bir kaos ortamından çok, sakin bir ritüeli betimlemektedir. Chester nüshasının renkli, altın yaldızlı boyaması, D.T.C.F. nüshasının kalem-i siyahi üslubundan farklıdır. Chester Beatty Library (P.269) numaralı nüshada alevleri gökyüzüne yükselen ateşhane ve çevresinde insanlar yer alır. Çevrede diğer iki nüshada olduğundan daha fazla insan betimlenmiştir. Perspektife uygun bir dizilim göstermeyen bu figürlerdeki saç ve sakal taramaları dikkat çeker.



6. D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafâ Con A 532.



7. Chester Beatty Library no P.268

Dikkat çeken diğer bir hususta yukarı yani ateşe doğru bakan figürlerin başlarının yerleşimidir. Beden üzerine başlar sonradan eklenmiş gibi bütüncül olmayan bir görünüm vardır. Ateşhanede dua eden insanların yer aldığı tasvirlerden biri de British Museum'da bulunmaktadır.⁴⁶

D.T.C.F. nüshasında tasvir edilen üçüncü görsel gencin, kızın babasından izin alma sahnesidir. D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) yazmasında sayfada geçen beyitler şöyledir:

167-170. beyitler damadın izin istediği bu minyatürlü sayfada yer almıştır. Damadın kızın babasından izin aldığı bu sayfada şöyle yazmaktadır:

167. Dileğim tez zamanda gerçek olsun, eğer olmazsa dileğim de gönlüm de biter. (mahvolur)

168. Heves haberin istilasının def'idir, Şevk geldiğindesabırdır.

169. İcabet et ki muradıma kavuşayım, eğer olmazsa isyan ederim.

170. Maazallah bir garibi mahvedersin, ben put ve puthaneye dönmüş bir günahkârım. (Olurum)



D.T.C.F., detail



Chester Beatty, detail



Walters Art Museum, detail

Sözlerden de anlaşılacağı üzere minyatür ve metin uyumu vardır. Gencin kızın babasından izin alma sahnesi, D.T.C.F. (Resim 8) Chester Beatty Library (Resim 9) Chester Beatty Library (P.269) ve Walters Art Museum (Resim 10)'da yer almıştır. Bütün görsellerde esas konu genç ve kızın babasının karşılıklı konuşmasıdır. Chester Beatty Library (P.269) yazmasında diğer nüshalardan farklı olarak başka figürler de vardır. Ayrıca adı geçen nüsha iç mekânda betimlenmiş olmasıyla diğer nüshalardan farklıdır. Kapalı alanda betimlenmiş bu resimde yer alan pencere resme hacim katma çabasıdır. Ayrıca pencere üzerinde yer alan perdenin kıvrımları, pencere içindeki nesneler bu çabayı destekler görünümündedir. Walters Art Museum ve D.T.C.F. nüshasında damat ve babanın konumu aynıdır. Açık alanda betimlenen nüshalarda ortada büyükçe bir ağaç, arkada tepelik, taş, bitki öbekli zemin, akarsu ve karşılıklı oturan kızın babası ve damat adayı görülmektedir. Hatta bu üç resimde de büyüklükleri farklı olsa da iki adet sayfanın üst kısmında, iki adet alt kısımda cetvel içinde yazı bulunmaktadır. Resimlerin detaylarında farklılıklar bulunmaktadır.

Üç ağaç figürü incelendiğinde tonlamalar, renk kullanımı farkı daha somut olarak görülür. D.T.C.F. nüshasında ağaç gövdesinde düz çizgiler göze çarpmaktadır. Dallara ayrılan kısımların uçlarında öbek şeklinde yapraklar mevcuttur. Bu yaprak öbeklerinin merkezi koyu uç kısımları daha açık yeşil



8. D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



9. Chester Beatty Library no P.268 Chester Beatty, Dublin, CC BY- 4.0



10. Walters Art Museum Ms.W.649

⁴⁶Bkz. Ateşhanede dua eden insanlar, British Museum, 1949.1210.0.7., Bu sayfada yazı yer almaz.

olup gerek ağaç gövdesindeki çizgiler gerekse açık koyu yeşilli yaprak öbekleri hayali görünümdedir. Sanatçı, ağacın şeklini ve renk kullanımını gerçekçi bir biçimde betimlese de çizgiler ve tonlamalarla hayali bir imgeyle bütünleştirmiştir. Chester Beatty nüshasındaki ağaç gövdesinde hayali çizgiler yerine ara ara görülen budaklar vardır. Dal uçlarında öbek şeklinde betimlenen yapraklarda açık ve koyu yeşil belli bir sıralama ile kullanılmamıştır. Ayrıca bu renklendirme yapılırken bir çizgi içinde nizami boyama yapmak yerine fırçayı bastırarak gerçekçi bir görünüm yakalamaya çalışılmıştır. Walters Art Museum nüshasında ise ağaç gövdesinde budaklar görülmektedir. Ancak bu kez yapraklar, öbek şeklinde değil tek tek çizilmiştir. Bu çizim, hayali bir görünümdür. Ancak Walters Art Museum nüshası, Chester yazmasından yedi yıl sonra istinsah edilmiştir. Bu durum, sanatçının tonlamayı, öbek şeklinde çizim yapmayı bilmediğini değil de sivri uçlu yaprakları tek tek çizmeyi tercih ettiği şeklinde yorumlanabilir. Tek tek yaprakları çizilmiş ağaç altında oturan iki figürün resmedildiği diğer bir resim ise İsrail Müzesi'nde yer almaktadır. Yazmanın tarihi 1657 yani Walters Art Museum ile aynıdır.⁴⁷

D.T.C.F. nüshasında yer alan dördüncü resim gelinin düğüne hazırlanma sahnesidir. Resimde geçen beytin bir kısmı deforme olmuştur. Bu sebeple eksik kısım kontrol metninden bakarak tamamlanmıştır.

D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) yazmasında sayfada geçen beyitler şöyledir:

198. Bir elinde kadehi diğerinde ayna berberin dizine oturdu,

199. Hurma ağacının altına oturduğunda, berberin eteği çiçeklerle doluydu.

Gelinin berberin dizine ağaç altına oturması, ayna ve kadeh detaylarının resimde de verilmesi metinle uyumunu göstermektedir.

Düğüne hazırlanma sahnesi D.T.C.F. (Resim 11), Paris Bibliothèque nationale de France (Resim 12), Chester Beatty Library (Resim 13) Chester Beatty Library (269) ve Walters Art Museum (Resim 14) yazmalarında yer almaktadır.

D.T.C.F. nüshasında bulunan resim tahrip olmuştur. Ancak birbirine yakın oturan iki figür ve ayakta duran iki hizmetçi fark edilmektedir. Resimde doğa unsurları görülür ama figürler tahrip olmuş görünümdedir.



11. D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



12. Paris Bibliothèque nationale de France, Pers 769 1513v



13. Chester Beatty Library no P.268 Chester Beatty, Dublin, CC BY- 4.0



14. Walters Art Museum Ms.W.649



Detay, Resim 12

⁴⁷ Yazma görselleri için bkz. The Israel Museum, B69.0647/8, 1657.

Chester ve Walters Art Museum nüshalarındaki şablon benzerdir. Büyükçe bir ağaç altında oturmuş iki kadın ile karşısında ayakta duran hizmetçinin konumu benzerdir. Gelinin ayna tutması, göğüslerinin açık olması, ortamdaki objeler, figürlerin giyim kuşamı, tel tel zülüfleri de benzerdir. Bu iki resmin tepelerindeki çizimden ağaç yapraklarındaki gölgelendirmelerin farklılaştığı anlaşılmaktadır. Walters Art Museum nüshasında merkezi koyu uçlara doğru rengi açılan bir tonlama görülmektedir. Chester nüshasında ise orta kısımlar daha aydınlık, kenarları daha koyudur. Paris ve Chester Beatty Library (P.269) nüshasında diğer üç nüshadan farklı olarak gelin hazırlığı iç mekânda ve daha kalabalık olarak tasvir edilmiştir. Birbirleriyle etkileşim hâlinde kurgulanan ve görece esnek beden şemalarıyla tasvir edilen bu figürler, sahnenin hazırlık sürecini gerçekçi bir yaklaşımla yansıtmaktadır. Ayrıca her iki resimde figür tipleri ile duvar yüzeyinde yer alan kuş bezemeleri arasında belirgin benzerlikler gözlemlenmektedir. Bibliothèque nationale de France koleksiyonunda bulunan nüsha (Resim 12) yakından incelendiğinde, figürlerin başlarında yer alan tül örtüler ve boyunlarındaki kolyeler dikkat çekmektedir. Söz konusu kolyeler, kanatlarını açmış bir kuş formu olarak yorumlanabileceği gibi tüm figürlerde aynı biçimde tekrarlanması ortak bir

inanç sistemine ya da belirli bir zorunluluğa işaret ediyor olabilir. Bu bağlamda, figürlerin boyunlarında haç benzeri bir unsur taşıdıkları ihtimali de değerlendirilebilir. Bununla birlikte, eserin Hint kökenli oluşu, farklı bir inanç ya da sembolik geleneğe gönderme yapma olasılığını da gündeme getirmektedir. Bu yorum kesinlik taşımamakla birlikte, İsfahan merkezli sanat çevrelerinde gözlemlenen Batı etkisinin söz konusu resme yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Damadın düğün gününde yıkılan duvar altında kalarak ölmesi D.T.C.F. nüshasının beşinci resmidir. Sayfanın alt ve üst kısmında yer alan beyitlerden alt sol kısımda kalan deforme olmuştur. Bu beyit, matbu nüshadan bakılarak okunmuştur. D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) yazmasında sayfada geçen beyitler şöyledir:

263. Onu arayıp bulduğunda ciğeri yandı, sanki başından kaynar sular dökülmüş gibi dışarı çıktı.

264. O mücevher topraktan çıktığında, gözlerdeki inciler gönül kanına aktı.

Bu beyitlerden de anlaşıldığı üzere damadın öldüğü sahne ve ağtlar betimlenmiştir. Resim ve metin uyumundan söz edilebilir.



15. D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



16. Walters Art Museum Ms. W.649



17. Paris Bibliothèque nationale de France, Pers 769 1513v



18. Cenaze merasimi, Walters Art Museum Ms. W.649



Damadın düğün gününde yıkılan duvar altında kalarak ölme sahnesi, D.T.C.F. (Resim 15), The Israel Museum (B69.0647/8), Chester Beatty Library (P.269) ve Walters Art Museum (Resim 16) yazmalarında yer almaktadır. Walters Art Museum, Chester Beatty Library (P.269) nüshasında ve Paris Bibliothèque nationale de France (Resim 17)'de cenaze merasimi görülmektedir. D.T.C.F. nüshasında yıkıntılar arasında bir insan kalabalığı vardır. Damadın cansız bedeninin çıkarılma anı betimlenmiştir. Resim, kalem-i siyahi üslubu ile istinsah edilmiştir. Bazı başlıklar, kuşaklar, düğmeler canlı renklerle belirtilmiştir. İsfahan okulunun belirgin özelliklerinden olan tel tel zülüfler, saç sakal taramaları dikkat çekmektedir. Figürlerin karışık nizamda dizimi kaosu başarıyla betimlemektedir.

Yakasını yırtan figür ve yüzüne mendil tutanlar ile sanatçı, üzüntüyü bedensel olarak da tasvir etmiştir. Gelinin tek göğsü açık, iki elini yana açan görünümü de bedensel olarak acıyı simgelemektedir. Ancak ne gelinin ne de diğer figürlerin yüzünde net ve gerçek bir acı ifadesi görülmemektedir. Ancak olayı izleyen kalabalık başarıyla resmedilmiştir.

Walters Art Museum nüshası; figür yerleşimi, figür tipleri, taramalar, zülüfler, acı çeken insanların görünüşleri, izleyiciler ile D.T.C.F. nüshasıyla çok benzerdir. Bu resmin oldukça renkli istinsah edilmiş olması D.T.C.F. nüshasından farklıdır. The Israel Museum nüshası, 1657 tarihinde istinsah edilmiş olup Walters Art Museum nüshasıyla oldukça benzerdir. Kompozisyonda figür yerleşimi, yine aynı formattadır. Ancak buradaki fark, kaytan bıyıklı ve bir tane kalpak benzeri başlık takan figürün olmasıdır. The Israel Museum nüshası Walters Art Museum nüshası gibi renklidir. Chester Beatty Library (P.269) nüshasında yıkılan duvardan koparak sıçrayan parçalar, havada asılıymış izlenimi veren kurgusal bir perspektif anlayışıyla tasvir edilmiştir. Figürlerin beden hareketleri aracılığıyla üzüntü duygusu vurgulanmaya çalışılmış olmakla birlikte, bu duygunun yüz ifadelerine aynı ölçüde yansıtılmadığı görülmektedir.



19. D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



20. Paris Bibliothèque nationale de France, Pers 769 1513v



21. Walters Art Museum Ms. W.649,



22. Chester Beatty Library no P.268
Chester Beatty, Dublin, CC BY- 4.0

Yazmaların aynı atölyeden, yakın tarihte çıkmış olması muhtemeldir. Cenaze sahnesi 1630'a tarihlenen Paris Bibliothèque nationale de France ve 1657 tarihli The Israel Museum, 1657 tarihli Walters Art Museum ve 1650 tarihli Chester Beatty'nin iki nüshasında da vardır. Ancak D.T.C.F. nüshasında tabutta bir cenaze merasimi resmedilmemiştir. Chester Beatty Library (P.268) nüshasında diğer yazmalardan farklı olarak cenaze öncesi gelinin de yer aldığı bir topluluk betimlemesi de yer almaktadır.⁴⁸

⁴⁸Bkz. Suz u Gûdaz, Chester Beatty Library no P.268 Chester Beatty, Dublin, CC BY- 4.0, 1650, Muhammed Kasım.



23. D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



24. Walters Art Museum Ms. W.649



25. Chester Beatty Library no P.268 Chester Beatty, Dublin, CC BY- 4.0

D.T.C.F. nüshasının altıncı görseli satı için izin isteme sahnesidir. D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) yazmasında sayfada geçen beyitler şöyledir:

327. *Bir alev gibi saygıyla zemine secde ederek eğildiğinde su gibi teselli etti,*

328. *Şah, lütfedip tahtından ona doğru eğildi, dudağının cevherini onun alnına saçtı (alnına dokundu)*

Beyitte geçtiği gibi tahtında oturan şah, gelinin alnına dokunurken betimlenmiştir. Yani resim ve metin uyumu vardır.

Satı için izin isteme sahnesi, D.T.C.F. (Resim 19), Paris Bibliothèque nationale de France, (Resim 20), Walters Art Museum (Resim 21), Chester Beatty Library (Resim 22) Chester Beatty Library (P.269) Suz u Güdaz nüshalarında yer almaktadır. Ayrıca benzer figür dizilimi ile sonraki yüzyılda Kaçar döneminde istinsah edilmiş bir nüshasına ait resim de görülmektedir. Bu resim, British Library (MSOR 4938) de bulunmaktadır.

Altıgen tahtın üzerinde oturan dönemin hükümdarı Ekber Şah olabilir. Metinde 355. beyitten sonra, gelinin padişah huzuruna çıkıp izin alması anlatılmıştır. Burada Hint şahı veya şah olarak geçtiği için Ekber Şah olduğu düşünülmektedir. Bütün yazmalarda taht üzerinde şah, karşısında gelin, çevresinde erkek figürleri vardır. Resim 20'de yer alan Paris Bibliothèque nationale de France ve Chester Beatty Library (P.269) hariç, bütün nüshalarda gelinin tek göğsü açık ve bir eliyle alnını tutarken resmedilmiştir. Resim 20'de gelin, giyinik ve yere diz çökmüş, şah ise onun alnına elini koymuş şekildedir. Görsellerde gelinin ya kendi alnına dokunması ya da Şah'ın onun alnına dokunması bir metafor olmalıdır. Hastalık dönemlerinde vücut ateşini tespit etmek için dürtüsel olarak alına dokunulur. Dolayısıyla kadının içten bir ateşi olduğu tabir-i caizse bir iç yangını olduğu görsele bu şekilde aktarılmış olabilir. Bu çıkarım tamamen öznal bir yorumdur. Bu resimle ilgili Fehime Zarezeade, Jila Yaralı adlı araştırmacıların yaptığı yorumda ise şahın gelini rahatlatmak, duygusal destek vermek için elini alnına uzattığı çıkarımı yapılmıştır.⁴⁹

D.T.C.F. nüshasının yedinci görseli Prens Danyal'ın satı için geline eşlik etme sahnesidir. D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) yazmasında sayfada geçen beyitler şöyledir:

356. *Yolun hepsini efsaneyi söyleyerek, Rahşî (at) aheste sürerek gönül vererek git,*

357. *Ama o iki âlemden habersizdi, camı ateşin şevkiyle yanıp tutuşuyordu.*

Beyitlerde gelinin satı için yol aldığı sezilmektedir. Resim metin uyumu vardır.

Prens Danyal'ın satı için geline eşlik etme sahnesi, D.T.C.F. (Resim 23), The Israel Museum (B69.0647/8), Chester Beatty Library (Resim 24) Chester Beatty Library (P.269) ve Walters Art Museum (Resim 25) nüshalarında yer almaktadır. Metinde 455. beyitten sonra gelinin satı için götürüldüğü anlatılmıştır. İzin alma sahnesinin metninde şah geçerken, bu kısımda şehzade geçmektedir. Nitekim bu kişinin Prens Danyal olduğu düşünülmektedir. Bütün nüshalarda figür dizilimi, olay, tabiat oldukça benzerdir. Giyim kuşamlarda Hint etkisi görülmektedir. D.T.C.F. nüshasının kalem-i siyahi üslubu ile istinsah edilmesi, oldukça renkli betimlenen diğer nüshalardan farkını ortaya koymaktadır.

D.T.C.F. nüshasının sekizinci görseli satı sahnesidir. D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) yazmasında sayfada geçen beyitler şöyledir:

389. *İçindeki sırdan haber verdi, yol gösterdi ve Kevser'e döndü ateş*

390. *Haber geldiğinde, ateş başının üstüne ulaşmış ve öpücüğüyle örtüsünü yok etmişti.*

391. *Kirpiğin alevi saçını kapladı, ateşin tozu yüzünü yıkadı.*

392. *Başını heyecanla (eşinin) dizine (omzuna?) yasladı, dudağından öptü ve yüzünü yüzüne yasladı.*

393. *Onu çekip canından daha sıkıca kucağına sarıldı, çünkü camı unutup canan olmuştu.*

394. *Birinin camı diğerinin tenine geçmiş, tek canda iki tene dönüştüler.*

⁴⁹ Zarezeade, Yaralı, "Hanişi ber Sahtarî Nigarhayi Mesnevi Suz u Güdaz Mevcud der Muze-i Walters", 70.

⁵⁰ Museum Fine of Boston nüshasında da benzer bir görünüm vardır. Tek yapraklı satı sahnesi için bkz. Museum Fine of Boston, 65.48, Muhammed Kasım, 17 yy. ortaları.

⁵¹ Bu derinlikli görünüm, Harvard Art Museum'da yer alan tek yaprak resimde de vardır. Gelinin arkasında iki kadın, onu zorlar gibi görünmektedir. Yarı çıplak kadın (gelin) ise ufak bir ateş topuna bir tutam saçını atmaktadır. Ölen eş sol tarafta, izleyiciler ise olaydan uzaktır. Olay örgüsü aynı işlenirse de ölen bir erkek, yakılan yarı çıplak kadın satı geleneğini çağırıştırır. İzleyicilerde farklı başlıklar (Sarık, Şah Abbas dönemi başlıkları) hatta Batılı bir şapka dikkat çekmektedir. Bkz. Satı sahnesi, Harvard Art Museum, 2002.50.7, 17. yüzyılın ikinci yarısı.

Kadının kocasıyla yanma anı bu beyitlerde anlatılmıştır. Resim ve metin uyumu vardır.

D.T.C.F. (Resim 26), The Israel Museum (B69.0647/8), Paris Bibliothèque nationale de France (Resim 27), Walters Art Museum (Resim 28) Chester Beatty Library (Resim 29) ve Chester Beatty Library (P.269) nüshalarında yer almaktadır. Ayrıca Museum Fine Art, Boston, (65.48, 17) ve Harvard Art Museum, 2002.50.7'da yer alan iki tek yapraklı resim görülmektedir. D.T.C.F., Walters Art Museum ve The Israel Museum nüshalarında ortada yanan ateş içinde eşine sarılmış kadın çevresinde toplanmış insanlar, çalgıcılar bulunmaktadır. D.T.C.F. nüshasında sayfanın üstünde yer alan yazıların bulunduğu aralıklarda insan kafaları görülmektedir. Resmin yazıyla bütünleşmiş hâli ve resmin sınırlanamayan özgürlüğü Chester Beatty Library ve The Israel Museum'da dumanların cetvel dışına taşmasıyla betimlenmiştir.⁵⁰ Dört görselde de sayfanın çoğu resimden oluşurken, figür dizilimleri, olayın anlatımı benzerdir. D.T.C.F. kalem-i siyahî, diğer iki nüsha renkli olmasıyla birbirinden ayrılmaktadır. Paris nüshasında ateş ortasında yanan çift ve çevrede izleyiciler vardır. Chester Beatty Library (P.269) Paris yazmasına figür dizilimi ile oldukça benzer. Anlatılan olay, diğer yazmalarla benzerdir. Ancak Paris nüshasında kadın, ayakta henüz canlı ve ateş içinde görülmektedir. Çevredeki insanların kargaşası, daha esnek beden hareketleriyle daha gerçekçi betimlenmiştir.

Tepe ardından izleyen prensin bir parmağını ağzına götürerek şaşırması geleneksel bir ifadedir. Resimde hacimli, derinlikli bir görünüm dikkat çekmektedir. İnsanlar, ateşte yanan çift, tepe ardında prens ve adamları; arkada bir tepenin, gökyüzünün varlığı, derinleşen bir görünüm oluşturmuştur.⁵¹ Derinlikli doğa, farklı Avrupai şapka, ağacın tamamının çizilmeyip cetvelle sınırlanması, yakında daha büyük uzakta daha küçük figürler tam olmasa da perspektifli bir bakıştır. Bu yönüyle ferengi-sazî üslubunu çağrıştırmaktadır. Chester Beatty Library nüshasında bütün resimlerden farklı olarak önceki sayfalarda resmedilmiş olan tabut görülmektedir. Ayrıca bir düğün alayı değil de ateşi yakan, ateşe atılacak odunu taşıyan, izleyiciler, Prens Danyal ve gelin bulunmaktadır. Önceki resmin devamı olarak çizilmesi, aynı karakterlerin yer alması, gerçek hayattan bir sahneyi betimlemektedir. İdealize edilen bir düğün anı değil de aslında biraz sonra yakılacak tabut içinde bulunan cesedi, onunla ölümü göze alan iki kolu açık, saçları dağınık, bir göğsü açık, yalın ayak gelin görülmektedir.



26. D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



27. Paris Bibliothèque nationale de France, Pers 769 1513v



28. Walters Art Museum Ms. W.649,



29. Chester Beatty Library no P.268 Chester Beatty, Dublin, CC BY- 4.0

Sonuç

1610 yılında kaleme alındığı düşünülen Suz u Gûdaz mesnevisi, İran'da uzun yıllar boyunca beğenilerek tekrar edilen geleneksel aşk anlatılarına farklı bir soluk getirmiştir. Gül-bülbül ve şem-u pervâne gibi metaforlar aracılığıyla ilahî aşka ulaşmayı konu edinen klasik anlatılar arasına Hint menşeli bir aşk öyküsünün dâhil olması, esere özgün bir konum kazandırmıştır. Birbirine âşık iki Hindu gencin trajik hikâyesi, Mecnun'un Leyla'ya duyduğu aşk örneğinde olduğu gibi, cismani boyuttan ilahî aşka yöneliş yansıtır. Bunun yanı sıra, Mesnevi kurgusunun eski bir Hint geleneği olan satî üzerine şekillendirilmesi, esere daha dünyevî ve dramatik bir gerçeklik kazandırmıştır.

Eserin, Nev'î adlı İran asıllı bir yazar tarafından Hindistan'da kaleme alınmış olmasına rağmen İran'da kabul görmesi ve istinsah edilmesi, iki coğrafya arasındaki kültürel etkileşime işaret etmektedir. Nitekim yazmada yer alan minyatürlerde Hint etkili figür tiplerinin ve yerel giyim unsurlarının betimlenmesi, bu etkileşimin görsel düzeydeki yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Elde edilen Suz u Gûdaz nüshaları incelendiğinde, D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) nüshasının kalem-i siyahî üslubuyla hazırlanmış olması, onu diğer İran örneklerinden ayıran en belirgin özellik olarak öne çıkmaktadır. D.T.C.F. nüshası dışındaki örneklerin büyük ölçüde renkli olması, bu yazmanın teknik açıdan özgünlüğünü pekiştirmektedir. İran nüshalarının genelinde İsfahan ekolüne özgü üslup özellikleri gözlemlenmektedir. Bazı nüshalarda gözlemlenen perspektif, hacim ve tonlama denemeleri, figürlerdeki çıplaklık unsurları Safevi resminde 'ferengi-sazî' olarak adlandırılan Batı etkili üslup eğilimleriyle ilişkilendirilebilir."

D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) nüshasında yer alan sekiz minyatür, diğer İran nüshalarıyla ikonografik açıdan karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda, D.T.C.F. nüshasında yer alan ateşhane tasvirinin yalnızca Chester Beatty (Per 268) ve Chester Beatty (Per 269) nüshasında da bulunduğu tespit edilmiştir. Söz konusu nüshanın 1650-1660 civarına tarihlenmesi, D.T.C.F. yazmasının kronolojik konumuna ilişkin değerlendirmelere katkı sağlamaktadır. Buna karşılık,

D.T.C.F. nüshasında yer almayan damadın cenazesinin tabutla taşınması sahnesi, diğer tam nüshalarda görülmektedir. Bu durum, D.T.C.F. yazmasının diğer nüshalardan ayrıldığını göstermektedir. Söz konusu farklılık, yazmanın daha erken bir aşamaya ait olabileceğini düşündürmekle birlikte, kesin bir kronolojik veri olarak değerlendirilmemelidir. Öte yandan, cenaze sahnesinin D.T.C.F. nüshasından sonra resim repertuarına eklenmiş olması da olasıdır.

Öte yandan, figür yerleşimi ve kompozisyon özellikleri bakımından D.T.C.F. nüshasının Walters Art Museum nüshasıyla önemli benzerlikler gösterdiği tespit edilmiştir. Kolofonunun bulunmaması nedeniyle yazmanın kesin tarihlendirilmesi mümkün olmamakla birlikte, üslupsal ve ikonografik karşılaştırmalar doğrultusunda D.T.C.F. (Mustafa Con A 532) nüshasının 1630–1660 yılları arasında istinsah edilmiş olabileceği değerlendirilmektedir. Bu bağlamda yazma, genel hatlarıyla 17. yüzyıla tarihlendirilmektedir.

Bununla birlikte tam nüsha hâlinde günümüze ulaşan yazmalar arasında en fazla minyatür içeren örnek, 12 görselle Chester Beatty (Per 269) nüshasıdır. En az minyatür ise beş görselle Paris Bibliothèque nationale de France nüshasında tespit edilmiştir.

Ayrıca, D.T.C.F. nüshasında yer alan resimli sayfalardaki metinlerin incelenmesi sonucunda, yazı ile görsel unsurlar arasında uyumlu bir ilişki bulunduğu anlaşılmıştır. Yazmanın bazı sayfalarının eksik olması, başlangıçta daha fazla minyatür içermiş olabileceği ihtimalini gündeme getirmektedir. Bunun yanı sıra, eserin Elif Abdal mesnevisi ile aynı cilt içerisinde yer alması ve iki metin arasında gözlemlenen üslup benzerlikleri, bu yazmaların aynı atölyede üretilmiş olabileceğine işaret etmektedir.

Kaynakça

- Abeer, Rehman. "The Padmavat and Nal-Daman Transcending Hindu-Muslim Categories and Challenging Contemporary Understanding of Religious Boundaries", *The Journal of Historical Studies* 1, (2014): 1-25.
- Ajand, Yakub., "Kaknusvar der Ateş (Tefhisi der bab Mesnevi-i Suz u Gûdaz ve Divar-i der Chel Stun" *Feslelame-i Gulistan-i Humer* (5) (H.Ş.1375):117-122.
- Alp Ali Rıza. Sabahat Alp. *Büyük Osmanlı Lûgatı* İstanbul: Türk Neşriyat Yurdu, C.1, 1958.
- Babagolzadeh, Razieh., *Understanding the Mughal Book of War, A Translation and Analysis of Abu'l-Fazl's Preface to the Razmnama*, Yüksek Lisans Tezi, Simon Fraser University, 2015.
- Burns, Ashley Mayeri. *The development of the seated female nude in seventeenth-century Safavid painting*. London: University of London, 2016.
- Canby, Sheila R., *Shah Abbas The Remarking of Iran*. London: The British Museum Press, 2009.
- Canby, Sheila R., *Shah Abbas abd the Treasures of Imperial Iran*. London: The British Museum Press, 2009.
- Canby, Sheila R., *The Golden Age of Persian Art 1501-1722*. London: British Museum Press, 1999.
- Cole, Juan., "Safavid Iran and Neighbors içinde The Imagined Embrace" *Gender, Identity and Iranian Ethnicity in Jahangiri Paintings*. Ed: M. Mazzaoui. The University of Utah Press, 2003.
- Develioğlu, Ferit., *Osmanlıca Türkçe Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi, 2007.
- Gaur, Meena., *Sati and Social reform in India*. Jaipur: Publication Scheme, 1989.
- Harmancı, M.Esat., "Elif Abdâl Hikâyesi", *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*. 75 (2020): 54-63. doi.org/10.17719/IIJR.11357
- Hawley, John Stratton. "Sati, The Blessing And The Curse!", *The Iconographies of Sati*. Ed. Paul B. Courtrigts. Newyork: Oxford University Press, 1994.
- Hillenbrand, Robert., *Persian Painting from the Moghols to the Qajars*. London: I.I. Tauris Publishers, 2000.
- Javan,i Asghar., Hassanabadi Firozeh Mohammadi, "Wedding Ceremony, Chaharshanbehshuri or Indian sati tartition: a subject analysis of mural in ChehelSotunPlaca of Isfahan", *Inderdisciplinary journal of contemporary research in business*, 2. (2012):140-155.
- Johnson, Gordon. *Hint Dünyası, Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi*, Çev. M. Pekin, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Kanar, Mehmet., *Farsça Türkçe Sözlük*, İstanbul: Say yayınları, 2019.
- Kayalı, Yalçın. "Eski bir Hint Geleneği: Sati", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53 (2013): 365-379.
- Kılınç, Cem., *Mitoloji Sözlüğü*, İzmir: İlyayayinevi, 2011.
- Kinra, Rajeev. "Time History and Religious Imaginary in South Asia" içinde *Make it Fresh: time, tradition and Indo Persian Literary Modernity*, Ed.Anne C. Murpy, Rutledge, 2011:12-39.
- Konukçu, Enver., *Ekber Şah Maddesi*, TDV İslam Ansiklopedisi, cilt 10, İstanbul:1994 542-544.
- Kundak, Ali Nihat., *Topkapı Sarayı Müzesindeki H.2155 Numaralı Murakka*, Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005.
- Kundak, Ali Nihat. "Çıraklıktan ustalığa Safevî Döneminin Önde Gelen Bazı Kalem-i Siyahî nakkaşları" *Zeren Tanındı Armağanı İslam Dünyasında Kitap Sanatı ve Kültürü*, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2022, 381-395.
- Langer, Axel., *European Influences on Seventeenth-Century Persian Painting Of handsome Europeans, naked ladies and Parisian timepieces, The fecination Persia: Persian- Europa dialoge in seventeenth century art& contemporary art of Teheran*, Zürich: 2013.
- Laundau, Amy S., *Eros and sexuality in Islamic art içinde "Visibly Foreign visibly female; The eroticisation of Zan-ı Farangi in seventeenth- century in Persian Painting"*, Ed. F. Leoni, M. Natif. U.S.A: Ashgate Publishing, (2013): 100-130.
- Landou, Amy S., "From poet to painter: Allegory and metamorphor in a seventeen century Persian painting by Muhammed Zaman", master of Ferengi-sazi, *Muqarnas Journal Article* 28, (2011): 35-43.
- Masumeh, Farhad., "Searching fort he new: later Safavid painting and the 'Suz-u Gawdaz'", *The journal of the Walters Art Museum focus on collection* 59, (2001):115-130.
- Molla, Nev'i., *Suz u Gûdaz*. Çev: Emir Hüseyin Abdi, Tahrân Enteshârât-e Bonyâd-e Ferheng-i İran: 1367.
- Nev'i., *Suz u Gûdaz*. The Israel Museum, B69.0647/8, 1657.
- Nev'i., *Suz u Gûdaz*. Walters Art Museum Ms. W.649, 1657.
- Nev'i., *Suz u Gûdaz*. Chester Beatty Library no P.268, 1650.
- Nev'i., *Suz u Gûdaz*. Chester Beatty Library no P.269, 1650-1660.
- Nev'i., *Suz u Gûdaz*. Paris Bibliothèque nationale de France, Pers 769 1513v, 1630.
- Nev'i., *Suz u Gûdaz*. British Museum, Or 2839, 17. Yüzyılın başları.
- Nev'i., *Suz u Gûdaz*. V&A Museum, W455-1922, 1850-1900.
- Nev'i., *Suz u Gûdaz*. D.T.C.F., Mustafa Con A 532.
- O'Kane, Bernard., *Siah Kalem*, İranica online, 2009.
- Stochoucine, Ivan., *Les peintures des manuscrits de Shah 'Abbas I*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthener,1964.
- Sharma, Sunil., Naw'i maddesi, İranica online, 2014. <https://www.iranicaonline.org/articles/nawi-poet/>
- Titley, Norah M., *Persian Miniature Painting*. Austin: Texas Press Edition, 1984.
- Upreti Harish, Chandra., Upreti Nandini, *The Myth of Sati*, Bombay: Himalaya Publishing House,1991.
- Zarezade, Fahime., Yaralı, Jila. "Hanişi ber Sahtarî Nigarhayi Mesnevi Suz u Gûdaz Mevcud der Muze-i Walters", *Mutaalat-e Şebhe-qarre, Danişgâh-i Sistan Belucistan*, 16(H.Ş.1403)61-78.
- <https://ganjoor.net/nouee/suzogodaz#pretab>
- Anonim, Ramz-name, British Museum Library, 1598, Or 12076.
- Anonim, Babürname, 1590, Metropolitan Museum, 67.266.4, Hindistan.
- Anonim, Emir Hüsrev Dehlevi, Walters Art Museum, W.650.113A.
- Anonim, Ateşhanede dua eden insanlar, British Museum, 1949.1210.0.7.,
- Anonim, Tek Yapraklı resim, Museum Fine Art Boston, 6548
- Anonim, Tek Yapraklı resim, Wellcome Library, Londra, no.11923
- Anonim, Tek Yapraklı resim, Harvard Art Museum 2002.50.7

FAHRIYE OYA KUYUMCU* 

ÜSLUP SÜREKLİLİĞİNİN İZLERİ

Muhibbî Dîvânı ve Kitab-ı İklîm-i Cedîd Üzerinden Karamemi Tezhip Geleneğinin Karşılaştırmalı Analizi



ÜSLUP SÜREKLİLİĞİNİN İZLERİ: MUHİBBÎ DÎVÂNİ VE KİTÂB-I İKLİM-İ CEDİD ÜZERİNDEN KARAMEMÎ TEZHİP GELENEĞİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Özet

Bu çalışma, XVI. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatında üslup sürekliliği meselesini, Karamemî'nin bilinen imzalı üç Muhibbî Dîvânı'ndan sonuncusu olan 1566 tarihli Muhibbî Dîvânı (İÜK T5467) ile 1583 tarihli Kitâb-ı İklîm-i Cedîd (Beyazıt 4969) üzerinden karşılaştırmalı bir yöntemle ele almaktadır. Araştırmada her iki yazmanın fiziksel ve teknik özellikleri ile tezhip programları; motif repertuarı, kompozisyon kurgusu, tahrir karakteri ve yaratıcı halkâr motifleri ile halkâr tekniği gibi ölçülebilir üslup göstergeleri üzerinden ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Yapılan analizler, iki eser arasında tespit edilen benzerliklerin rastlantısal olmadığını; Karamemî'nin şukufe üslubuna ait tasarım şablonlarının, teknik uygulamaların ve estetik kararların belirli bir süreklilik içinde yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır.

Çalışma, Karamemî'nin 1566 sonrasında saray nakkaşhanesindeki kurumsal görünürlüğünün azalmasına rağmen, üslubunun saray estetiğine hâkim üretim çevreleri aracılığıyla sürdürülebilmiş olabileceğini ileri sürmektedir. Kitâb-ı İklîm-i Cedîd'in Sultan III. Murad'a sunulmak üzere hazırlanmış olması, eserin yüksek nitelikli bir sanatçı ya da Karamemî geleneğini yakından tanıyan bir atölye çevresinde üretilmiş olma ihtimalini güçlendirmektedir. Bu bağlamda makale, Osmanlı tezhip sanatında usta-atölye ilişkileri, üslup aktarım mekanizmaları ve saray ile saray dışı üretim ortamları arasındaki etkileşimin yeniden değerlendirilmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı tezhip sanatı; Karamemî; üslup sürekliliği, halkâr tekniği; Muhibbî Dîvânı; Kitâb-ı İklîm-i Cedîd; saray nakkaşhanesi; Ehl-i Hiref.

TRACES OF STYIC CONTINUITY: THE KARAMEMİ ILLUMINATION TRADITION IN A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE MUHİBBÎ DÎVÂNİ AND THE KİTÂB-I İKLİM-İ CEDİD

Abstract

This study examines the issue of stylistic continuity in sixteenth-century Ottoman illumination art through a comparative method, focusing on the 1566 Muhibbî Dîvânı (İÜK T5467) —the last of the three known signed copies by Karamemî—and the 1583 Kitâb-ı İklîm-i Cedîd (Beyazıt 4969). In the research, the physical and technical features of both manuscripts, as well as their illumination programs, are analyzed in detail through measurable stylistic indicators such as motif repertoire, compositional structure, the character of tahrir, and the creative use of halkâr motifs and technique. The analyses reveal that the similarities identified between the two works are not coincidental; rather, they demonstrate that the design templates, technical applications, and aesthetic decisions associated with Karamemî's şukufe style were reproduced within a framework of continuity.

The study further argues that, despite the apparent decline in Karamemî's institutional visibility within the imperial nakkashane after 1566, his stylistic legacy may have been maintained through artistic circles aligned with the court aesthetic. The fact that the Kitâb-ı İklîm-i Cedîd was prepared for presentation to Sultan Murad III reinforces the likelihood that the manuscript was produced either by a highly skilled artist or within a workshop environment closely acquainted with the Karamemî tradition. In this context, the article aims to contribute to a reassessment of master-workshop relationships, mechanisms of stylistic transmission, and the interaction between courtly and non-courtly production spheres in Ottoman illumination.

Keywords: Karamemî, illumination, halkâr, Ottoman manuscript art, stylistic continuity, Kitâb-ı İklîm-i Cedîd, Muhibbî Dîvân.

Giriş

16.yüzyıl Osmanlı tezhip sanatı, teknik yetkinlik ve estetik olgunluk bakımından en nitelikli örneklerini vermiş; saray nakkaşhaneleri kitap sanatları üretiminin başlıca merkezleri hâline gelmiştir. Özellikle Kanûni Sultan Süleyman devri, bezeme repertuarının çeşitlenmesi, tasarım şablonlarının sistematikleşmesi ve yeni üslup arayışlarının belirginleşmesi bakımından önemli bir dönüm noktasıdır. Bu sanatsal ortamda yetişen müzehhib Karamemi, natüralist üsluptaki çiçek düzenlemeleri, ince tahrir çizgisi ve halkâr tekniğindeki ustalığıyla dönemin tezhip anlayışını tanımlayan temel isimlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Karamemi'nin imzasını taşıyan 1566 tarihli Muhibbi Divânı (İÜK T5467), sanatçının bilinen son imzalı eseri olması bakımından özel önem taşımaktadır. Bu tarihten sonra Karamemi'nin biyografisine, atölye faaliyetlerine ve üslubunun sonraki dönemlerde nasıl sürdürüldüğüne ilişkin veriler ise sınırlı kalmaktadır.

Buna karşın, XVI. yüzyılın son çeyreğinde hazırlanmış bazı yazmaların tezyinat programlarında Karamemi'nin şukufe üslubunu çağrıştıran motif repertuarı, tahrir karakteri ve kompozisyon kurgusu dikkat çekmektedir. Bu eserlerden biri olan 1583 tarihli Kitâb-ı İklîm-i Cedîd (Beyazıt 4969), Sultan III. Murad'a sunulmak üzere hazırlanmış olup coğrafya, kültür ve tarih alanlarına ilişkin bilgileri içeren bir yazma eserdir. Eser üzerine yapılan çalışmalar daha çok metin içeriği ve tasvir programı üzerinde yoğunlaşmış; tezyinat programı ile Karamemi geleneği arasındaki olası ilişki sistematik ve karşılaştırmalı biçimde ele alınmamıştır.

Bu makale, Muhibbi Divânı ile Kitâb-ı İklîm-i Cedîd arasında gözlemlenen motif, kompozisyon ve teknik paralellikleri karşılaştırmalı bir yöntemle inceleyerek, Karamemi atölye üslubunun 1580'li yıllara kadar devam edip etmediğini ölçülebilir üslup göstergeleri üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. İnceleme kapsamında motif repertuarı, halkâr uygulamaları, hurdekârı kullanımı, tahrir karakteri, bordür

organizasyonu ve kompozisyon şemaları birlikte ele alınmıştır. Çalışma, Osmanlı tezhip sanatında üslup sürekliliği tartışmalarını, doğrudan sanatçı atfına dayanmaksızın, karşılaştırmalı ve ölçülebilir veriler üzerinden yeniden değerlendirmeyi hedeflemektedir.

LİTERATÜR DEĞERLENDİRMESİ

XVI. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatına ilişkin literatür, büyük ölçüde saray nakkaşhanelerinin örgütlenmesi, üslup oluşum süreçleri ve sanatçıların saray içindeki konumları üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu çerçevede Karamemi atölye üslubu, dönemin tezhip anlayışını tanımlayan temel referans alanlarından biri olarak ele alınmıştır.

Karamemi üzerine gerçekleştirilen erken dönem çalışmalarda, Süheyl Ünver (1951) sanatçının hayatı, eserleri ve saray nakkaşhanesindeki rolü üzerine temel bilgileri ortaya koymuş; sonraki araştırmalar için başlangıç niteliğinde bir çerçeve sunmuştur. İsmail Hakkı Uzunçarşılı (1988), Zeren Tanındı (2000) ve Hülya Kalyoncu (2015) ise Ehl-i Hiref teşkilatının yapısı, sanatçı hareketliliği ve saray merkezli üretim ilişkilerini inceleyerek Osmanlı sanat üretiminin kurumsal boyutunu açıklığa kavuşturmuştur. Nurhan Atasoy'un (2016) kapsamlı çalışması ise Karamemi'nin natüralist üslubu, halkâr tekniği ve tasarım anlayışını ayrıntılı biçimde değerlendirerek sanatçının Osmanlı tezhip sanatı içindeki belirleyici konumunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte mevcut literatürde, İÜK T5467 nüshasındaki kompozisyon şemalarının sistematik bir gruplandırmasının henüz yapılmamış olması dikkat çekmektedir.

Kitâb-ı İklîm-i Cedîd üzerine yapılan araştırmalar ise ağırlıklı olarak yazmanın metin içeriği, tasvir programı ve tarihsel bağlamı üzerinde yoğunlaşmıştır. Candan Nemlioğlu (2010) eserin yapısal özellikleri ve içerik organizasyonunu ele alırken, Ahmet Üstüner (2019) Osmanlı coğrafya yazmaları içindeki yerini değerlendirmiştir. Ancak mevcut çalışmalar, yazmanın tezhip programını stilistik ve teknik açıdan Karamemi geleneğiyle karşılaştırmalı biçimde incelememiştir.

Motif tasarımı, şema üretimi ve üslup çözümlemelerine odaklanan çağdaş araştırmalar ise bu çalışmanın yöntemsel altyapısını oluşturmaktadır. Afacan ve Nuhoğlu (2022), hatâi üslubundaki motiflerin yapısal bileşenlerini sistematik biçimde sınıflandırırken; Dilek Aracı (2023), XVI. yüzyıl tezhip sanatında motif varyasyonları ve kompozisyon şemalarının üslup tespitindeki belirleyici rolünü ortaya koymuştur. Bu çalışmalar, karşılaştırmalı ve ölçülebilir veriler üzerinden gerçekleştirilen üslup analizlerinin uygulanabilirliğini göstermektedir.

Bu literatür çerçevesinde iki temel boşluk dikkat çekmektedir: Karamemi atölye üslubunun 1566 sonrasında hangi üretim çevreleri aracılığıyla sürdürüldüğü ve Kitâb-ı İklîm-i Cedîd'in tezhip programının Karamemi geleneğiyle karşılaştırmalı olarak henüz incelenmemiş olması. Bu çalışma, söz konusu boşlukları karşılaştırmalı üslup analizi yöntemiyle ele alarak, Osmanlı tezhip sanatında üslup sürekliliği tartışmalarına ölçülebilir veriler üzerinden katkı sunmayı amaçlamaktadır.

ÜRETİM BAĞLAMI, ATÖLYE İLİŞKİLERİ VE SANATÇI ATFI

Karamemi'nin imzasını taşıyan eserlerin, 1554 tarihli Hamburg nüshası (env. no. 1886.168), 1564 tarihli Süleymaniye Nuruosmaniye nüshası (env. no. 3873) ve 1566 tarihli İstanbul Üniversitesi Muhibbi Divânı (IÜK T5467) ile sınırlı olduğu bilinmektedir.¹ Bu tarihten sonra sanatçıya kesin biçimde atfedilebilecek imzalı bir eser günümüze ulaşmamıştır. Bununla birlikte Ehl-i Hîref kayıtları, Karamemi'nin 1540–1566 yılları arasında saray nakkaşhanesinde etkin olduğunu ve 1557'de Şahkulu'nun ardından nakkaşbaşılığa getirildiğini göstermektedir.² Ancak 1565 tarihli kayıtlarda adının geçmemesi, sanatçının 1560'ların sonlarına doğru sarayla kurumsal ilişkisinin sona ermiş olabileceğini düşündürmektedir.³ Osmanlı sanat üretiminde nitelikli eserlerin yalnızca saray atölyelerinde değil, saray çevresindeki bağımsız ya da yarı bağımsız üretim ortamlarında da gerçekleşti-

rildiği bilinmektedir.⁴ Bu nedenle Karamemi üslubunun 1566 sonrasında da saray estetiğine hâkim atölyeler aracılığıyla sürdürülmüş olması tarihsel açıdan mümkündür.

Aynı şekilde, 1583 tarihli Kitâb-ı İklîm-i Cedîd'in, Mehmed Suûdi Efendi tarafından Sultan III. Murad'a sunulmak üzere hazırlandığı bilinmektedir.⁵ Müellifin 1580–1585 yılları arasında Zal Mahmud Paşa Şah Sultan Medresesi'nde görev yapmış olması ve bu çevrenin sarayla yakın ilişkisi, yazmanın saray estetiğine hâkim bir üretim çevresinde hazırlanmış olabileceğini düşündürmektedir.⁶

Her iki yazma karşılaştırıldığında, aynı halkâr desen şablonlarının farklı oran ve ölçülere uyarlanmış varyantlarının kullanıldığı görülmektedir. Özellikle motif bağlantıları, tahrir karakteri ve kompozisyon kurgusundaki süreklilik, ortak bir tasarım repertuarının dolaşımında olduğunu göstermektedir. Kitâb-ı İklîm-i Cedîd'deki bazı uygulamaların, ölçü farklılıklarına rağmen kompozisyon бүтүнлүгүнү koruyarak daha rafine çözümler sunması, desenlerin mekanik biçimde kopyalanmadığını; bilinçli biçimde yeniden düzenlendiğini ortaya koymaktadır.

Bu noktada çalışmanın yöntemi doğrudan sanatçı atfı yapmayı değil, üslup sürekliliğinin ölçülebilir göstergelerini incelemeyi amaçlamaktadır. Osmanlı tezhip sanatında kolektif üretim pratiğinin yaygınlığı dikkate alındığında, burada ileri sürülen değerlendirmeler imza ya da doğrudan arşiv kayıtlarına değil; motif şablonları, kompozisyon kurgusu, tahrir karakteri ve halkâr uygulamalarının karşılaştırmalı analizine dayanmaktadır. Bu nedenle "Karamemi üslubu" ifadesi, tek bir sanatçıdan ziyade, onun etrafında oluşan ve süreklilik gösteren bir atölye geleneğini tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır.

¹ Süheyl Ünver, "Müzehhib Kara Memi- His Life and Works" 1951, 5.

² Nurhan Atasoy, "Karamemi", Masa Yayınları, İstanbul, 2016, 16.

³ Atasoy, "Karamemi", 16.

⁴ Bu yaklaşım için Gülrü Necipoğlu, *The Age of Sinan*; Suraiya Faroqhi, *Artisans of Empire*; Filiz Çağman, "Osmanlı Nakkaşhanesi"; Zeren Tanındı "Osmanlı Saray Sanatçıları ve Saray Dışı Üretim", ilgili makaleler.

⁵ Cevat İzgi, "Mehmed Suudi Efendi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 526.

⁶ Uğur Öztürk, "Sultan III. Murad'a Sunulmuş Üç Kaside: Kâmi, Nâfi ve Mehmed Suûdi Efendi'nin Kasideleri", *Akademik Edebiyat Dergisi*, 14, (2021), 272.

YAZMALARIN FİZİKSEL VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

1566 Tarihli Muhibbî Dîvânı (İstanbul Üniversitesi Nüshası, İÜK T5467)

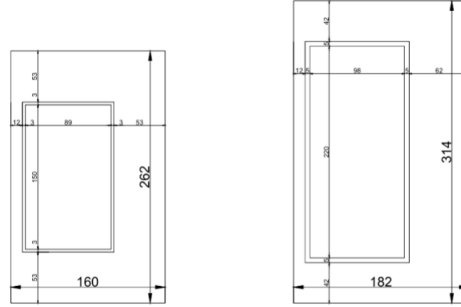
Karamemi'nin saray nakkaşbaşı olarak görev yaptığı dönemde, hattat Mehmed Şerif tarafından yazılan ve saray nakkaşhanesinde bezenen Muhibbî Dîvânı'nın İstanbul Üniversitesi nüshası (İÜK T5467), Osmanlı kitap sanatlarının en nitelikli örneklerinden biridir. Yaklaşık $16 \times 26,2 \times 4,3$ cm ölçülerindeki eser 370 varaktan oluşmaktadır. İlk sayfada tam sayfa halkâr kompozisyonu, devamındaki sayfalarda ise karşılıklı yerleştirilmiş serlevha düzenleri bulunmaktadır. (Görsel 1)



Resim 1: Muhibbî Dîvânı (İÜK T5467) ilk beş sayfa görseli

Eserde kompozisyonların yoğunlaştığı bölümlerde sayfa düzeni büyük ölçüde sabitlenmiş olmakla birlikte, yaprak kenarlarının sonradan kesilerek daraltılmış olması nedeniyle bazı desenlerin özgün sınırları korunamamıştır. Metin alanı cetvellerle çevrili olup yaklaşık $9,5 \times 15,5$ cm ölçülerindedir. Bezeme programı ağırlıklı olarak, metin ile sayfa kenarı arasında kalan ve Osmanlı yazma sanatında haşiye ya da dış pervaz olarak adlandırılan alanda yoğunlaşmaktadır.⁷ Bu alan, sayfanın dışa bakan bir uzun ve iki kısa kenarında yaklaşık 5,5 cm genişliğinde düzenlenmiştir. Eserin dışa bakan bir uzun ve iki kısa kenarı boyunca yaklaşık 5,5 cm genişliğindeki haşiye (dış pervaz) bölümüne yerleştirilen bezemeler, çalışmanın temel karşılaştırma alanını oluşturmaktadır. (Şekil 1) İlk bakışta, bu kompozisyonların tamamının birbirinden farklı olduğu izlenimi edinilse de çok daha sınırlı sayıda ana desen şablonunun tekrarlandığı tespit edilmiştir.

Bu durum, eserin değerini azaltan bir unsur olarak değil; aksine, ustalığın en üst düzeyde tezahür ettiği bir tasarım yaklaşımı olarak değerlendirilmelidir. Aynı desenin farklı renk, ton ve boyama teknikleriyle çeşitlendirilmesi, Karamemi atölyesinin yaratıcılığını açık biçimde ortaya koymaktadır.



Şekil 1: İÜK T5467 ve B4969 nüshaları sayfa şablonları

Bu nüshanın hazırlanmasında Karamemi yönetiminde yaklaşık 29 kişilik bir ekibin çalıştığı bilinmektedir.⁸ İncelemeler, ana desen şablonlarının Karamemi tarafından oluşturulduğunu; bu şablonların atölye içinde farklı uygulayıcılar tarafından sınırlı varyasyonlarla çoğaltıldığını göstermektedir. Kompozisyonların ilk örneklerinde görülen daha yüksek işçilik ve tutarlı renk tercihleri ile ilerleyen sayfalardaki uygulama farklılıkları, üretimin kolektif bir atölye pratiği içinde gerçekleştiğine işaret etmektedir. Buna rağmen kompozisyon bütünlüğü ve üslup birliğinin korunmuş olması, tasarımın merkezi bir yönlendirme çerçevesinde yürütüldüğünü göstermektedir. Eserin motif repertuarı, Kanûnî dönemi Osmanlı tezhip sanatında kullanılan natüralist üslubun en geniş örneklerinden birini oluşturmaktadır. Gül, sümbül, lale, karanfil, anemon, ayn-ı sefa, hatmi, menekşe, süsen, yıldız çiçeği ve zerrin gibi motiflerin yanı sıra farklı yaprak türleri, lotus, kozalak, selvi, nar, peleng ve rümi motifleri kompozisyon repertuarında yer almaktadır. Özellikle çiçeklerin öz karakterleri korunarak yarı üsluplaştırılmış biçimde kullanılması, Aziz Doğanay'ın tanımıyla şukufe üslubunun belirgin örneklerini oluşturmaktadır.⁹ Ayrıca kırık dallar, katlanan ve dolanan yapraklar ile bulut formundaki yapraklar, eserde dikkat çeken yenilikçi uygulamalar arasında yer almaktadır.

⁷ Osmanlı dönemi yazma eserlerinde metnin yerleştirildiği ve etrafının çeşitli şekillerde cetvellenerek sayfa kenarı ile metin arasında kalan boşluğu ifade etmek üzere haşiye, derkenar ya da dış pervaz gibi adlandırmalar yapılmıştır. (Tevfik Rüştü Topuzoğlu, "Haşiye", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hasiye>)

⁸ Atasoy, "Karamemi", 16.

⁹ Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslubu Motifler", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2009, 443.



Şekil 2: Kitâb-ı İklîm-i Cedîd (B4969) cilt görselleri ve şablonu

Detaylı inceleme sonucunda, eserde 88 ana kompozisyon şeması tespit edilmiştir.¹⁰ Bu şemalar, yüzlerce varyasyonla kullanılmış olmasına rağmen, ortak bir tasarım zihniyeti ve ölçülü bir şema havuzu etrafında sistematik biçimde kurgulanmıştır. Bu durum, Muhibbî Divânı'nın bezeme programının rastlantısal değil; merkezi bir planlama ve güçlü bir üslup bilinci doğrultusunda üretildiğini göstermektedir.

Eserin cildi, güvez (vişne çürüğü) rengine olup, iç yüzeyi de Avrupa üretimi harelî kağıtla belirlenemeyen bir tarihte yenilenmiştir.¹¹ Bu sebeple orijinaline sadık kalarak yapıp yapılmadığı tartışmalıdır. Ancak oranları aynı olmamak kaydıyla neredeyse diğer eserle birebir aynı olması sebebiyle aslına uygun olabileceği öngörülebilir. (Şekil 2)

1583 Tarihli Kitâb-ı İklîm-i Cedîd (BEYAZIT 4969)

Eser, 182 × 313 mm ölçülerinde, toplam 141 varaktan oluşmaktadır.¹² Yazma, orta kalınlıkta, krem renkli, aharlı kâğıt üzerine hazırlanmıştır. Metin alanı, 5 mm genişliğinde bir cetvel içinde yer almakta olup 85 × 210 mm ölçülerindedir. Bu alan içerisine nesih hatla, Türkçe olarak, tek sütun hâlinde on yedi satırlık manzum metin yazılmıştır.

Metin çerçevesi içten dışa doğru iplik, altın cetvel ve dış iplikten meydana gelmektedir. Tezhip programı, metin alanını çevreleyen dış pervaz boyunca süreklilik gösteren ulama karakterli kompozisyonlarla yürütülmüştür. Dış pervaz alanı dış uzun kenarda 70 mm, üst ve alt kenarlarda 45 mm, cilde bakan iç kenarda ise 15 mm genişliğindedir. Bu ölçü farklılıkları nedeniyle kompozisyonlar tam bir köşegen simetri göstermemekte; motifler, yüzey koşullarına uyarlanmış akışkan bir yerleşim anlayışıyla düzenlenmektedir. (Şekil 1)

Dış pervazın alt-üst ve sağ-sol kenarlarda farklı genişliklerde düzenlenmiş olması, bezemelerde köşegen simetrisinin oluşmasını engellemiştir. Kullanılan desenler ulama (namütenâhi) karakterde olmasına rağmen, dış pervaz alanlarının ölçüsel farklılıkları nedeniyle motiflerin büyüklükleri değişiklik göstermekte; bu durum desenlerin köşegen doğrultuda tam olarak yerleşmesine imkân tanımamaktadır. Dolayısıyla kompozisyonlar, simetrik bir düzenden ziyade, yüzey koşullarına uyarlanmış bir yerleştirme anlayışı sergilemektedir.

Eserin cildi açık kahve deri üzerine, ön ve arka kapakta aynı şekilde bezenmiştir. Kapak kompozisyonu çift cetvel, zencirek ve çoklu cetvel sisteminden oluşmakta; merkezde salbekli şemse ve köşelerde köşebentler yer almaktadır. Bezemede kıvrımlı dallar üzerinde hatâî, gül, hançer yaprakları ve bulut motifleri kullanılmıştır. (Şekil 2)

Bu bölümde sunulan fiziksel ve teknik veriler, karşılaştırmalı üslup analizinin maddi zemini oluşturmaktadır. Ölçü, sayfa oranı, dış pervaz genişliği ve cetvel düzeni bakımından iki yazma arasında belirgin farklılıklar bulunmasına rağmen, bezeme alanlarının oranlı biçimde kurgulanması, halkâr desenlerin cetvel dışı alanlara aynı tasarım mantığıyla dağıtılması ve hurdekârî tahrir çizgisinin karakteristik çizgi dengesi, bu fiziksel farklılıkların üslupsal bir kopuşa yol açmadığını göstermektedir. Böylece fiziksel yapı, izleyen bölümde ele alınacak olan üslup sürekliliği tartışmasının nesnel ve ölçülebilir temelini oluşturmaktadır.

¹⁰ Bu tespit tarafımızca yayına hazırlanmakta olan "Muhibbî Divânı -Karamemi Kompozisyon Şemaları ve Halkâr Desenleri Analizi" adlı kitap çalışmasından alınmıştır.

¹¹ Atasoy, "Karamemi", 70.

¹² Sayın Nemlioğlu'nun da belirttiği üzere, eserdeki birçok sayfanın onarım sırasında eksildiği düşünülmektedir. Ancak dış pervaz desenlerinin tasnifi, eksilen yaprak sayısının daha fazla olduğunu ve kayıpların özellikle karşılıklı tasarlanmış dış pervaz örneklerinde yoğunlaştığını göstermektedir.

Tablo 1’de sunulan karşılaştırmalı veriler, Muhibbî Divânı ile Kitâb-ı İklim-i Cedid arasında ölçü, sayfa oranı ve dış pervaz genişlikleri bakımından belirgin farklılıklar bulunduğunu göstermektedir. Buna karşın, her iki yazmada da motif alanlarının oranlı biçimde kurgulanması, halkâr desenlerin cetvel dışı alanlara benzer bir mantıkla dağıtılması ve hurdekâri kullanımındaki kalınlık-incelik dengesinin korunması, bu fiziksel farklılıkların üslupsal bir kopuşa yol açmadığını ortaya koymaktadır. Özellikle Muhibbî Divânı’nda yaklaşık 5,5 cm’lik dış pervaz alanına uyarlanan ana desen şemalarının, Kitâb-ı İklim-i Cedid’de daha ge-

niş yüzeylere ölçeklenmesine rağmen kompozisyon bütünlüğünü koruması, desenlerin aynı şablon mantığıyla üretildiğini göstermektedir. Bu durum, iki yazma arasındaki benzerliklerin yalnızca genel estetik tercihlere değil, ölçülebilir tasarım kararları ve ortak bir üretim pratiğine dayandığını ortaya koymaktadır.

Tablo 2’de sunulan veriler,¹³ Muhibbî Divânı’ndaki bezeme programının ilk bakışta izlenim verdiği gibi sınırsız ve rastlantısal bir çeşitlilikten değil, 88 ana kompozisyon şeması etrafında sistematik biçimde kurgulanmış bir tasarım yapısından oluştuğunu açıkça ortaya

Tablo 1: Muhibbî Divânı ile Kitâb-ı İklim-i Cedid Arasında Fiziksel, Teknik ve Kompozisyonel Karşılaştırma

Karşılaştırma Kriteri	Muhibbî Divânı (İÜK T5467)	Kitâb-ı İklim-i Cedid (Beyazıt 4969)
Tarih	1566	1583
Sunulan Kişi	Kanûni Sultan Süleyman	Sultan III. Murad
Üretim Bağlamı	Saray nakkaşhanesi	Saray estetiğine hâkim, üretim yeri belirsiz
Sanatçı / Atıf	Karamemi (imzalı)	Belirsiz
Ölçüler	Yakl. 160 × 262 × 43 mm (orijinali biraz daha büyük)	182 × 313 mm
Yaprak Sayısı	370 yaprak	141 yaprak
Kâğıt	Orta kalınlıkta, aharlı, farklı renklerde	Orta kalınlıkta, krem renkli aharlı
Yazı Türü	Nesih	Nesih
Satır Düzeni	Tek sütun, manzum	Tek sütun, manzum
Satır Sayısı	Değişken (ortalama düzenli)	17 satır
Yazı Alanı Ölçüsü	Yakl. 95 × 155 mm	85 × 210 mm
Cetvel Düzeni	Altın ve iplik cetveli; 29b’den sonra tahriş	İç iplik + altın cetvel + dış iplik
Dış Pervaz Alanı	Yakl. 55 mm (dış kenarlar)	Uzun dış kenar 70 mm; üst-alt 45 mm; iç kenar 15 mm
Dış Pervaz Oranı	Yakl. 2 : 3	Yakl. 2 : 5
Simetri Durumu	Köşegen simetri olmayan kompozisyonlar var, ¼, ½	Köşegen simetri olmayan kompozisyon yok, ¼, ½
Kompozisyon Karakteri	Yoğun, ritmik	Daha sade, akışkan, uyarlanmış
Halkâr Tekniği	Boyalı, foyalı, motif zemini boyalı, tahrirli halkârlar mevcut	Daha az çeşitlilik, rafine
Tahrir	Hurdekâri, çok ince çizgi	Hurdekâri,
Motif Repertuarı	Çok geniş ve çok katmanlı, deneysel; birçok motif ilk kez kullanılmış	Aynı repertuarın daraltılmış kullanımı
Ana Kompozisyon Şeması	88 ana şema	19 ana şema
Desen Yerleşimi	Sayfanın üç dış kenarında birbiriyle uyumlu, iç dar kenar genellikle bağımsız	Boyutları değişen yüzeye uyarlanmış, dört kenar birbiriyle uyumlu
Cilt	Deri; şemse, salbek, köşebentli	Deri; şemse ve köşebentli
Genel İzlenim	Saray merkezli başyapıt	Saray estetiğinin devamı

¹³ Çalışma boyunca her iki eser içinde kompozisyon gruplarının adlandırılması, kompozisyonun eserde görüldüğü ilk sayfa numarası verilerek oluşturulmuştur.

koymaktadır. Bazı şemaların çok sayıda varyasyonla tekrar edilmesine karşın, kimi şemaların yalnızca bir ya da birkaç kez kullanılmış olması, bezeme üretiminin merkezi bir planlama doğrultusunda yürütüldüğünü; desenlerin sayfa sayfa doğaçlama üretilmediğini, aksine önceden oluşturulmuş bir şema havuzundan seçilerek sayfa ölçüsü ve yerleşim koşullarına göre uyarlanmış olduğunu kanıtlamaktadır. Bu nicel dağılım, Muhibbî Divânı'nın tezhip programının tek bir üslup zihniyeti ve ortak bir tasarım mantığı etrafında şekillendiğini somut verilerle göstermektedir.

Söz konusu şema havuzu, Kitâb-ı İklim-i Cedid'in tezhip programı ile karşılaştırıldığında doğrudan izlenebilmektedir. (Tablo 3) Kitâb-ı İklim-i Cedid'de yer alan halkâr kompozisyonlarının, Muhibbî Divânı'nda tespit edilen 88 ana şema arasından seçilmiş örneklerin, farklı sayfa ölçülerine ve dış pervaz oranlarına uyarlanmış varyantları olduğu anlaşılmaktadır. Motif dizilişi, bağlantı noktaları, boşluk-doluluk dengesi ve tahrir karakteri gibi ölçülebilir unsurların örtüşmesi, bu benzerliğin genel bir estetik tercihten değil, ortak bir tasarım repertuarının bilinçli biçimde yeniden kullanımından kaynaklandığını göstermektedir. Dolayısıyla Kitâb-ı İklim-i Cedid'in bezeme programı, Muhibbî Divânı'nda oluşturulmuş olan sistematik kompozisyon repertuarının daha sonraki bir üretimde sürdürüldüğünü kanıtlayan güçlü ve somut bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Tablo 2: Muhibbî Divânı'nda Tespit Edilen 88 Ana Kompozisyon Şemasının Dağılımı¹⁴

Şema Grubu	Şema Tanımı	Tespit Edilen Ana Şema Sayısı	Kullanıldığı Kompozisyon Grubu
Grup 1	Cetvele dik kompozisyonlar (Resim 3)	21	4a, 6a, 7a, 7b, 12b, 13a, 21a, 25a, 32a, 33b, 35a, 42a, 53a, 60b, 206b, 213a, 214a, 221b, 232b, 233a, 236a
Grup 2	Eğri (curve) hatlı kompozisyonlar (Resim 8)	5	8a, 10b, 41b, 95a, 144b,
Grup 3	Cetvele dik ana tema ve eğri hatlı kompozisyonlar (Resim 4)	45	3b, 5b, 6b, 8b, 10a, 11a, 13b, 15b, 20a, 22b, 23b, 29a, 29b, 31a, 40b, 52a, 52b, 53b, 56a, 56b, 61a, 61b, 62a, 64b, 66a, 67a, 67b, 70a, 70b, 74a, 82b, 83b, 84a, 90b, 99b, 117a, 148b, 157a, 157b, 158b, 160b, 188b, 223b, 233b, 320b,
Grup 4	Cetvele paralel kompozisyonlar	15	14b, 19b, 26b, 46b, 76a, 80b, 98b, 109a, 122b, 176a, 189a, 206a, 244a, 310b, 324b
Grup 5	Karışık temalı kompozisyonlar (Resim 6)	2	11b, 229a,
Toplam		88 ana şema	

Tablo 3: Kitâb-ı İklim-i Cedid'in Tespit Edilen 19 Ana Kompozisyon Şemasının Dağılımı¹⁵

Şema Grubu	Şema Tanımı	Tespit Edilen Ana Şema Sayısı	Kullanıldığı Yapraklar
Grup 1	Cetvele dik kompozisyonlar	9	1b, 2a, 4b, 6b, 17b, 20a, 22b, 63b, 124b
Grup 2	Eğri (curve) hatlı kompozisyonlar	2	12a, 14a
Grup 3	Cetvele dik ana tema ve eğri hatlı kompozisyonlar	6	2b, 3a, 3b, 10b, 29b, 37b
Grup 4	Cetvele paralel kompozisyonlar	-	-
Grup 5	Karışık temalı kompozisyonlar	2	7a, 8b,
Toplam		19 ana şema	

¹⁴ Her iki eserde de kompozisyonların pek çoğunda kullanılan küçük ölçekli hatâî motifler ve natüralist üslup bu grupta dikkate alınmamıştır. Gruplama kompozisyonlardaki ana temalar ve motifler ile kompozisyonda yerleştirildikleri konumlar baz alınarak hazırlanmıştır.

¹⁵ Çalışmada bu eser için vereceğimiz sayfa numaraları daha önce eseri inceleyen Sayın Nemlioğlu'nun verdiği önlü arkalı olarak numaralarına dayanan uygulama ile aynıdır. Ancak daha önce kataloglama çalışmaları sırasında verilen numaralar eser üzerinde okunamamaktadır. Çalışmada Türkiye Yazma Eserler Kurumunun esere verdiği görsel numaraları baz alınarak numaralandırma yapılmamıştır.

KARŞILAŞTIRMALI ÜSLUP ANALİZİ

Bu bölümde, Muhibbî Divânı (İÜK T5467) ile Kitâb-ı İklim-i Cedid (Beyazıt 4969)'in tezhip programları; motif repertuarı, kompozisyon kurgusu, teknik uygulamalar ve estetik karar süreçleri bakımından karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Analizin amacı, iki yazma arasındaki benzerlikleri yalnızca betimlemek değil; üslup sürekliliğinin hangi tasarım ilkeleri, şablon yapıları ve üretim pratikleri üzerinden kurulduğunu ortaya koymaktır.

Motif Repertuarı ve Kullanımı

Muhibbî Divânı'nda tespit edilen motif repertuarı, son derece geniş, çok katmanlı ve deneysel bir karakter sergilemektedir (Tablo 4). Hatâi yapraklar, lotus, kozalak, çiçekler ve bahar dalları gibi motif gruplarının, çok sayıda sayfada sistematik biçimde tekrar edilmesi; eserde merkezi bir tasarım havuzunun bulunduğunu açık biçimde göstermektedir. Özellikle hatâi yaprakların dilim sayısı, kıvrım karakteri ve dal bağlantı noktalarındaki çeşitlilik, aynı çekirdek şablonların kontrollü varyasyonlarla üretildiğini ortaya koymaktadır.

Kitâb-ı İklim-i Cedid'deki motif repertuarı ise nicelik bakımından daha sınırlı olmakla birlikte, niteliksel açıdan aynı tasarım havuzuna dayanan seçici bir kullanım sergilemektedir (Tablo 5). Hatâi yapraklar, hatâi çiçek motifleri ve hatâi motifli dallar, bu yazmada da kompozisyonun iskeletini oluşturan temel unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşılık Muhibbî Divânı'nda yoğun biçimde kullanılan natüralist üslupla çalışılmış çiçek demetleri, bahar dalları ve deneysel motif çeşitliliğinin büyük ölçüde dışarıda bırakılması, üslup sürekliliğinin mekanik bir aktarım değil, bağlama duyarlı bir uyarlama süreci üzerinden kurulduğunu göstermektedir.

Tablo 4: Muhibbî Divânı'nda Motif Repertuarı ve Yaprak Dağılımı

Motif Kategorisi	Alt Tür / Tanım	Yaprak Numaraları
Hatâi Yapraklar	5, 6, 7, 9, 11 dilimli; sivri, hançer, katlanan, dola-nan, sarılan, ortası çiçek-li, Çin bulutu formlu	3b, 4a, 5b, 6b, 8a, 10a, 10b, 12b, 13b, 14b, 15b, 20a, 23b, 25a, 29a, 31a, 41b, 52a, 52b, 53a, 53b, 56b, 61b, 64b, 67a, 67b, 82b, 84a (Çin bulutu), 90b, 95a, 99b (sarılan), 117a, 122b, 144b, 148b, 157b, 160b (dola-nan, Çin bulutu), 176a, 188b, 214a, 223b, 233a, 233b
Hatâi Çiçek Demetleri	Çoklu çiçekten oluşan şematik demetler	6a, 7a, 25a, 35a, 53a, 60b, 80b, 176a, 214a
Hatâi Çiçek ve Motifleri (Ana Tema)	Ana bezeme temasını oluşturan hatâi çiçekler	8b, 11a, 13a, 13b, 14b, 15b, 22b, 23b, 29a, 31a, 32a, 40b, 46b, 52a, 52b, 53b, 61a, 61b, 67b, 80b, 82b, 95a, 98b, 122b, 144b, 157a, 157b, 213a, 236a, 244a, 320b
Hatâi Motifli Dallar	Hatâi çiçek veya yaprak taşıyan dallar	22b, 23b, 26b, 29b, 31a, 40b, 41b, 52a, 53b, 56a, 56b, 61a, 64b, 66a, 67a, 70a (n), 70b, 74a, 82b, 83b, 84a (n), 90b, 99b, 157a, 157b, 158b, 160b, 188b, 189a, 206a, 213a, 223b, 229a, 233a, 233b, 244a, 320b, 324b
Natüralist Demetler	Doğal görünümlü çoklu çiçek demetleri	7a, 11b, 20a, 33b, 98b, 109a, 206b, 310b
Natüralist Dallar	Tekil veya dallı çiçekler	19b, 20a, 22b, 42a, 60b, 80b, 109a, 122b, 176a
Bahar Dalları	Tomurcuklu / mevsim-sel dal kompozisyonları	7b, 19b, 76a, 82b, 95a, 117a, 122b, 144b, 148b, 244a, 310b, 324b
Lotus	Lotus kökenli şematik çiçekler	8a, 10b, 25a, 41b, 52a, 52b, 53b, 56b, 66a, 67b, 74a, 90b, 95a, 98b, 99b, 117a, 144b, 148b, 157a, 188b, 189a, 223b, 233b, 320b
Hatâi Kozalak ¹⁶	Hatâi üslupta stilize kozalak	6a, 7a
Kozalak	Şematik / tohum köken-li formlar	8b, 32a, 60b
Selvi	Selvi ağacı motifleri	4a, 7b, 19b, 21a, 33b, 42a
Lale	Natüralist üslupta laleler	4a, 11b, 12b, 15b, 19b, 20a, 22b, 25a, 26b, 31a, 33b, 42a, 60b, 76a, 80b, 82b, 98b, 109a, 122b, 157a, 176a, 188b, 189a, 206a, 206b, 213a, 214a, 229a, 236a, 310b, 324b
Sümbül	Sümbül motifleri	13a, 22b, 42a, 80b, 213a, 236a, 310b
Gül (Gonca ve Dal)	Gonca ve dalları	19b, 20a, 29a, 76a, 176a, 310b
Karanfil	Karanfil motifleri	20a, 21a, 98b, 122b, 206b, 310b
Menekşe	Menekşe çiçekleri	33b, 76a, 109a, 206b, 310b
Anemon	Anemon (gelincik benzeri)	33b, 46b, 76a, 176a, 310b
Ayn-ı Sefa	Ayn-ı sefa çiçeği	33b, 82b, 206b, 310b
Süsen	Süsen (iris)	206b, 310b
Zerrin	Zerrin çiçeği	310b
Hatmi	Hatmi çiçeği	109a, 176a, 310b
Yıldız Çiçeği	Çok yapraklı yıldız formlu çiçek	6b, 13a, 15b, 23b, 25a, 76a, 310b
Nar	Nar meyvesi	46b
Peleng	Kaplan postu benzeri peleng desenleri	26b, 98b
Rûmî	Rûmî bezeme unsurları	29b, 56a, 62a, 70a, 70b, 83b, 158b, 221b, 229a, 232b, 320b
Şemse	Şemse bezemeleri	189a

¹⁶ Kozalak tabiri Nurhan Atasoy'un *Kara Memi* kitabından alınmıştır.

Özellikle Kitâb-ı İklim-i Cedid'in 7a (Görsel 2a) ve Muhibbî Divânı'nın 33b (Görsel 2b) sayfalarında görülen ayn-ı sefa ve anemon motiflerinde izlenen stilize geçiş, bu seçici aktarımın somut örneklerinden biridir. Bu tür örnekler, motif repertuarının yalnızca biçimsel olarak değil, stilizasyon derecesi bakımından da bilinçli biçimde yeniden düzenlendiğini ortaya koymaktadır.

Motif Repertuarı Şablon Sürekliliği

Her iki yazmada da muhtelif yaprak, lotus, kozalak, rûmî, lâle ve sümbül motiflerinin, (Görsel 3) benzer oran, eksen ve bağlantı ilişkileriyle kullanıldığı görülmektedir. Özellikle halkâr alanlarında yer alan bitkisel motiflerin, birebir aynı çekirdek şablonlar üzerinden türetildiği; ancak sayfa düzenine bağlı olarak uzunluk, yön ve ritim bakımından yeniden ölçeklendirildiği dikkat çekmektedir. Bu durum, desenlerin mekanik biçimde kopyalanmasından ziyade, aynı tasarım diline hâkim bir sanatçı ya da atölye çevresi tarafından bilinçli olarak yeniden kurgulandığını düşündürmektedir.

Muhibbî Divânı'nda saray üretimine özgü ölçülü ve dengeli kompozisyon anlayışı hâkimken, Kitâb-ı İklim-i Cedid'de bu anlayış daha serbest fakat aynı ölçüde kontrollü bir düzene evrilmektedir. Buna rağmen motiflerin anatomik yapısında, yaprak uçlarının kıvrım karakterinde ve çiçek gövdelerinin ritminde herhangi bir üslupsal kopuş gözlenmemektedir. Bu süreklilik, desenlerin aynı görsel hafızaya ve el alışkanlığına dayandığını göstermektedir.

Tablo 5. Kitâb-ı İklim-i Cedid'de Motif Repertuarı ve Yaprak Dağılımı

Motif Grubu	Alt Tür / Açıklama	Yaprak Numaraları
Hatâi Yapraklar	7-9 dilimli, sivri, han-çer, katlanan, dolanan, sarılan, ortası boşluklu, çanak yaprak formları	1b, 2a, 3b, 7a, 8b, 12a, 14a, 17b, 29b, 124b
Hatâi Çiçek Demetleri	Tekil ve sınırlı kullanım	4b
Hatâi Çiçek ve Motifleri (Ana Tema)	Kompozisyon merkezine yerleşen hatâiler	1b, 2b, 3a, 3b, 7a, 10b, 14a, 20a, 29b, 37b, 124b
Hatâi Motifli Dallar	Hatâilerle birleşik dal kompozisyonları	2a, 2b, 3a, 4a, 9a, 11a, 12a, 14a, 30a, 37b, 124b
Bahar Dalları	Tomurcuklu erken bahar formu	7a
Lotus	Tekil ve sınırlı kullanım	12a
Kozalak	Natüralist üslup ta kozalaklar	63b
Lale	Natüralist form	2a, 20a
Sümbül	Natüralist form	7a, 20a
Anemon	Natüralist form	7a
Ayn-ı Sefa	Natüralist form	7a
Rûmiler	Yardımcı bezeme unsuru	8b, 17b, 22b



Resim 2a: Kitâb-ı İklim-i Cedid'in 7a grubu 85b nolu varak görselinden ayn-ı sefa çiçeği



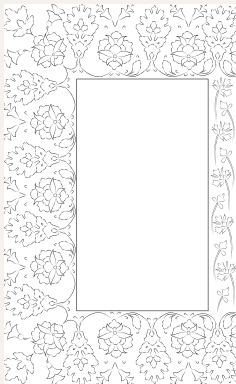
Resim 2b: Muhibbî Divânı'nın 33b grubu- 119a varak görselinden ayn-ı sefa çiçeği



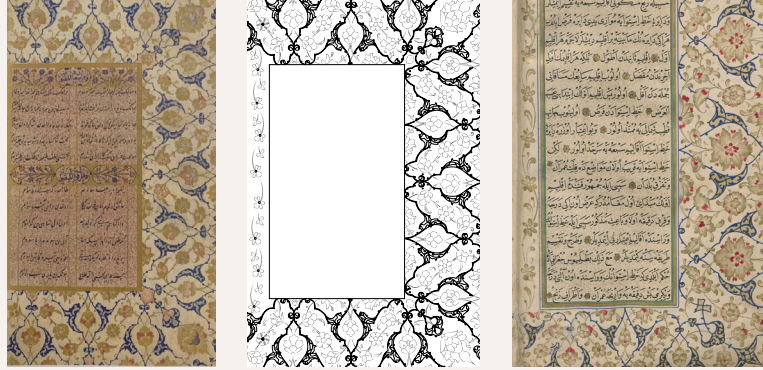
Resim 3: Muhibbi Divanı (İÜK T5467) 12b grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedid (B4969) 2a grubu (varak) görseli²⁰



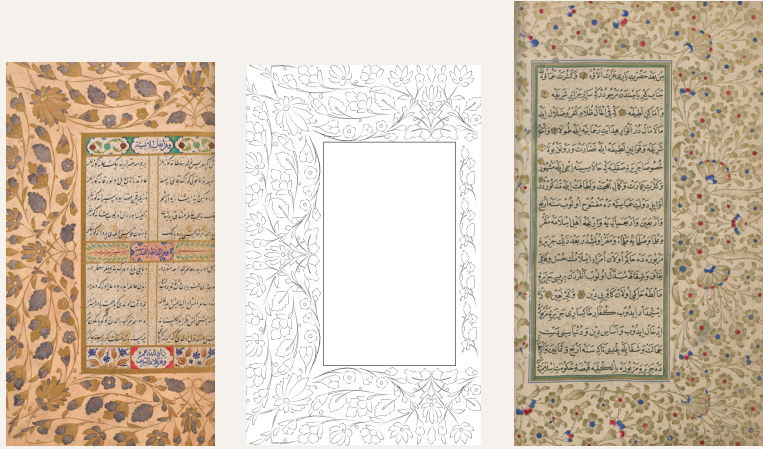
Resim 4: Muhibbi Divanı (İÜK T5467) 64b grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedid (B4969) 3a grubu (varak) görseli



Resim 5: Muhibbi Divanı (İÜK T5467) 13a grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedid (B4969) 6b grubu (varak) görseli



Resim 6: Muhibbî Divânı (İÜK T5467) 229a grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedîd (B4969) 8b grubu (varak) görseli



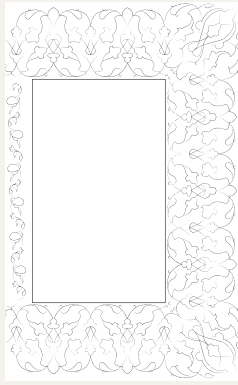
Resim 7: Muhibbî Divânı (İÜK T5467) 66a grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedîd (B4969) 10b grubu (varak) görseli



Resim 8: Muhibbî Divânı (İÜK T5467) 8a grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedîd (B4969) 14a grubu (varak) görseli



Resim 9: Muhibbi Divânı (İÜK T5467) 236a grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedid (B4969) 20a grubu (varak) görseli



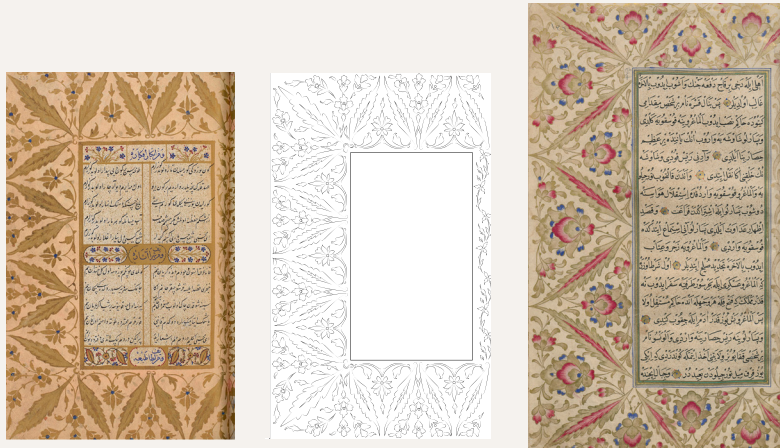
Resim 10: Muhibbi Divânı (İÜK T5467) 232b grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedid (B4969) 2a grubu (varak) görseli



Resim 11: Muhibbi Divânı (İÜK T5467) 10a grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi ile Kitâb-ı İklim-i Cedid (B4969) 37b grubu (varak) görseli



Resim 12: Muhibbî Divânı (IUK T5467) 32a grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi
ile Kitâb-ı İklim-i Cedîd (B4969) 63b grubu (varak) görseli



Resim 13: Muhibbî Divânı (IUK T5467) 233a grubu (varak) görseli ve kompozisyon çizimi
ile Kitâb-ı İklim-i Cedîd (B4969) 124b grubu (varak) görseli



Görsel 3: İÜK T5467 ve B4969 nüshaları motif repertuarı karşılaştırması¹⁷

Tablo 3'te sunulan karşılaştırmalı veriler, Muhibbî Divânı'nda tespit edilen 88 ana kompozisyon şemasının, Kitâb-ı İklîm-i Cedîde rastlantısal biçimde değil, seçici ve bilinçli bir aktarım süreciyle taşındığını ortaya koymaktadır. Tablo, her iki yazmada ortak olarak görülen şema gruplarının, ölçü ve yüzey koşullarına bağlı olarak ölçeklenmiş, uzatılmış ya da kısaltılmış varyantlar hâlinde kullanıldığını; buna karşılık bazı şema gruplarının ise özellikle dışarıda bırakıldığını göstermektedir. Bu durum, Kitâb-ı İklîm-i Cedîd'deki bezeme programının, Muhibbî Divânı'nda oluşturulmuş olan şema repertuarının tamamını mekanik biçimde kopyalamadığını; aksine, belirli bir estetik ve işlevsel seçim doğrultusunda yeniden kurgulandığını kanıtlamaktadır. Dolayısıyla Tablo 3, iki yazma arasındaki üslup sürekliliğinin genel bir benzerlikten ibaret olmadığını; aynı tasarım havuzuna dayanan, ancak farklı üretim bağlamlarına uyarlanmış kontrollü bir aktarım sürecinin sonucu olduğunu nicel ve yapısal verilerle ortaya koymaktadır.

Halkâr Tekniği ve Tahrir Anlayışı

Her iki eserde halkâr tekniğinin uygulanış biçimi, Karamemi geleneğinin ayırt edici teknik özelliklerini açık biçimde yansıtmaktadır. Altın zemin üzerindeki boşluk-doluluk dengesi, yumuşak renk geçişleri ve son derece ince tahrir çizgisi, ortak bir teknik anlayışa işaret etmektedir.

Hurdekârî uygulamasında çizgi kalınlığının neredeyse algılanamayacak düzeyde tutulması, motiflerin yüzeye bütünleşmesini sağlayan hafif bir etki oluşturmaktadır. İÜK T5467'de halkâr tekniğinin daha çeşitli renk ve uygulama alternatifleri görülürken, B4969'da özellikle lal mürekkebiyle hazırlanmış foyalı halkâr örnekleri ve mavi tonlu uygulamalar ağırlıktadır. Kitâb-ı İklîm-i Cedîd'de halkâr alanlarının daha geniş yüzeylere yayılmasına rağmen, altının dağılımı, çizgi kontrolü ve renk yoğunluğu bakımından herhangi bir nitelik kaybı gözlenmemekte; aksine bazı örneklerde daha rafine ve cesur uygulamalar dikkat çekmektedir. Bu durum, aynı teknik repertuarın zaman içinde geliştirilerek sürdürüldüğünü göstermektedir.

Kompozisyon Kurgusu, Ölçek ve Estetik Tutarlılık

Muhibbî Divânı'nda kompozisyonlar, saray üretimine özgü simetri ve ölçülülük anlayışıyla kurgulanırken, Kitâb-ı İklîm-i Cedîd'de daha akışkan ve yüzeye yayılan bir karakter göstermektedir. Ancak bu farklılık, kompozisyon düzeninde bir kopuş oluşturmamakta; her iki yazmada da desenlerin ritmik hareketi ve merkez-çevre dengesi korunmaktadır. Özellikle Kitâb-ı İklîm-i Cedîd'de motiflerin daha uzun ve yayvan oranlara uyarlanmasına rağmen estetik bütünlüğünü kaybetmemesi, aynı tasarım mantığının farklı yüzey koşullarına bilinçli biçimde adapte edildiğini göstermektedir.

¹⁷ Bu karşılaştırma için seçilen görsellere ait numaralarda, önce ait olduğu grubun adı sonrasında görselin bulunduğu sayfa numarası verilmiştir.

Tablo 6. Muhibbî Divânı'nda ve Kitâb-ı İklim-i Cedid'de Tespit Edilen Ortak Kompozisyonların Dağılımı¹⁸

Şema Grubu	Ortak Şema Sayısı	Muhibbî Divânı – Kitâb-ı İklim-i Cedid'deki Karşılığı	Aktarım Durumu
Cetvele dik kompozisyonlar	6	2a-12b, 6b-13a, 20a-236a, 22b-232b, 63b-32a, 124b-233a	Doğrudan aktarım (ölçek uyarlamalı)
Eğri hatlı kompozisyonlar	1	14a-8a	Seçici aktarım
Cetvele dik ana tema + eğri hatlı kompozisyonlar	3	3a-64b, 10b-66a, 37b-10a	Yapısal aktarım (kom-bine)
Cetvele paralel kompozisyonlar		Kitâb-ı İklim-i Cedid'de kullanılmamıştır	Bilinçli olarak dışlanmış
Karışık temalı kompozisyonlar	1	8b-229a,	Sınırlı ve istisnai aktarım

Kompozisyon Şemaları ve Seçici Aktarım

Muhibbî Divânı'nda tespit edilen 88 ana kompozisyon şeması ve bu şemalardan Kitâb-ı İklim-i Cedid'de tekrarlanan onu incelendiğinde, aktarımın mekanik bir kopyalama yoluyla değil; seçici, uyarlayıcı ve bağlama duyarlı bir süreçle gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bazı şema gruplarının aynen korunurken, bazılarının bilinçli biçimde dışarıda bırakılması, tasarım repertuarının yeni üretim koşullarına göre yeniden yapılandırıldığını göstermektedir.

Tablo 6'da sunulan karşılaştırmalar, Kitâb-ı İklim-i Cedid ile Muhibbî Divânı arasında yalnızca genel üslup benzerlikleri değil, birebir örtüşen kompozisyon şemaları bulunduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Eşleştirilen yapıtlarda motif dizilişi, eksen kurgusu, dal bağlantıları ve boşluk–doluluk dengesi gibi ölçülebilir tasarım unsurlarının büyük ölçüde örtüşmesi, bu kompozisyonların aynı çekirdek şablonlardan türetildiğini göstermektedir. Buna karşın, Kitâb-ı İklim-i Cedid örneklerinde gözlenen oran ve ölçek farklılıkları, mekanik bir kopyalamadan ziyade, mevcut şemaların yeni sayfa koşullarına bilinçli biçimde uyarlanmış

varyantlarıyla karşı karşıya olduğumuzu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu tablo, iki yazma arasındaki üslup sürekliliğini doğrudan ve en somut biçimde kanıtlayan verilerden birini oluşturmaktadır.

Bu veriler, iki yazma arasındaki üslup sürekliliğinin genel bir estetik benzerlikten ibaret olmadığını; aynı tasarım havuzuna dayanan, ancak farklı üretim bağlamlarında yeniden kurgulanan bilinçli bir aktarım sürecinin sonucu olduğunu ortaya koymaktadır.

ÜSLUP SÜREKLİLİĞİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

Bu çalışmada elde edilen bulgular, Kitâb-ı İklim-i Cedid'in tezyinat programı ile Karamemî'nin imzalı eseri olan Muhibbî Divânı (İÜK T5467) arasında tespit edilen benzerliklerin rastlantısal bir görsel yakınlıktan ibaret olmadığını göstermektedir. Motif formu, tahrir karakteri, kompozisyon kurgusu ve halkâr tekniği gibi ölçülebilir üslup göstergelerinde gözlenen paralellikler, iki yazmanın ortak bir tasarım repertuarı ve estetik anlayış çerçevesinde üretildiğine işaret etmektedir.

¹⁸ Bu tabloda verilen grup numaralarının içerdiği eş kompozisyonlu sayfalar şu şekildedir:

İÜK T5467 için; 8a (9a, 68b, 69b, 72a, 73a, 107a, 114b, 220a, 253b, 256a), 10a (24b, 42b, 97a, 147b, 154a, 178a, 183b, 212a, 216b, 224a, 225b, 300b), 12b (16b, 47a, 99a, 102b, 152b, 314b, 315a, 350a), 13a (17a, 28b, 32b, 38b, 43a, 58a, 60a, 69a, 72b, 89b, 149b, 234a, 239b), 32a (44b, 62b, 212b, 217a)64b (tek nüsha), 66a (75b, 190a, 190b, 191a, 191b, 197a, 204b, 207a, 208b, 259a, 266b, 290b, 291a, 298b, 299a, 313b, 316a, 320a, 321a, 328b, 329b, 342a, 347b, 357b), 229a (229b, 243a, 250b, 331b, 338a, 341b, 348a), 232b (241a, 243b, 250a, 302b, 304a, 305b), 236a (237b, 283a, 286b, 352b), 233a (240b, 304b, 305a, 340a, 349b)

B4969 için; 2a(19b, 35b, 36a, 49b, 50a, 60b, 61a, 68a, 75b, 78b, 79a, 82b, 83a, 93b, 100b, 101a, 102b, 103a, 122b, 123a, 130a, 138b, 139a, 140b, 141a), 3a(5b, 18b, 19a, 79b, 80a, 107a, 112b, 113a), 6b(14b, 16a, 34b, 36b, 37a, 40b, 41a, 42b, 43a, 25b, 94a), 8b(9a, 12b, 13a, 71b, 72a, 82a, 114b, 115a, 120b, 121a, 126a, 129b), 10b(11a, 13b, 38b, 39a, 69b, 70a, 81b, 86a, 87b, 115b, 116a, 127b, 128b, 129a, 136b, 139b), 14a(16b, 109b, 110a, 126b, 127a, 130b, 131a), 20a(27b, 53b, 59b, 70b, 71a, 75b, 76a, 83b, 84a, 104b, 105a, 107b, 106a, 111b, 112a), 22b(23a, 97b, 98a, 119b, 120a), 37b(38a, 39b, 40a, 41b, 42a, 45a, 54b, 55a, 56b, 57a, 58b, 59a, 60a, 61b, 62a, 67b, 91b), 63b(64a, 65b, 66a, 89b, 90a), 124b(135b, 136a, 137b, 138a, 139b, 140a)

Tablo 7. Muhibbi Divânı ve Kitâb-ı İklîm-i Cedid'de Birebir Örtüşen Kompozisyon Şemalarının Karşılaştırması¹⁹

Kitâb-ı İklîm-i Cedid Yaprağı	Muhibbî Divânı Yaprağı	Kompozisyon Özelliği	Ortak Şema Göstergeleri
2a (Resim 3)	12b	Cetvele dik, tek eksenli kompozisyon	Motif dizilişi, eksen yapısı, boşluk-doluluk dengesi
3a (Resim 4)	64b	Cetvele dik, yoğun hatâi düzen	Yaprak oranları, bağlantı noktaları, tahrir karakteri
6b (Resim 5)	13a	Eğri hatlı, akışkan kom-pozisyon	S bağlantıları, ritim, yönlü hareket
8b (Resim 6)	229a	Uzun eksenli, dalı kompozisyon	Dal uzunlukları, tekrar modülü
10b (Resim 7)	66a	Cetvele dik, merkezi ana tema	Çekirdek şema, simetri algısı
14a (Resim 8)	8a	Eğri hatlı, yarı serbest düzen	Kıvrım karakteri, geçiş ritmi
20a (Resim 9)	236a	Cetvele dik, , natüralist ağırlıklı	Motif anatomisi, yüzey adaptasyonu
22b (Resim 10)	232b	Cetvele dik, sadeleştirilmiş şema	Şablon indirgeme, ölçü uyarlaması
37b (Resim 11)	10a	Cetvele dik, uzun dal kompozisyonu	Dal ekseni, yön sürekliliği
63b (Resim 12)	32a	Cetvele dik, kozalak temalı	Kozalak formu, yaprak bağları
124b (Resim 13)	233a	Cetvele dik, geç dönem uygulaması	Aynı şemanın gelişmiş yorumu

Karamemi'nin bilinen son imzalı eserinin 1566 tarihli olması, sanatçının bu tarihten sonra saray nakkaşhanesindeki görünürlüğünün azaldığını düşündürse de, Ehl-i Hiref teşkilatının işleyişi dikkate alındığında sarayda oluşan üslubun saray dışı üretim çevrelerinde de sürdürülebilmüş olması mümkündür.

Kitâb-ı İklîm-i Cedid'de, Karamemi atölye üslubunu belirleyen natüralist düzenlemeler, hurdekâri kullanımı, halkâr geçişlerindeki yumuşak tonlamalar ve dengeli yüzey organizasyonu büyük ölçüde korunmuştur. Özellikle motif oranları, bağlantı noktaları ve desen şablonlarının farklı yüzey koşullarına uyarlanış biçiminde gözlenen sınırlı varyasyonlar, aynı tasarım kalıplarının bilinçli biçimde yeniden düzenlenerek kullanıldığını göstermektedir. Bu durum, üslup sürekliliğinin ya sanatçının olası geç dönem etkinliğiyle ya da onun estetik anlayışını sürdüren bir atölye çevresi aracılığıyla devam ettiğini düşündürmektedir.

Bu değerlendirmeyi destekleyen önemli unsurlardan biri de yazmanın

Sultan III. Murad'a sunulmak üzere hazırlanmış olmasıdır. Saraya takdim edilen bu tür eserlerde yüksek nitelikli ve saray estetiğiyle uyumlu bir tezhip programının tercih edilmesi beklenir. Bu bağlamda, Mehmed Suûdî Efendi'nin, Kanûnî Sultan Süleyman için hazırlanmış Muhibbî Divânı'nın estetik anlayışına aşina olduğu ve benzer nitelikte bir bezeme programını aynı üslup çevresine hazırlatmış olabileceği düşünülebilir. Bununla birlikte mevcut veriler, doğrudan bir sanatçı atfı yapmaktan ziyade, Karamemi üslubunun atölye düzeyinde sürdürüldüğü bir üretim modeline işaret etmektedir.

Sonuç olarak, iki yazma arasında tespit edilen motif repertuarı, kompozisyon şemaları ve teknik uygulamalardaki paralellikler, Karamemi üslubunun 1580'li yıllarda hâlen etkisini sürdürdüğünü ve Osmanlı tezhip sanatında üslup sürekliliğinin sanılandan daha güçlü bir yapısal karakter taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu bulgular, Osmanlı kitap sanatlarında usta-atölye ilişkileri ve üslup aktarım mekanizmalarının bireysel sanatçı biyografilerinin

ötesinde, süreklilik gösteren bir tasarım geleneği çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışma, 1566 tarihli Muhibbî Divânı (İÜK T5467) ile 1583 tarihli Kitâb-ı İklîm-i Cedid (Beyazıt 4969) arasında gözlenen üslupsal benzerlikleri karşılaştırmalı ve ölçülebilir veriler üzerinden inceleyerek, XVI. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatında üslup sürekliliğinin niteliğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Motif repertuarı, kompozisyon kurgusu, tahrir karakteri ve halkâr tekniği üzerinden gerçekleştirilen analizler, iki yazma arasında rastlantısal olmayan, bilinçli ve tutarlı bir sürekliliğin varlığını göstermektedir. Ayrıca Nusretnâme'de (TSMK Hazine 1365) de Muhibbî Divânı ile benzerlik gösteren çok sayıda kompozisyon tespit edilmiş olmakla birlikte, bu konu ayrı bir çalışma kapsamında değerlendirilmelidir.

¹⁹ Bu karşılaştırma için verilen görsellerde kullanılan kompozisyon çizimi İÜK T5467'ye aittir. Diğer eserde, üç kenarın genişliğinin eş olmamasından kaynaklı desenlerdeki köşegen simetritlerinin bozulması sebebiyle bu çalışmada karşılaştırma için kullanılmamıştır.

Muhibbi Divânı'nda belirlenen 88 ana kompozisyon şeması, bezeme programının doğaçlama değil, merkezi bir tasarım repertuarı doğrultusunda oluşturulduğunu ortaya koymaktadır. Bu şemaların Kitâb-ı İklim-i Cedid'de farklı sayfa ölçülerine ve dış pervaz oranlarına uyarlanmış varyantlarla yeniden kullanılması; motif dizilişi, bağlantı yapıları, boşluk-doluluk dengesi ve tahrir karakteri gibi ölçülebilir unsurlar üzerinden doğrulanabilmektedir. Özellikle birebir örtüşen kompozisyon gruplarının tespiti, üslup sürekliliğinin yalnızca genel estetik yakınlık düzeyinde değil, şablon temelli ve yapısal bir aktarım biçiminde gerçekleştiğini göstermektedir.

Elde edilen bulgular, Kitâb-ı İklim-i Cedid'in tezyinat programının Muhibbi Divânı'ndaki tasarım repertuarının mekanik bir kopyası olmadığını; aynı şema havuzuna dayanan seçici, uyarlayıcı ve bağlama duyarlı bir yeniden kurgu sürecinin ürünü olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede yazmanın, Karamemi'nin estetik mirasını sürdüren ve tasarım repertuarına hâkim bir atölye çevresi tarafından hazırlanmış olduğu değerlendirilmektedir. Eserin Sultan III. Murad'a sunulmak üzere hazırlanmış olması da, saray estetiğine hâkim yüksek nitelikli bir bezeme anlayışının tercih edildiğini düşündürmektedir.

Sonuç olarak çalışma, Karamemi üslubunun 1566 sonrasında da etkisini sürdürdüğünü ve Osmanlı tezhip sanatında üslup sürekliliğinin bireysel sanatçı biyografilerinin ötesinde, uzun soluklu bir tasarım geleneği ve atölye pratiği çerçevesinde işlediğini ortaya koymaktadır. Bu bulgular, Osmanlı kitap sanatlarında usta-atölye ilişkileri, üslup aktarım mekanizmaları ve tasarım repertuarlarının yeniden değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Kaynakça

- Afacan Tolga, Yasemin Nuhoglu. "Hatâî Üslubu Motiflerin Tasarım Sürecinde Kullanılan Bazı Terimlerin Anlam ve Kullanım Alanlarına Göre Tasniflenmesi", *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 12, no. 1/2 (2022): 45-68.
- Aracı, Dilek. "Osmanlı Dönemi XVI. Yüzyıl Tezhip Sanatından Örnekler Bağlamında Tasarım Çeşitliliği Üzerine Bir Değerlendirme." *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 31, (2023): 112-130.
- Atasoy, Nurhan. *Karamemi*. İstanbul: Masa Yayınları, 2016.
- Çağman, Filiz. "Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", *Türkiyemiz*. 50 (1986): 18-27.
- Doğanay, Aziz. "Hatâyî Üslubu Motifler", *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009. 437-449.
- Faroghi, Suraiya. *Artisans of Empire: Crafts and Craftspeople Under the Ottomans*. London: I.B. Tauris, 2009.
- İrteş, Mehmet Semih. "Karamemi Tezyinatı ve Çiçek Üslubu", *Z Kültür Sanat ve Şehir Dergisi*. Bitki Ressamlığı Özel Sayısı (2017): 190-195.
- İzgi, Cevat. "Mehmed Suûdi Efendi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 28, İstanbul: TDV Yayınları, 2003. 526-527.
- Kalyoncu, Hülya. "Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2015. 279-294.
- Mesera, Gülbün. "Müzehhib Karamemi'nin Çiçekleri ile Yeni Tasarımlar", *Z Kültür Sanat ve Şehir Dergisi*. Bitki Ressamlığı Özel Sayısı (2017): 184-189.
- Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Nemlioğlu, Candan. *Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nin Nadir Eserlerinden Kitâb-ı İklim-i Cedid*. İstanbul: Beyazıt Devlet Kütüphanesi Yayınları, 2010.
- Nemlioğlu, Yasemin. "İki Dünya Bir Kıta: Batı ve Doğu Medeniyetleri Arasında Amerika Hakkında İlk Bilgilerin Paylaşımı." *Din ve Coğrafya Sempozyumu II*. Çorum: Hitit Üniversitesi Yayınları, 2024, 88-90.
- Öztürk, Uğur. "Sultan III. Murad'a Sunulmuş Üç Kaside: Kâmi, Nâli ve Mehmed Suûdi Efendi'nin Kasideleri", *Hikmet – Akademik Edebiyat Dergisi* 7/14, (2021): 265-290.
- Tanırdı, Zeren. "Osmanlı Saray Teşkilatı İçinde Nakkaşların Yeri", *Yeni Türkiye* 701: *Osmanlı Özel Sayı IV – Kültür ve Sanat*. 34: İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları, 2000, 657-670.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.
- Ünver, Süheyl. *Müzehhib Kara Memi – His Life and Works*. İstanbul, 1951.
- Ünver, Süheyl. "Türk Tezyinatında Halkâriye Dair", *Arkitekt*. 10, /11 1938, 301-309.
- Üstüner, Ahmet. "Klasik Çağ Sonrası Osmanlı Coğrafya Çalışmaları.", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 17/33, (2019), 41-10.

CHUANYİ LEİ* 

Osmanlı'dan Günümüze MİNYATÜRLERDE TOPKAPI SARAYI TASVİRLERİ VE ÇAĞDAŞ UYGULAMALARI**



This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



* Öğr. Gör. Dr., Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, chuanyi.lei@asbu.edu.tr, ORCID No: 0009-0002-2443-3989

** Bu makale 2025 yılında tamamlanmış olan "Osmanlı'dan Günümüze Minyatürlerde İstanbul Tasvirleri ve Çağdaş Uygulamaları" başlıklı doktora tezinden (YÖK tez no. 10591684) üretilmiştir. Bu makale, Çin Ulusal Sosyal Bilimler Fonu (NSSF) Ana Programı kapsamındaki "Dünya Antik Medeniyetlerinin Görsel Materyallerinin Dijital Kürasyonu ve İncelenmesi" başlıklı proje (Hibe No. 25&ZD058) tarafından desteklenmiştir.

OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE MİNYATÜRLERDE TOPKAPI SARAYI TASVİRLERİ VE ÇAĞDAŞ UYGULAMALARI

Özet

İstanbul ve Topkapı Sarayı tasvirleri, 16. yüzyıldan itibaren Türk minyatür sanatında merkezi bir konum edinmiştir. Kartografik yazmalar, Osmanlı resimli kitapları ve murakkalarda yer alan panoramik kent manzaraları ile mahalli betimlemeler, dönemin nakkaşlarının üslup anlayışlarını, estetik tercihlerini ve teknik becerilerini yansıtan önemli görsel belge niteliği taşımaktadır. Söz konusu tarihsel birikim, günümüzde hem akademik hem de sanatsal platformlarda sürdürülen minyatür çalışmalarına kaynaklık etmektedir. Bilhassa 21. yüzyılın başından itibaren geleneksel minyatür sanatıyla ilgilenen sanatçı sayısında belirgin bir artış gözlemlenmekte; çağdaş sanat pratikleri içinde de bu mirasa referans veren yenilikçi üretimler yer almaktadır.

Bu çalışma, Osmanlı resim tarihindeki İstanbul tasvirlerini ve kısmi şehir betimlemelerini tespit etmeyi, bunların günümüz minyatür sanatı ve çağdaş Türk resmine yansımalarını incelemeyi ve gelecek kuşak sanatçılara yeni perspektifler sunmayı amaçlamaktadır. Araştırmada kronolojik, ikonografik ve nitel yöntemler ile teknik analizler uygulanmış; araştırmacının kendi sanatsal üretimleri de çalışmaya dâhil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Osmanlı, Topkapı Sarayı, Minyatür, Tasvir, Türk Resmi.

TOPKAPI PALACE IN MINIATURE PAINTING: FROM OTTOMAN DEPICTIONS TO CONTEMPORARY APPLICATIONS

Abstract

Depictions of Istanbul and Topkapı Palace have occupied a central position in Turkish miniature painting since the 16th century. Panoramic cityscapes and local portrayals found in cartographic manuscripts, Ottoman illustrated books, and muraqqa albums constitute significant visual documents reflecting the stylistic approaches, aesthetic preferences, and technical skills of the miniaturists of their respective periods. This historical accumulation serves as a source for miniature studies conducted on both academic and artistic platforms today. Particularly since the beginning of the 21st century, a notable increase has been observed in the number of artists engaged in traditional miniature painting; innovative works referencing this heritage also feature within contemporary art practices.

This work aims to identify Istanbul depictions and partial city portrayals in Ottoman painting history, examine their reflections on contemporary miniature art and modern Turkish painting, and offer new perspectives to future generations of artists. The research employs chronological, iconographic, and qualitative methods along with technical analyses; the researcher's own artistic productions have also been incorporated into the study.

Keywords: Istanbul, Ottoman, Topkapı Palace, Miniature, Depiction, Turkish Painting



Giriş

Osmanlı saray sanatlarının önemli bir dalı hâline gelen minyatür sanatı, Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-1481) saray çevresinde Ehl-i Hiref adıyla bir sanatkar teşkilatın oluşturulmasından sonra sistemli olarak icra edilmeye başlanmıştır.³ Kanûni Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) teknik ve üslup açısından olgunlaşma süreci yaşamıştır. 17. yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde İstanbul'da artık, minyatür sanatında özgün bir Osmanlı üslubunun oluştuğu görülmektedir.

Osmanlı resimli kitap kültürü ve minyatür sanatı, devletin geniş coğrafyasından ve komşu kültürlerin zenginliklerinden beslenerek Osmanlı sarayına özgü bir resim dili oluşturmuştur. Nakkaşların ellerinden çıkan harita tipi manzaralar, padişah kabulleri, hünerleri ve düğün şenlik sahneleri, payitaht olan İstanbul ve Topkapı Sarayı'nın hem bütünü hem de belirli bölümlerinin estetik ve mimari güzelliklerini yansıtmaktadır.

18. yüzyılda Osmanlı minyatürü, Batı'dan gelen optik perspektif, peyzaj anlayışı ve figür düzenlemesi gibi etkileri özümseydiği bir geçiş evresi yaşamıştır. Günümüz minyatürleri incelendiğinde, 20. yüzyılın ortalarına kadar bu sanat dalının belirgin bir duraklama dönemi yaşadığı gözlenmektedir. Ancak Süheyl Ünver'in ye-

tiştirdiği sanatçı kuşağından itibaren bu alanda yeniden üretkenlik başlamış ve olgun minyatür eserleri, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren gün yüzüne çıkmıştır.

Bu çalışma ile Osmanlı minyatüründe İstanbul tasvirlerinin gelişim sürecinin ortaya konulması; tarihsel birikimin çağdaş sanata yansımalarının tespit edilmesi ve bu yansımaların gelecek sanatçılara yaratıcı olanaklar sunan bilimselliğinin kanıtlanması amaçlanmaktadır.

Osmanlı Minyatürlerinin Bütüncül İstanbul Tasvirlerindeki Topkapı Sarayı

Osmanlı saray nakkaşhânesinde hazırlanan yazma eserler arasında, günümüze ulaşabilen bütün İstanbul tasvirlerinin sayısı oldukça sınırlıdır. Bugün yalnızca üçünün varlığı tespit edilebilmiştir: Bunlardan biri *Hünernâme*'nin I. cildinde (TSMK, H. 1524) yer alan çift sayfalık İstanbul tasviri (y. 158b-159a/ Resim 2), diğeri *Şehinşehnâme*'nin I. cildinde (Milli Saraylar Koleksiyonu, 170/28937) yer alan ve kuyruklu yıldız olayını betimleyen bütün İstanbul tasviri (y. 58a/ Resim 3), sonuncusu ise Osmanlı nakkaşı Matrakçı Nasuh'un kaleminden çıkan ve *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân* (MSK, 170/28905) (y. 8b-9a/ Resim 1) adlı İran seferi konulu eser olup her biri sanatsal değeriyle dikkat çekmektedir.



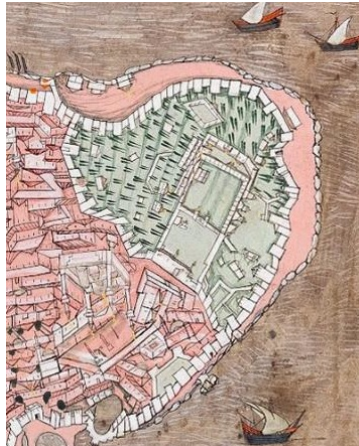
Resim 1. Matrakçı Nasuh, "İstanbul", 1537, 31 x 44 cm, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân*, MSK, 170/28905, y. 8b-9a.

Matrakçı'nın İstanbul tasvirinde Topkapı Sarayı'nın önemli yapıları ayrı ayrı betimlenmiştir. (Resim 1) Buradaki Bâb-ı Hümayun ve yanındaki Sur-u Sultani ile diğer bölümler çoklu bakışla iki zıt yönden bakan kesişme bir kompozisyon kurgulanmıştır. Diğer iki eserdeki Topkapı Sarayı tasvirleri ise *Kitâb-ı Bahriye*'nin farklı nüshalarında yer alan İstanbul haritasında olduğu gibi sade ve çizgisel bir şekilde betimlenmiş ve Topkapı Sarayı'nın farklı döneminin ayrıntılı bilgileri kaydedilmiştir. Hünernâme'nin I. cildinde yer alan İstanbul tasvirinde, (Resim 2) pembe tonların baskın olduğu bu kompozisyonun en önemli yapısı olan Topkapı Sarayı, abartılı boyutları ve tamamlayıcı yeşil tonuyla vurgulanarak ön plana çıkarılmıştır.

1581 tarihli Şehinşâhnâme'nin I. cildinde yer alan İstanbul tasviri (Resim 3), çoklu bakışla payitahtın üç kara kısmını, iki deniz kısmını ve gece gökyüzünü betimlemiştir. Piri Reis'in Kitab-ı Bahriye'sindeki İstanbul haritalarının izinde çizilen bu minyatürün merkezinde, bahçesi açık yeşil tonlarla gösterilen sadeleştirilmiş Topkapı Sarayı'nın avluları beyaz surlarla kucaklanmaktadır. Eserde kullanılan teknikler, mimari ve gemi figürleri, 1584 tarihli Hünernâme'nin I. cildinde yer alan İstanbul tasvirinde (Resim 2) de görülmektedir. Bu iki minyatürdeki Topkapı Sarayı tasvirlerinin renk paletleri, çizgileri ve kompozisyonları birbirine oldukça benzerdir (Resim 2a, 3a); birbirine yakın tarihlerde tamamlanan bu iki tasvir, sarayın 16. yüzyılın son çeyreğindeki planını sade ve net bir şekilde kaydetmiştir.



Resim 2. Veli Can, "İstanbul", 1584, 49.6 x 63 cm, Hünernâme I, TSMK, H. 1523, y. 158b-159a;
Resim 3. "Kuyruklu yıldız İstanbul'dan geçmesi", 1581, Şehinşâhnâme I, MSK, 170/28937, y. 58a.



Resim 2a. Hünernâme I'de İstanbul tasvirindeki Topkapı Sarayı;
Resim 3a. Şehinşâhnâme I'de İstanbul tasvirindeki Topkapı Sarayı



Resim 4. Topkapı Sarayı ikinci avlusu. Ârifi, Süleymanname, 1558, TSMK H. 1517, y. 37b-38a, 30 x 42 cm

Osmanlı Minyatürlerinin Kısmi İstanbul Tasvirlerindeki Topkapı Sarayı Minyatürleri

Osmanlı padişahlarının tarihini ve saray gündemini anlatan resimli yazma eserlerde resmî dilin bir parçası olarak hazırlanan minyatürlerde genellikle bütün İstanbul tasvirlerinden ziyade kısmi İstanbul tasvirlerine rastlanmaktadır. Bu eserlerde özellikle Topkapı Sarayı'nın avluları, bahçeleri ve çevresi, saray yaşamının sahneleri olarak işlenmiştir. Osmanlı'nın yükseliş dönemini temsil eden eserlerden biri olan Arifi'nin Süleymanname'sinden Zafername (Tarih-i Sultan Süleyman) ile birlikte, Şehnâme-i Selim Han (Selimhânâme), Şehinşahnâme-i Murâd Han I ve II (Şehinşahnâme-i Murâd-ı Sâlis), Hüner-nâme, Sûrnâme-i Hümayun ve Nusretnâme gibi eserlerde Osmanlı minyatür sanatının özgün üslubuyla şehrin ve sarayın çeşitli tasvirleri yer almaktadır.

1558 tarihli Arifi'nin Süleymanname'sinde kısmi İstanbul tasviri olarak değerlendirilebilen toplam 13 adet Topkapı Sarayı konulu minyatür bulunmaktadır. Süleymanname'de sarayın ikinci avlusunda, Kubbealtı'nda vezirlerin Divan top-

lantısını tasvir eden çift sayfalık bir minyatür (y. 37b-38a) bulunmaktadır. (Resim 4) Eserin sol sayfasında, alt kısmında birçok saray görevlisinin görüldüğü revaklar, iki farklı bakış açısıyla betimlenmiş ve avludaki boş mekânı kuşatan bir kuşak oluşturmuştur. Sol kenarda yer alan 45 derece açılı yamuk revak ve buradaki görevli figürleri, sağ sayfadaki dikey mimari öğeler ve figürler ile ağaçların uyum içinde konumlandırıldığını göstermektedir. Sağ sayfada bulunan servilerin tamamen geleneksel tasvir tarzına karşılık diğer ağaçlar farklı bir sanatsal anlayışla (natüralist bir yaklaşım) tasvir edilmişlerdir. Bunlar, ilk bakışta yadırgatıcı bir etki uyandırmaktadır.⁴

Günümüze ulaşan üç nüshadan ikisi İstanbul'da, biri ise Londra'da bulunan Şehnâme-i Selim Han'ın (diğer adıyla Selimhânnâme) bir minyatürlü nüshası (TSMK A. 3595) Topkapı Sarayı III. Ahmed kitaplığında muhafaza edilmektedir. Diğer nüshası ise "Salim Khânnamah" olarak adlandırılır ve Londra British Library'de korunmaktadır (BL Ms Or. 7043). Kitabın ilk minyatüründe Osmanlı minyatür kompozisyonlarında nadiren karşılaşılan iki farklı ölçekte işlenmiş iki sahnenin bir araya getirilmesi dikkat çekmektedir. Kompozisyonda özenle betimlenen Divan-ı Hümayun'un iç mekânı ve Adalet Kulesi'nin dış cephesi, okuyucuya mekânın İstanbul olduğunu

hatırlatmaktadır. Bu minyatür metin altında ve sayfanın sol köşesinde yer almakta olup dönemin alışılmış Osmanlı minyatür düzeninden farklı bir kurgu sunmaktadır. (Resim 5) Fetvacı'ya göre, "Kompozisyon ve ona eşlik eden metin bir arada değerlendirildiğinde, resmin belirli bir anın tasvirinden ziyade bir alegorik temsil olduğu anlaşılmaktadır: Yukarıdaki resim, planlama sürecinin parçasıdır; daha projeye başlanırken padişaha sunulmuş olan örnek resimdir".⁵ Bu minyatürde ince nakış işçiliği ve özellikle yapılar üzerine eklenen motifler Arifi'nin Süleymannâme'sindeki minyatürlerin üslubunu yansıtmaktadır.



Resim 5. II. Selim Adalet Kulesinde Divân-ı Hümayun'u izleme sahnesi ve altta kitabı hazırlayan yazar, nakkaşlar ve kâtipler. Seyyid Lokman, Şehnâme-i Selim Han, 46,5 x 29,6 cm, 1571, LBL, Or. 7043, y. 7b.



Resim 6. Topkapı Sarayı Harem ve Hasbahçe bölümü. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme I, y. 118a

Şehinşehnâme I. cildinde Topkapı Sarayı'nın Harem cephesini, üçüncü avlunun asma bahçesini ve köşkleriyle birlikte dış bahçeyi betimleyen insan figürü içermeyen bir minyatür daha bulunmaktadır. (Resim 6) Resmin zemini olarak kullanılan altın, saray yapıları ve surlarında kullanılan açık somon rengi, Hasbahçe gümüş yaldız dokunuşları ile küf yeşili ve koyu yeşil tonlarıyla bir bütünlük oluşturan bu renk paleti, minyatüre uyumlu bir ton dengesi kazandırırken aynı zamanda kompozisyona canlı ve ritmik bir hareket katmaktadır. Özellikle sol alt köşeden sağ üst köşeye uzanan sur çizgisi, klasik üçgen kompozisyonunu oluşturarak bu sakin, figürsüz sahneye dinamik bir etki kazandırmaktadır.

Şehinşehnâme II (TSMK, B. 200) yazmasında birkaç karşılıklı çift sayfada hazırlanan kabul sahneleri yer almaktadır. Ancak, burada Divanhâne ve Adalet Kulesi'nin sol sayfada betimlenmesi gerekirken, bu yapıların sağ sayfaya yerleştirildiği görülmektedir. (Resim 7) Bu minyatürler, Şehinşehnâme'nin I. cildindeki tasvirlerle karşılaştırıldığında, klasik çerçeve düzenlemeleri içinde daha fazla özgürlük ve yenilik barındırmaktadır. Ayrıca saray kabul sahneleri ve sünnet törenleri, dönemin diğer yazma eserlerindeki minyatürlerle benzer kompozisyon düzenlerine sahiptir.

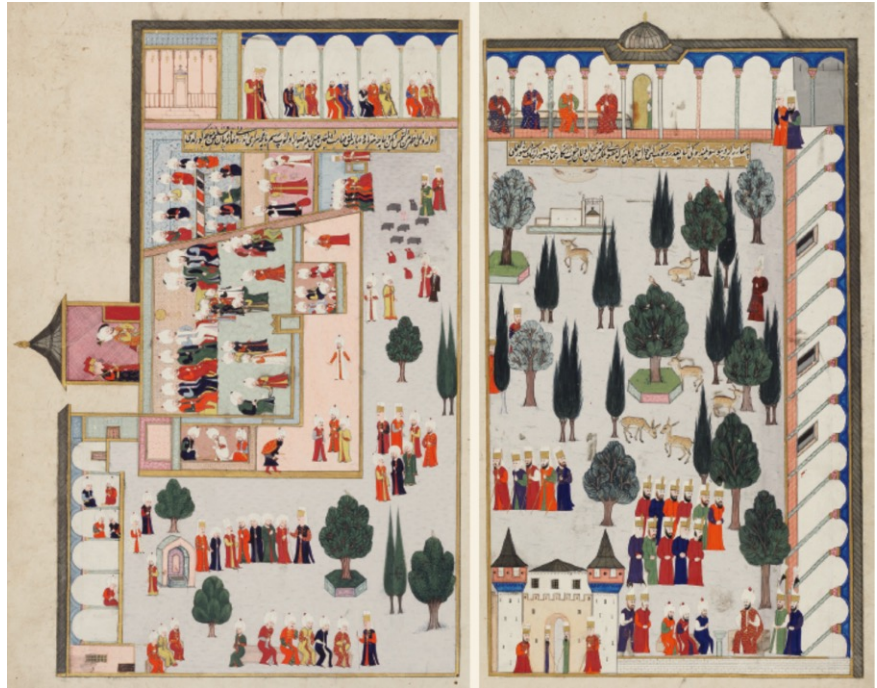
⁵Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*. Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, 16.



Resim 7. Fas elçisinin ikinci avluda kabulü. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme II, 1597, TSMK, B. 200, y. 141a-142b

16. yüzyılın son çeyreğinde hazırlanan bu minyatürler, önceki örneklerle damgasını vurmuş olan Acem/Horasan estetiğinden giderek uzaklaşmış ve belirgin bir “Osmanlı resim tarzı” ortaya çıkmıştır. Özellikle 1558 tarihli Süleymannâme ile karşılaştırıldığında, 1592-97 tarihli Şehinşehnâme nüshasındaki resimler yüzey süslemesinde daha sadeleşmiş ve tek sahneli olan daha sarıh kompozisyonlardan ibarettir.⁶ Konak’a göre, “Topkapı Sarayı bina ve avlularının tasvirlerinden oluşan minyatürlerde mimari ve doğanın kurgulanışı Osmanlı minyatür sanatı geleneğinde kendine has özelliklerle ortaya çıkmaktadır”.⁷

Şehnameci Arifi tarafından başlanan ve dört cilt olarak planlanan Hünernâme’nin yalnızca ilk iki cildi tamamlanmıştır. Toplam kırk beş minyatürün yer aldığı birinci ciltte (TSMK, H. 1523) İstanbul tasvirlerinin olduğu beş minyatür bulunmaktadır: Bunlar; Topkapı Sarayı birinci avlusu (Bâb-ı Hümayun ve Alay Meydanı, y. 15b), Topkapı Sarayı ikinci avlusu (Divân Avlusu, 18b-19a), İstanbul planı (158b-159a), I. Selim’in Mermer Köşk’te ok atması (217a), Topkapı Sarayı üçüncü avlu, harem ve bitişik bahçeleridir (231b-232a).⁸



Resim 8. Topkapı Sarayı ikinci avlusu. Seyyid Lokman, Hünernâme I, 1584, 43 x 25 cm-42,5 x 26 cm, TSMK, H. 1523, y. 18b-19a

Kitabın ikinci minyatürü, çift sayfa üzerine işlenmiş olup Osmanlı sarayının görkemli teşrifat törenlerini içeren zengin bir kompozisyona sahiptir. (Resim 8) Bu sahnede sarayın resmi ve törensel yapısı

detaylı bir şekilde yansıtılmış, figürlerin düzeni, mimari öğeler ve süsleme unsurları, Osmanlı minyatür sanatının sistemli ve ihtişamlı anlatım dilini ortaya koymuştur. Topkapı Sarayı’nın ikinci avlusunun,

⁶Fetvacı, *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, 27-28

⁷Ruhi Konak, “Hünernâme I. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12 (2012), 89.

⁸Nigâr Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, İstanbul: Yapı Kredi Bankası- Doğan Kardeş Matbaacılık Basımevi, 1969, X.

yani Alay Meydanı'nın betimlendiği tasvirde sanatçı, röntgenvari bir yaklaşımla, adeta bir "durugörü" (kesit vizyonu) tekniği kullanarak mimari yapıların içini görünür hâle getirmiştir. 90 derece yatay şekilde yerleştirilen Dîvanhâne, Hazine ve Adalet Kulesi, iç mekânlarıyla birlikte resmedilmiş; bu yapılar içinde bulunan padişah, vezirler, hazinedarlar ve diğer saray mensupları, bireysel hareketleriyle tek tek betimlenmiştir. Bu yöntemde sanatçı, mekânı ve figürleri aynı anda gösterebilmek için klasik perspektif kurallarını bilinçli olarak esnetmiştir. Böylece saray teşrifatındaki hiyerarşi ve Osmanlı yönetim sisteminin işleyişi, izleyiciye doğrudan aktarılmıştır.

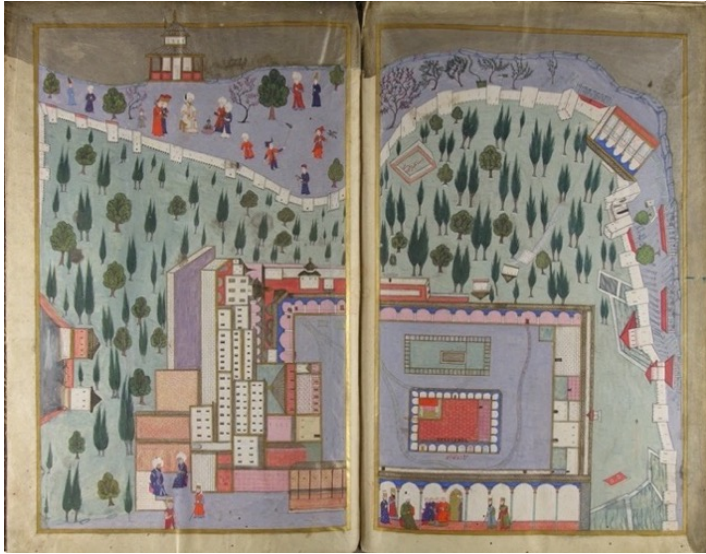
Topkapı Sarayı üçüncü avlusunu tasvir eden minyatürde (Resim 9) Arz Odası, günümüze gelmeyen Bayezid Köşkü, Has oda, Ağalar Camii ve koğuşlar gibi binalar, basit çizgilerle çizilmiştir. Üçüncü avlu ve çevresindeki dış bahçelerin tasviri, 16. yüzyılın ikinci yarısında yapılan daha geniş

ölçekli yenileme ve büyütme çalışmalarından sonra sarayın "yasak bölge" olarak bilinen çekirdek kısmının ulaştığı son biçimi yansıtmaktadır. Burada sanatçının hiç insan figürü resmetmemesinin sebebi, muhtemelen sakinlerinin gösterilmesinin uygun olmayışı ve sultanın mahremiyetinin korunması gerekliliği ile bağlantılıdır.⁹

Hünernâme'nin ikinci cildinde yer alan saray yaşamı ve Dîvan toplantı sahnelerinde (Resim 10) saray mimarisi ile çevresel unsurların tasvirlerinde birinci cilde kıyasla daha zengin bir renk paleti ve bitkisel öğelerin çeşitliliğinin resmedildiği görülmektedir. Açık alanlar, avlular, çiçekli ağaçlar ve yeşillikler yalnızca dekoratif unsur olarak değil, aynı zamanda kompozisyonun bütünleyici parçaları olarak işlenmiştir. Özellikle Kubbealtı içinde toplantı yapan vezirler ve Adalet Kulesinde oturan padişahın betimlendiği sahnelerde kompozisyon düzeni, renklerin dengesi ve mimari detaylar, Şehnâme-i

Selîm Han'ın ilk minyatüründeki kesit vizyonu ile tasvir edilen Dîvan toplantısı sahnesinden esinlenilmiş gibi görünmektedir.

Nusretname'nin 32b-33a numaralı karşılıklı iki yaprakta betimlenen "Lala Mustafa Paşa'nın İstanbul'dan ayrılışı" sahnesinde Topkapı Sarayı'nın birinci ve ikinci avlusu, Sûr-ı Sultânî, liman, saray ve çevresindeki diğer unsurlar, kalabalık, uyumlu ve başarılı bir kompozisyonla düzenlenmiştir. (Resim 11) Bu minyatürde sarayın iç ve dış mekânları bir araya getirilmiş, kompozisyonunda mekân ve zaman daraltılarak etkileyici bir resim sunumu elde edilmiştir. Resimde insan figürlerinin yoğunluğu, sayfa kenarı süslemelerinin zenginliği ve mimari unsurların sade boşluğu; saray içinin sakin atmosferi ile saray dışının dinamik ve kalabalık ortamını aynı kompozisyon içinde bir araya getirmektedir. Bu karşıt unsurlar, tezat bir yapı sergilemekle birlikte, dengeli oranlar ve bütüncül bir armoni içinde kurgulanmıştır.



Resim 9. Topkapı Sarayı üçüncü avlu, harem ve bitişik bahçeleri. Seyyid Lokman, Hünernâme I, 45 x 28 cm-44,5 x 27,5 cm, y. 231b-232a



Resim 10. Dîvan toplantısı. Seyyid Lokman, Hünernâme II, 41 x 26 cm, y. 243a

⁹Gülrü Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimarî, Tören ve İktidar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, 132-133.



Resim 11. "Lala Mustafa Paşa'nın serdar tayin edilmesi ve Topkapı Sarayı'nda Padişah'a vedası (İstanbul'dan ayrılışı)"
Nusretname, y. 32b-33a

Osmanlı şehname minyatürlerinin üretiminde yoğun bir dönem sona ererken Nakkaş Osman ve Hasan'ın üsluplarına yeni bir yorum getiren Nakşi, 17. yüzyılın başlarında ve özellikle Sultan I. Ahmed (1603-1617) ve Sultan II. Osman (1618-1622) dönemlerinde, dönemin en önemli sanatçılarından biri olarak öne çıkmaktadır. Nakşi'nin eserlerinde kemer, pencere gibi bazı küçük alanlarda bir derinlik etkisi ile kompozisyona nükte veya şaşkınlık verilmesi; Osmanlı minyatür sanatına yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Şair Nâdirî'nin divânında yer alan minyatürler de Nakşi'nin kalabalık figürlü kompozisyonlarını ve özgün üslubunu en iyi yansıtan örnekler arasında sayılmaktadır. Bu eserler, nakkaşın teknik ve estetik açıdan en olgun tasvirlerini içermekte, dolayısıyla Nakşi'nin sanatsal kimliğinin zirvesi olduğu düşünülmektedir.¹⁰ Sanatçı düzenlediği kompozisyonu oluşturan her öğeyi seçici bir yaklaşımla, titiz bir kurgu çerçevesinde bilinçli olarak resmetmiştir.¹¹ Özellikle figürlerin ve mimarilerin deformasyon stilizasyon biçimleri ve mekân-zaman kurgularındaki dinamizm, Nakşi'nin zamanının ötesindeki sanat yeteneğini yansıtmaktadır.

1604 tarihli Divân-ı Nâdirîde yer alan ve III. Murad Cuma namazına giderken halkın dilekçelerini uzatmasını konu edinen minyatürde (Resim 12), sağ üstten başlayan Topkapı Sarayı'nın birinci kapısı, sur arkasında yer alan ve yalnızca kubbesi betimlenen Cebhâne-i Amire (Aya İrini) ile Bâb-ı Hümayun giriş koridorundan görülen birinci avludaki binalar, 17. yüzyılın başında Osmanlı padişahının Cuma namazı ve saray girişine dair önemli bilgiler sunmuştur. Nakkaşın özellikle kapı, pencere ve kemer gibi mimari öğelerde derinlik hissi yaratacak şekilde yaptığı çizimler, onun perspektif bilgisine ne denli hâkim olduğunu göstermektedir. Bu eserlerde, mimari tasvirlerdeki uzamsal kurgular, katmanlı derinlik ve bakış yönüyle oynayan kompozisyonlar, sanatçının, figürleri yalnızca düz bir zemin üzerinde değil; mekân içinde var etmeye çalıştığını gösterir. Divân-ı Nâdirî el yazmasındaki birkaç minyatürle temsil edilen, Nakşi'nin belirgin karakter özelliklerini taşıyan çok boyutlu (dört boyutlu mekânı aşan) kompozisyonudur. Karşılaştırma yapıldığında ise bu kompozisyonlar hem erken dönem Osmanlı minyatür stiline temsilcisi olan Süleymannâmedeki mimari dekoratifliği hem de Timurlu döneminin ustası Behzâd'ın ünlü eseri Yusuf ve Züleyhadaki eşsiz mimari kompozisyonunun izlerini taşımaktadır.



Resim 12. Nakşi. Sultan III. Murad'ın Cuma namazına giderken halkın dilekçelerini uzatması. Nâdirî, Divân, 1604, TSMK H. 889, y. 4a



Resim 13. Levnî. Sünnet Merasimine giden şehzadeler. Sûrnâme-i Velhî, 1720, TSMK A. 3593, y. 173b

¹⁰Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012, 79.

¹¹S. M. Kalaycı, "Nakkaş Nakşi'nin Figürlerinde Stilizasyon ve İntiba", *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13, 2017, 291.

Lâle Devri denilen Sultan III. Ahmed dönemi (1703-30) en iyi yansıtan eserlerin başında, şair Vehbî tarafından kaleme alınan ve Levnî'nin resimlediği Sûrnâme-i Vehbî (TSMK A. 3593) gelmektedir. Osmanlı tasvir sanatının 18. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biri olan Levnî, önceki Osmanlı üstatlarının minyatür anlayışını tamamen terk etmeden, geleneksel Osmanlı minyatüründe alışık olunan düz, stilize, yoğun figürlü anlatımdan farklı bir üslubu meydana getirmiştir. Levnî'nin kurduğu yeni ekolün en ayırt edici özelliklerinden biri de onun özgün renk anlayışıdır. Levnî, Osmanlı minyatür geleneğinde alışılmış olan parlak, kontrastlı renk kullanımının ötesine geçerek son derece rafine ve estetik açıdan gelişmiş bir renk paleti oluşturmuştur. Bu palet, özellikle puslu, pastel ve mat gri tonlu "Sessiz Renkler"¹² olarak adlandırılabilen yumuşak, geçişli ve düşük doygunluklu olan tonları barındırmaktadır. (Resim 13) Bu tasvirler başta Ok Meydanı ve Haliç'in suları, Aynalıkavak Kasrı gibi iki büyük şenlik mekânı olmak üzere Topkapı Sarayı Enderûn avlusu, saray çevresi gibi İstanbul'un diğer şehir parçalarıyla birlikte bu on beş gün on beş gece süren gösterisinin gündüz ve gece zamanlarında oluşan sahnelerinin farklılığını canlandırmıştır.

Günümüz Minyatürlerinde Topkapı Sarayı Tasvirleri

Türk tasvir sanatı tarihinde 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başı, Batılı resim anlayışının Osmanlı sarayında güçlü biçimde hissedilmeye ve sanat ortamına hâkim olmaya başladığı bir dönemdir. Osmanlı Batılılaşma sürecinde yağlıboya tekniklerini başarıyla uygulayan ilk ressamı arasında yer alan Konstantin Kapıdağlı, Avrupa akademik resminin etkisini Osmanlı saray protokolüne özgü sembollerle uyumlu bir şekilde harmanlamıştır. Konstantin Kapıdağlı'nın "III. Selim'in Kabulü" adlı yağlıboya tablosundaki Topkapı Sarayı, albümlerde yer alan bazı padişah (III. Selim ve II. Mahmud) portrelerinin arka fonu olarak yapılan Boğaz silüeti, İstanbul manzaraları, kendi döneminde inşa edilen camiler; teknik açıdan Osmanlı son döneminin kitaplarında ve albümlerinde yer alan İstanbul tasvirlerinin yeni bir anlayışla işlendiğini göstermektedir.¹³

Schick'e göre hüsn-i hat, tezhip, minyatür ve klasik musiki gibi geleneksel Türk sanatları,

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kurulan yeni kimlik inşasında "Osmanlı'ya ait" semboller olarak görüldüğü için dışlanmış. Bunun yerine, halıcılık, ebru, halk dansları gibi "öz Türk ruhunu" yansıttığı düşünülen halk sanatları daha çok teşvik edilmiştir.¹⁴ Ancak bu kopuşa rağmen, minyatür ve tezhip sanatları hiçbir zaman tamamen ortadan kalkmamış; özellikle Süheyl Ünver (1898-1986) gibi araştırmacı ve sanatçılar sayesinde yaşamaya devam etmiştir. 18. yüzyıldan itibaren 1940'lı yıllara kadar resim sanatındaki Batılı anlayışın etkisi Türk tasvir sanatındaki üsluplarda ciddi dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Ancak bu dönemden sonra bazı ressamlar, kendi milletlerinin öz değerlerini yeniden fark etmiş ya da keşfetmiş; bu doğrultuda bilinçli bir şekilde özgün bir üslup geliştirerek çağdaş Türk resmine yönelmişlerdir. Minyatür sanatı ise Cumhuriyet sonrası Batılı sanat anlayışının etkisiyle dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, çağdaş Türk resminin gelişiminde temel bir zemin oluşturmuştur.¹⁵

Günümüz minyatürleri incelendiğinde, 20. yüzyılın ortalarına kadar bu sanat dalının belirgin bir duraklama dönemi yaşadığı gözlenmektedir. Ancak Süheyl Ünver'in yetiştirdiği sanatçı kuşağından itibaren bu alanda yeniden üretkenlik başlamış ve olgun minyatür eserleri özellikle 1990'lı yıllardan itibaren gün yüzüne çıkmıştır. Bu sanatçılar arasında, İstanbul tasvirleriyle öne çıkan ve özellikle bir seri hâlinde İstanbul minyatürleri üreten isim Nusret Çolpan'dır.

Çolpan, Topkapı Sarayı'nı konu edindiği bu eserde, Bâb-ı Selâm'dan Sarayburnu'na kadar uzanan saray yapıları ve bahçelerini ayrıntılı biçimde tasvir etmiştir (Resim 14). Sanatçı, kompozisyonun sağ alt köşesinde ise Nakkaş Hasan'ın bir minyatüründe yer alan kâtip, hattat ve nakkaş figürlerini kopyalayarak kolaj yöntemiyle kullanmış; böylece Osmanlı saraylı sanatçıların saray içindeki çalışma sahnesini betimlemiştir. Bu eserdeki sarayın planı, Sarayburnu kısmındaki surlar, topraklar gibi detaylar 1584 tarihli Hünernâme'deki "Sarayın İkinci Avlusu" (bkz. Resim 8) ve "Topkapı Sarayı Üçüncü Avlu, Harem ve Saray Bahçesi" eserlerine kadar izlenebilmektedir. Çolpan'ın çağdaş İstanbul tasvirleri ile klasik Osmanlı minyatürlerindeki Topkapı Sarayı betimlemeleri arasındaki renk kullanımı karşılaştırması, geleneksel ve modern yaklaşımlar arasında belirgin farklılıklar ortaya koymaktadır.

¹²"Sessiz Renkler" (Senior Ash/Mute Colors) diğer adı Morandi Renk Paleti. Günümüzde tasarım alanında popüler olan bu renk paleti sisteminin ilhamını İtalyan sanatçı Giorgio Morandi'nin (1890-1964) kişisel stiliinden (natürlü resimlerdeki renk uyumundan) almaktadır. Düşük doygunluk, düşük kontrast ve soluk tonlar kullanır ve genel kompozisyona huzur, gizem, zarafet ve asalet duygusu yayan gri bir ton vermektedir. Bkz. TourBox, "What is Morandi Color & How to Achieve in Photoshop?", TourBox News, Şubat 18, 2024, <https://www.tourboxtech.com/en/news/morandi-color.html>.

¹³Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 298.

¹⁴İrvin Cemil Schick, "Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Sanatların Serüveni: Yasaktan Yeni Ortodoksluğa", K24, 2019, 2.

¹⁵Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2005, 45.



Resim 14. N. Çolpan. Topkapı Sarayı. Kâğıt üzerine sulu boya ve guaj boya

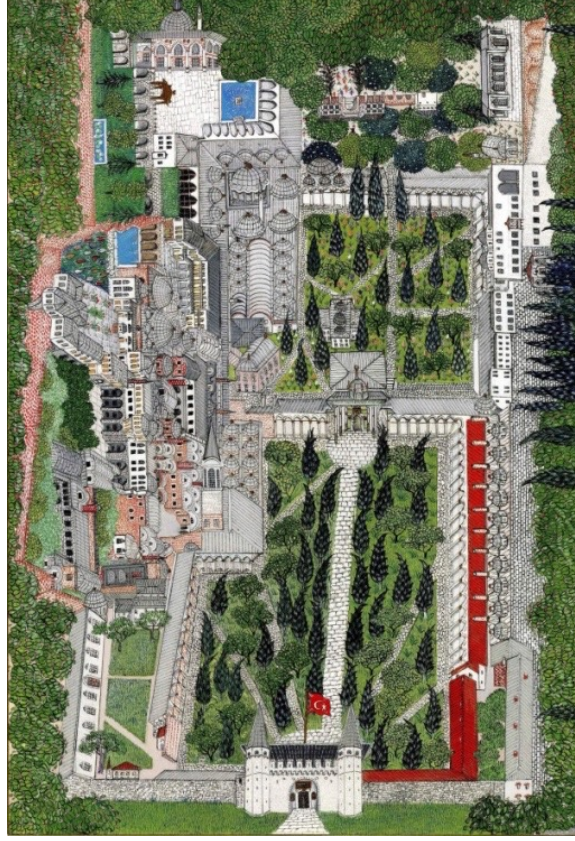
Günümüz Minyatür ve Resim Çalışmalarında Topkapı Sarayı Tasvirleri

Nusret Çolpan'ın çağdaşı olan dönemde birçok başka seçkin minyatür sanatçısı da aktifti. Bunlardan bazıları, aynı usta tarafından yetiştirilmiş ya da aynı sanat atölyesinde yetişmiş, bazıları güzel sanatlar eğitimi almış, bazıları ise kariyer değiştirmiş ve minyatür sanatını hayatlarının sonraki yıllarında bir hobi ve meslek olarak sürdürmüşlerdir. Farklı mesleki geçmişlere ve farklı yaş gruplarına sahip bu sanatçılar, Türkiye'nin çağdaş minyatür sanatının gelişiminde büyük rol oynamışlardır.

Ülker Erke'nin İstanbul minyatür eserleri ağırlıklı olarak figürsüz, çok açılı şehir manzaralarından oluşmakta ve Matrakçı'nın eser üslubundan etkilendiği görülmektedir. Yapılan Topkapı Sarayı tasvirinin çoklu bakış ve figürsüz bir benzer kompozisyonda eserin bir bütün olarak daha temiz ve dengeli olduğu anlaşılmaktadır. (Resim 15) Topkapı Sarayı'nın tüm yapıları ve avlularını tasvir eden bu eserde ön cephe düz bakış açısı, çatı kuşbakışı perspektifi ve kırk beş derece aksonometrik açıyla çizilen yapılar, serbestçe dizilmiştir. Ağaçlar da yakınındaki yapıların perspektifiyle uyumlu olacak şekilde duruma göre resmedilmiş, böylece saray içi ağaçlar ile saray dışı ağaçların doksan derece karşılıklı konumlanması sonucu ortaya çıkmıştır. Sanatçının üslupsal ve dekoratif dil birliği altında kompozisyonun katmanlılığını, ilginçliğini ve canlılığını artıran parlak noktalar hâline gelmiştir. Ayrıca Ülker Erke'nin renk kullanımının da kendine özgü karakteristikleri bulunmaktadır.

Geleneksel Türk minyatür sanatını temel alarak, modern döneme ait sanat unsurları, figürleri ve süsleme öğeleriyle zenginleştirilmiş eserlerden oluşur. Bu tür eserler, kompozisyon, renk, çizgi ve tema açısından daha yaratıcıdır ve belirgin bireysel özellikler taşır. İstanbul'u insan figürleri üzerinden anlatan eserlerin en temsilci sanatçısı Taner Alakuş'tur. Alakuş'un eserleri cesur kompozisyonları, panoramaları, İstanbul mimarisine dair detaylı tasvirleri, canlı ve hareketli figür dinamikleri, akıcı çizgileriyle dikkat çeker. Bu özellikler, onun kendine özgü olgun bir sanat dili ve tarzı geliştirmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca Taner Alakuş, pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Onun öğrencileri arasında, İstanbul temalı minyatürlerde özgün sanatsal tarzları ve yaratıcı kompozisyonlarıyla öne çıkan Raif Aydın, Zehra Akdeniz dikkat çekmektedir.

Taner Alakuş'un 1995 tarihli eserinde bulunan Topkapı Sarayı tasvirinin, Matrakçı Nasuh'un İstanbul tasvirinden ve Hünernâme'deki İstanbul planından etkilendiği görülmektedir (Resim 16). Nusret Çolpan'ın ve Ülker Erke'nin



Resim 15. Ü. Erke, İstanbul ve Topkapı Sarayı. 2009 (KTSV)



Resim 16 T. Alakuş. İstanbul Yarımada (kısmı). 1995, Ebru üzerine taş sulu boya ve altın, 40x60 cm (Pestil & Tayar, 2020)



Resim 17. T. Alakuş. "İstanbul Panoraması". 2018, kâğıt üzerine sulu boya (Pestil & Tayar, 2020)

Topkapı Sarayı minyatürleriyle kıyaslandığında, Alakuş'un Topkapı Sarayı'ndaki ağaçları ve mimari ayrıntıları daha ince ve küçük ebatlarda resmettiği görülmektedir. Ancak son zamanlarda hazırlanan İstanbul Panoraması'nda (Resim 17), Osmanlı minyatürlerinde sık görülen çoklu bakış yerine tek (cephe/façade)¹⁶ bakış tercih edilmiştir.

2021 yılından itibaren, makale yazarı Chuanyi Lei'nin doktora tezi çalışması kapsamında birkaç Osmanlı minyatür esinli İstanbul tasviri ve özellikle Topkapı Sarayı konulu minyatür ve resim uygulamaları çalışmıştır. Bunların arasında Divan adlı eser, Kalem-i Siyahi minyatür tekniği ve Çin Gongbi resim tekniği ile Kraft kâğıdı üzerine mürekkeple işlenmiştir (Resim 18). Monokrom tonla hazırlanan bu resim, klasik Osmanlı şehnamecilik eserlerinden biri olan Hünernâme'nin II. cildinde 243a numaralı yaprakta yer alan "Divan toplantısı" konulu minyatürden bir yorum çalışmasıdır (Resim 10).

Eserde dikkat çeken ilk unsur, Kalem-i Siyahi tekniğinin Çin Gongbi üslubuyla harmanlanmış olmasıdır. Kalem-i Siyahi, Osmanlı minyatür sanatında özellikle 15. ve 16. yüzyıllar arasında İslam coğrafyasındaki sarayların nakşâhanelerinde (Celayirler, Türkmen İran'dan Osmanlı ve Babürler Hindistan'a kadar) yaygınlaşan, tek renk mürekkeple uygulanan bir teknik ve estetik zevkidir.¹⁷ Sanatçı, Kalem-i Siyahi tekniğini Çin Gongbi resim tekniği ile birleştirerek kültürlerarası bir sentez oluşturmuştur. Gongbi tekniğinin ince fırça darbeleri ve detaycı yaklaşımı, özellikle ağaçların ve mimari detayların işlenişinde görülmektedir. Kraft kâğıdının doğal tonları üzerine uygulanan mürekkep, esere antik ve değerli bir hava katmaktadır. Bu çalışmada bazı ağaç tasvirle-

rinin sanatçının kendi gözlemlerine dayandığı şeklinde yorumlanmıştır. Kompozisyon sol kenarında yer alan ağaç, Topkapı Sarayı Endurun avlusunda yer alan Ağalar Camii (günümüz TSM yazma eserler kütüphanesi) yanındaki bir servi ağacıdır. Diğer ağaçlar ise, Birun avlusundaki çeşitli çam ve servi ağaçlarından örnek alınmıştır (Resim 19).

Eserin Hünernâme'nin II. cildindeki "Divan toplantısı" minyatürünü referans alması, sanatçının tarihsel bilinç ve gelenekle kurduğu diyalogun bir göstergesidir. Bu çalışma sürecinde, Kalem-i Siyahi minyatür üslubu ve teknik bağlamında beslendiği diğer tarihi eserler de

Resim 18. C. Lei Divan, 2024, Kraft kâğıdı üzerine mürekkep, 36 x 50 cm, T.C. Roma Büyükelçiliğinin Koleksiyonu



¹⁶Bir binanın ön cephesi, dış yüzü olarak anlam gelen Fransızca façade kelimesi, mimarlık alanında teknik bir terimdir.

¹⁷Chuanyi Lei, Akkoyunlu-Türkmen Yakub Bey Albümlerinde Kalem-i Siyahi Resimlerindeki Çin Etkisi, FSMVÜ YL Tezi, 2019, 3.

bulunmaktadır. Celâyiriler döneminde Kalem-i Siyahî akımının temsilcisi olan ve bugün Washington Freer-Sackler Galerisinde korunan Divân-ı Sultan Ahmed Celâyirdeki 8 varaktaki kenar süsü, resimlerinden biridir. (Resim 20)

Eser dikkatle incelendiğinde, sanatçı Chuanyi Lei'nin lakabı "kediDAYI"yı temsil edebilecek üç kedi figürünü, kompozisyonun üç farklı noktalarına izleyicinin keşfine açık olacak şekilde gizlice yerleştirdiği görülmektedir. "Divan" adlı bu eser, geleneksel sanatlarımızın tarihi köklerinden beslenen, ancak farklı kültürel geleneklerin teknik imkânlarını da değerlendiren özgün bir çalışma olarak değerlendirilmelidir.

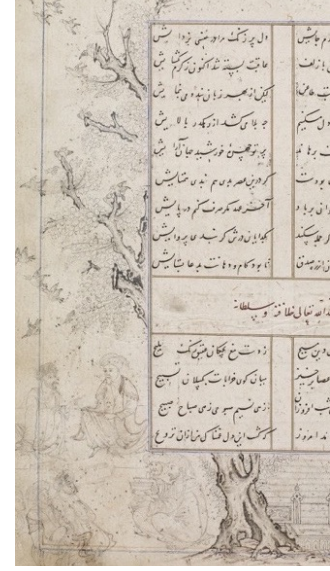
"Saray Düşleri" adlı eser, 10 cm boyutunda hazırlanmıştır (Resim 21). Kompozisyon açısından ön, orta ve arka plan olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Ön planda, Topkapı Sarayı'nın birinci avlusu, Bâbüsselâm, Aya İrini ve çevresindeki ağaçları resmedilmiştir. Yakın planda yer aldıkları için bu unsurlar en net şekilde, canlı tonlarla ve düz cephe (façade) perspektifiyle çizilmiştir. İki büyük ağaç altın oran çizgisinde yer almakta olup resmin göz bebeği olarak dikkat çekmektedir.

Orta plan, sarayın ikinci avlusunda Bâbüssaâde'nin yine düz şekilde, diğer mimari yapıların (Divan-ı Hümayun, Adalet Kulesi, Harem kubbeleri ve Mutfak-ı Hümayun) ise kuşbakışı bir perspektifle betimlendiği bölümdür. Bâbüssaâde'nin frontal tasviri, kapının mimari önemini ve sembolik değerini vurgulamaktadır. Osmanlı sarayında günlük işlerin yürütüldüğü Divanhâneye açılan bu kapı, padişahın otoritesini temsil etmektedir. Diğer yapıların kuşbakışı perspektifle resmedilmesi izleyiciye yapıların üst kısımlarını ve çatılarını görme imkânı sunarken, mekâna derinlik katmaktadır. Resimde mimari yapıların iki boyutlu, kompozisyonun çoklu bakış ile uygulanması ve stilize edilmiş biçimleri, geleneksel minyatür üslubunu anımsatmaktadır. Farklı perspektifle betimlenen sarayın öğelerinin bir araya getirilmesi resimde fantastik bir atmosfer oluşturmakta ve eserin temasını çağrıştırmaktadır. Bu eserdeki monokrom renk paleti, mürekkep tonlamaları ve fırça vuruşlarının kullanımı, Çin resminin temel unsurlarıdır. Kompozisyonda doğa ve mimari öğelerin uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesi, Ming-Qing devirleri (16-18. yüzyıllar) Çin manzara resimlerinin (Shan-shui) tipik bir özelliğidir.

Arka planda sarayın üçüncü avlusu ve Hasbahçeden Boğaziçi'ne uzanan gökyüzü ile deniz, adaları ayrılmaksızın sisli bir manzara olarak resmedilmiştir. Bu bölüm



Resim 19. Topkapı Sarayı Birun Avlusundaki ağaçlar, 2021 (C. Lei);



Resim 20. Bilgelerin Buluşması. Divân-ı Sultan Ahmed Celâyir, 14. yy. sonu, 29,5 x 20,3 cm, İran veya Irak, WFGA, F1932.32, y. 19a



Resim 21. C. Lei. Saray Düşleri. 2021, Xuan kâğıdı üzerine mürekkep ve suluboya, 10 x 10 cm

net hatlarla değil, flu bir şekilde betimlenmiştir. Bu teknik aracılığıyla mekânlar arasında görsel bir hiyerarşi kurulmuş, izleyicinin dikkatinin ön ve orta plandaki mimari unsurlara odaklanması sağlanmıştır. Arka plandaki gökyüzü ve denizin iç içe geçmiş gibi resmedilmesi, Uzak Doğu resim geleneklerinde sıkça rastlanan bir tekniktir. Gökyüzü ve suyun bir bütün olarak algılanması, doğanın akışkanlığını ve sonsuzluğunu simgelemektedir. Ayrıca eserin genel atmosferi, izleyiciyi doğanın huzuruna ve dinginliğine davet ederken, aynı zamanda Çin resim geleneğinin felsefi ve estetik anlayışını da yansıtmaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

Türk resminde şehir ve saray tasvirlerinin günümüze ulaşan en erken örnekleri Matrakçı Nasuh'un eserlerine dayanmaktadır. Matrakçı'nın iki sayfa boyunca tam yüzey kaplamında çoklu bakış olan İstanbul şehir tasvirinde figür bulunmamaktadır. İçerik açısından ise topografik haritalar ile metinsel anlatıyı açıklayan illüstrasyonlar arasında yer almaktadır.

Matrakçı Nasuh'tan sonra gelen nakkaşların çalışmaları, metinsel içeriğe hizmet eden ve İstanbul'un kısmi kent manzaralarını arka plan olarak kullanan

minyatürlerdir. Bu tasvirlerdeki Topkapı Sarayı, görüntünün niteliği gereği ana unsur olmaktan çıkarak arka plana dönüşmüş, sarayın bütünü-nü yansıtmayarak yalnızca olayların geçtiği çevre olarak varlık göstermiştir. Çok sayıda tekrarlanan sahnenin bulunması nedeniyle mimari yapılar, yollar, bahçe ve bitki örtüsü gibi öğelerin işlenmesinde daha dekoratif bir yaklaşım sergilenmiştir.

Osmanlı'nın geç döneminde manzara resmi anlayışı Batı etkisi altında gelişmiş, bu süreçte özellikle İstanbul manzaralarını konu alan çok sayıda eser üretilmiştir. Cumhuriyet döneminde ise çağdaş Türk sanatçıları, İstanbul tasvirleri üretmeye devam etmiştir. Minyatür alanında İstanbul tasvirleriyle öne çıkan sanatçılar arasında Ülker Erke, Nusret Çolpan ve Taner Alakuş bulunmaktadır. Bu sanatçıların eserleri incelendiğinde, Osmanlı döneminde Matrakçı Nasuh'un şehir tasvirleri ve denizcilik haritalarından esinlendikleri, ancak bu görsel mirası kendi özgün üslupları ve çağdaş yorumlarıyla yeniden biçimlendirdikleri görülmektedir. Nusret Çolpan ve Ülker Erke'nin eserleri Matrakçı'nın şehir tasviri geleneğini sürdürmektedir.

Bu bağlamda yazarın ürettiği eserler, Osmanlı'dan günümüze ulaşan çeşitli İstanbul şehir tasvirlerini değerlendirerek zaman ve kültürleri aşan bir sentez üslubu oluşturmuştur. Yazar, bu tezin yazım sürecinde Osmanlı minyatürü, çağdaş Türk minyatürü ve minyatür esinli çağdaş Türk resimlerini sistematik olarak incelemiş, bu temelde yaptığı genelleme, sentez ve karşılaştırmalı araştırma kişisel resim yaratımı için son derece önemli bir ilham ve içerik malzemesi sağlamıştır. Özellikle çoklu bakış kullanımı, yeni eserlerin kompozisyonunda bilinçli olarak uygulanmaya başlanmıştır. Aynı zamanda kültürlerarası, bölgelerarası ve akademik disiplinler arası geçmişe sahip bir sanatçı olarak bu sistematik karşılaştırmalı araştırmalar, kişisel üslup keşfetme yolunda da büyük yarar sağlamıştır.

Bu araştırma, Osmanlı minyatürlerindeki İstanbul tasvirlerini çok yönlü bir perspektifle ele almış; onların belgesel, estetik ve ilham verici niteliklerini ortaya koymuştur. Aynı zamanda geçmişin sanatsal mirasıyla günümüz arasında köprü kurarak bu zengin birikimin çağdaş sanata nasıl aktarılabilirliğine dair önemli ipuçları sunmuştur.

Çalışma, İstanbul tasvirlerinin Türk resim sanatındaki serüvenine ışık tutarken kültürel mirasın yaşatılması ve yeniden yorumlanmasının önemine de vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda sanatçıları ve araştırmacıları kadim geleneklerden ilham almaya, onları çağdaş duyarlılıklarla yeniden ele almaya davet etmektedir.

Kaynakça

- Anafarta, Nigâr. *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Bankası- Doğan Kardeş Matbaacılık Basımevi, 1969.
- And, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2002.
- Atasoy, Nurhan. "1558 Tarihli 'Süleymanname' ve Macar Nakkaş Pervane", *Sanat Tarihi Yıllığı* 3, (1970): 167-196.
- Bağcı Serpil, Filiz, Çağman., Günsel Renda., Zeren Tanındı., *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Fetvacı, Emine. *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*. çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: YKY, 2013.
- Kalaycı, S. M. "Nakkaş Nakşı'nın Figürlerinde Stilizasyon ve İntiba", *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 13, (2017): 288-300.
- Konak, Ruhi. "Hünernâme I. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni", *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 23/2, (2012): 86-109.
- Lei, Chuanyi. *Akkoyunlu-Türkmen Yakub Bey Albümlerinde Kalem-i Siyahi Resimlerindeki Çin Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2018.
- Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005/2012.
- Necipoglu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*. İstanbul: YKY, 2021.
- Schick, İrvin Cemil. "Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Sanatların Serüveni: Yasaktan Yeni Ortodoksluğa" <https://www.k24kitap.org/cumhuriyet-doneminde-geleneksel-sanatlarin-seruveni-yasaktan-yeni-ortodoksluga-2370> (03.02.2026)
- Alakuş, Taner. *Hayallerindeki Minyatürler II*. İstanbul: Pendik Belediyesi Yayınları, 2020.
- TourBox, "What is Morandi Color & How to Achieve in Photoshop?", *TourBox News*, Şubat 18, 2024, <https://www.tourboxtech.com/en/news/morandi-color.html>.

KADİR ÇALIK* 

Osmanlı Denizciliğinin Son Divanhanesi

BAHRIYE NEZARETİ BİNASININ İNŞA SÜRECİ VE TARİHSEL İŞLEVİ



OSMANLI DENİZCİLİĞİNİN SON DİVANHANESİ: BAHRİYE NEZARETİ BİNASININ İNŞA SÜRECİ VE TARİHSEL İŞLEVİ

Özet

Fatih Sultan Mehmed devrinde inşa edilen Haliç Tersanesi'nin ilk yapılarından biri olan divanhane, Osmanlı denizcilik teşkilatının idarî merkezi olma hüviyetini taşımaktadır. Kaptan-ı deryanın makamı olarak hizmet veren divanhane, aynı zamanda Osmanlı denizciliğinin idarî, askerî ve malî meselelerinin görüşülüp karara bağlandığı bir meclis olarak öne çıkmaktadır. 1455'te inşa edilen ilk divanhane binasının karşı tarafına XVI. yüzyılda bir yenisi daha eklenmiş ancak bu yapıların zaman içerisinde tahrip olması üzerine yıkılarak yenilenmelerine karar verilmiştir. Sultan III. Ahmed devrinde üçüncü divanhane, Sultan II. Mahmud devrinde ise dördüncü divanhane inşa edilmiştir. Sultan Abdülaziz devrinde yıktırılmasına karar verilen dördüncü divanhanenin yerine yeni bir divanhane inşasına başlanmış, bu sırada 1867'de kurulan Bahriye Nezareti için yeni divanhane binası tahsis edilmiştir. Bu çalışmada, Osmanlı denizcilik teşkilatının son divanhanesi olan Bahriye Nezareti binasının inşa süreci ve tarihsel işlevi ele alınmaktadır. Bu çalışmada binanın inşa sürecinde gerçekleşen olaylar, Bahriye Nezareti'nin kuruluşu, binanın bölümleri değerlendirilecektir. Mekânda gerçekleşen Tersane ve Haliç Konferansları ekseninde binanın tarihsel işlevine değinilecektir. Yapının inşa süreci ve tarihsel işlevi hakkında başta arşiv belgeleri olmak üzere çeşitli kaynaklardan elde edilen bilgilerin bu çalışma kapsamında ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Divanhane, Tersâne-i Âmire Divanhanesi, Bahriye Nezareti Binası, Tersane Konferansı, Haliç Konferansı, Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı

THE FINAL DİVANHANE OF OTTOMAN NAVAL ADMINISTRATION: THE CONSTRUCTION PROCESS AND HISTORICAL FUNCTION OF THE NAVAL MINISTRY BUILDING

Abstract

The divanhane, one of the earliest structures of the Golden Horn Arsenal (Imperial Naval Arsenal) built during the reign of Sultan Mehmed (the Conqueror), served as the administrative centre of the Ottoman naval organization. Functioning as the office of the Kapudan Pasha, the divanhane also stood out as a council where the administrative, military, and financial affairs of the Ottoman navy were discussed and resolved. The first divanhane building was constructed in 1455, and in the sixteenth century another one was added opposite it. However, as these structures deteriorated and suffered damage over time, it was decided that they should be demolished and rebuilt. During the reign of Sultan Ahmed III, the third divanhane was constructed, while during the reign of Sultan Mahmud II, the fourth divanhane was built. During the reign of Sultan Abdülaziz, the fourth divanhane was ordered to be demolished, and the construction of a new divanhane began in its place. Meanwhile, the new divanhane building was allocated to the Ministry of Marine established in 1867. This study examines the construction process and historical function of the Naval Ministry building, the final divanhane of the Ottoman naval organization. It focuses on the events that occurred during the building's construction process, the establishment of the Ministry of Marine, sections in the building. The historical function of the structure in relation to the Constantinople and Golden Horn Conferences will be explained. The study aims to present information obtained from various sources, primarily archival documents, concerning the building's construction process and historical function.

Keywords: Divanhane, Divanhane of Imperial Naval Arsenal, Naval Ministry Building, Constantinople Conference, Golden Horn Conference, Headquarters of the Northern Naval Area Command.

Giriş

Osmanlı denizcilik teşkilatının idari merkezi olan divanhane, Fatih Sultan Mehmet devrinde teşkil edilen Tersâne-i Âmirânın ilk yapıları arasında yer almaktaydı. Haliç'in Kasımpaşa koyuna inşa edilen ilk divanhane binası, kaptan-ı derya makamı olarak kullanılmaktaydı. XVI. yüzyılda divanhane binasının bulunduğu koyun karşı tarafında yeni bir divanhane inşa edildi. Yeni divanhane kaptan-ı deryaya, eski divanhane ise tersane kethüdasına verildi. Bunun yanı sıra denizcilik meselelerinin görüşüldüğü divan toplantıları yeni divanhane-nede görülmeye devam edildi. Yeni divanhane adıyla bilinen ikinci divanhane binası, Sultan III. Ahmed devrinde yıktırılarak yenilendi. Kasımpaşa deresinin Haliçe döküldüğü alan doldurularak yeni inşa edilen divanhane-nin kıyıya doğru uzatılması sağlandı. Deniz üzerinde bulunan divanhane-nin temelini sağlamlaştırmak amacıyla deniz tabanına kazıklar çakıldı. Fakat bir asır içerisinde deniz içerisindeki kazıkların batması ve çürümesi sonucunda iç duvarları eğilerek tahrip olan üçüncü divanhane, Sultan II. Mahmud devrinde yıktırıldı. Deniz tabanına çakılan kazıklar yenilenerek yeni kazıklar çakılıp dolgu zeminin sağlamlaştırılmasına çalışıldı. Buradaki dolgu alanın üzerine dördüncü divanhane binası inşa edildi. Dördüncü divanhane binasının da çok kısa bir süre içerisinde tahrip olması sonucunda Sultan Abdülaziz devrinde yıktırıldı ve yerine yenisinin inşasına başlandı. 1863'te inşasına başlanan divanhane, Osmanlı denizciliğinin beşinci ve son divanhane idi. Son divanhane-nin inşa süreci devam ettiği sırada denizcilik teşkilatını etkileyen kurumsal bir değişiklik yaşandı. 1867'de Osmanlı denizciliğinin yönetim organı olan kaptan paşalık müessesesinin yerine Bahriye Nezareti kuruldu. 1868'de inşası tamamlanan son divanhane binası Bahriye Nezareti'ne tahsis edildi ve divanhane binası için bu tarihten itibaren Bahriye Nezareti binası adı kullanılmaya başlandı.

Bu makalede, ilk olarak Bahriye Nezareti'nin kuruluşu ve Bahriye Nezareti binasının inşa süreci anlatılmaktadır. Nezaretin kuruluşu hakkında Ali İhsan Gencer ve Dilara Dal'ın çalışmalarından faydalanılmıştır. Binanın inşa süreci de arşiv belgeleri üzerinden ele alınmıştır. Konu ile ilgili arşiv belgeleri taranırken binanın inşa işini üstlenen kalfanın, inşa işinden dolayı alacağının olduğuna dair devlete dava açtığı ve bir dava sürecinin işletilerek Şûrâ-yı Devlet tarafında konunun muhakeme edildiği tespit edilmiştir. Arşiv belgeleri ışığında

ulaşılan bu bilginin, daha önce literatürde yer almadığı görülmüş ve bu nedenle makalede geniş bir yer ayrılarak literatüre katkı sunulması amaçlanmıştır.

Bahriye Nezareti binası ile ilgili literatürde yer alan çalışmalarda daha çok yapının mimari ve sanatsal özellikleri ele alınmaktadır. Nitekim Afife Batur, Haluk Şehsuvaroğlu ve Pars Tuğlacı'nın Bahriye Nezareti ile ilgili çalışmalarında, binanın mimari ve sanatsal özelliklerinin daha ön planda anlatıldığı görülmektedir. Bu makalede ise literatürde daha az kullanıldığı görülen arşiv belgelerinin ışığında bir anlatının ortaya konmasına çalışılmaktadır. Arşiv belgeleri hususunda daha çok Osmanlı Arşivi'nden yararlanılmıştır. Ayrıca konuyla ilgili Deniz Müzesi Arşivi belgelerinin kullanılarak kapsamlı bir araştırmanın yapıldığı ve binanın güncel durumu hakkında da içeriğinde önemli verilerin bulunduğu, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı tarafından 1989'da yayımlanan "Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı Binası" ile 2005'te yayımlanan "Bahriye'nin Haliç Serüveni: İstanbul'un Fethinden Son Divanhane'ye" adlı çalışmalardan da istifade edilmiştir. Makalenin ikinci bölümünde Bahriye Nezareti binasının işlevi üzerinde durulmaktadır. İç mekândaki odaların isimleri ve konumları verilmektedir. Binanın tarihsel işlevinin yansıtılması bakımından ev sahipliği yaptığı uluslararası konferansların tarihi önemi anlatılmaktadır. 23 Aralık 1876'da Balkan Bunalımı üzerine görüşmek amacıyla Bahriye Nezareti binasında toplanan Tersane Konferansı ile 19 Mayıs 1924'te Musul meselesini görüşmek üzere yine Bahriye Nezareti binasında toplanan Haliç Konferansı hakkında bilgi verilmektedir. Son olarak mütareke dönemi ve Bahriye Nezareti'nin kaldırılışından Kuzey Deniz Saha Komutanlığı'na uzanan süreç içerisinde Bahriye Nezareti binasının kullanımında gerçekleşen değişiklikler ele alınmaktadır.

Bahriye Nezareti'nin Kuruluşu ve Bahriye Nezareti Binası'nın İnşa Süreci

1866 yılında başlayan Girit İsyanı'nı bastırmakta güçlük çeken Osmanlı Devleti, adanın Yunanistan'a devrini veya adaya muhtariyet verilmesini talep eden Rusya ve Fransa'ya karşı isyanı bir an önce bastırmak ve Adalar Denizi'ndeki egemenliğini korumak için donanmasını güçlendirmeye ihtiyaç duymaktaydı. Bu durumun farkında olan ve denizciliğe ilgi gösteren Sultan Abdülaziz, denizcilik işlerini belirli bir düzene koymak ve donanmayı güçlendirmek amacıyla Osmanlı

denizcilik teşkilatında köklü bir değişikliğe imza attı. Denizcilik ile ilgili askerî, idari ve mali işleri yürüten kaptan paşanın iş yükünü hafifletmek amacıyla denizciliğin idari ve mali işlerini üstlenmesi için 11 Mart 1867 tarihinde Umûr-ı Bahriye Nezareti adıyla müstakil bir nezaret kuruldu. Bahriye nezareti, Hazine-i Hassâ Nâzırı Hakkı Paşa'ya ilave memurluk olarak verildi.¹ Bahriye Nezareti'nin ihdas edilmesine rağmen kaptan paşalık makamı bir süre kaldırılmadı ve bu süreçte donanmanın başkumandanlık vazifesini kaptan-ı derya Damat Mehmet Ali Paşa yürütmeye devam etti. Kaptanlık görevine devam etse de donanma ile ilgili nihai kararların Bahriye Nazırı tarafından alınacak olması gibi kaptan-ı deryanın yetki alanını sınırlandıran yeni düzenlemelerden memnun olmayan Damat Mehmet Ali Paşa bir ay sonra istifasını sundu. Bu istifadan sonra kaptan paşaya bağlı bulunan Kumanda Meclisi doğrudan nezarete bağlandı ve donanma kumandanlığı işi de bu meclise devredildi.² Böylece bahriye teşkilatının askerî, idari ve mali işleri Bahriye Nezareti'nde toplandı. Kaptan paşalık makamı lağvedilmiş olsa da 1880 yılına kadar aralıklarla yeniden ihdas edildi. 7 Mayıs 1876'da Bahriye Nâzırlığına tayin olan Kayserili Ahmed Paşa'nın tayininden 25 gün sonra 1 Haziran 1876 tarihinde nezaret, kaptan-ı deryalığa tebdil olundu ve Kayserili Ahmed Paşa kaptan-ı deryalığa getirildi. Kayserili Ahmed Paşa'nın yedi ay sonra görevinden azledilmesini müteakiben yerine getirilen Mehmed Rauf Paşa zamanında, kaptan paşalık tekrar Bahriye nâzırlığına çevrildi. Mehmed Rauf Paşadan sonra göreve gelen Said Paşa ile Morali İbrahim Paşa da Bahriye Nazırı olarak görevlendirildi. 11 Mayıs 1878'de teşkilatın başına geçen Ahmed Vesim Paşa döneminde ise nezaret tekrar kaptan paşalığa tebdil edildi. Nihayet 8 Ocak 1880'de Bahriye nâzırı olan Bozcaadalı Hasan Hüsnü Paşa zamanında, kaptan paşalık makamı artık kesin olarak kaldırıldı ve Bahriye Nezareti tekrar ihdas edildi. Bu tarihten sonra Osmanlı bahriyesi bir daha

değiştirilmemek üzere nezaret bünyesinde idare edildi.³

Bahriye Nezareti'nin kurulmasından önce 1863'te Sultan II. Mahmud devrinden kalma dördüncü divanhane yıkılarak yerine yeni bir divanhanenin inşasına başlandı. Yeni divanhanenin inşasının devam ettiği 1867 yılında Bahriye Nezareti kuruldu. Böylelikle bina tamamlandığında Bahriye Nezareti'ne tahsis edildi. Yeni kurulan nezaretin merkezi olmasından ötürü Bahriye Nezareti Binası ismiyle meşhur olan bu divanhane, günümüze ulaşan beşinci ve son divanhane binasıdır. 1863'te yapımına başlanan binanın mimarı konusundaysa farklı isimler ileri sürülmektedir.⁴

Deniz Kuvvetleri Komutanlığı tarafından yayımlanan Muzaffer Polat'ın Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı Binası kitabının içerisinde bulunan broşürde, Sultan Abdülaziz döneminde yapılan divanhane binasının mimarı olarak Vasilaki Efendi'nin adı verilmektedir. Ancak kitapta, Pars Tuğlacı'nın çalışması referans gösterilerek binanın gerçek mimarının Vasilaki Kalfa olmadığı belirtilmektedir. Balyan ailesi yapıları hakkında bilgi veren Pars Tuğlacı, Bahriye Nezareti binasını Sarkis Balyan'a atfedilen bir yapı olarak göstermektedir.⁵ Haluk Şehsuvaroğlu ise son divanhane binasının mimarı olarak Anastas Kalfa'nın adını vermektedir.⁶ Osmanlı arşiv belgeleri incelendiğinde de divanhane binasının inşasının öncelikle Tersane-i Âmire tarafından yürütüldüğü ve inşaatın yarım kalan kısımlarının Kayserili Rum asıllı Hacı Anastas Kalfa tarafından tamamlandığı tespit edilmektedir.⁷

1864 yılında inşası devam etmekte olan divanhane için Sultan Abdülaziz, Hazine-i Hassâdan 600 kese ihşanda bulundu.⁸ Padişahın ihşanıyla bir dereceye kadar inşa olunan divanhane binasının, kalan kısımlarının inşası masrafi hesaplandı. Neticede tahmini 885.962 kuruş inşası masrafinin sarf edilmesi gerektiği tespit edildi. Kalan inşaat için ihale yapıldı.

¹Dilara Dal, *The Modernization Of The Ottoman Navy During The Reign Of Sultan Abdülaziz (1861-1876)*, Doctoral Thesis, The University of Birmingham 2015, 62'den naklen T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), *İrade Dâhiliye* (I.DH), 560/38989 (5 Zilkade 1283 / 11 Mart 1867).

²Dal, *The Modernization Of The Ottoman Navy* 2015, 64, 75; Bahriye Nezareti'nin kuruluşunda Girit İsyanı'nın etkili olduğuna dair değerlendirme için bkz. 110.

³Ali İhsan Gencer, *Bahriye'de Yapılan Islâhât Hareketleri ve Bahriye Nezareti'nin Kuruluşu (1789-1867)*, 2. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001, 316-324, 339-341; Ali İhsan Gencer, "Bahriye Nezareti", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 511-512.

⁴Afife Batur, "Bahriye Nezareti Binası", *Prof. H. Kemalî Söylemezoğlu'na Armağan*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, 1982, 46; Afife Batur, *"İstanbul'da yayımlanan Revue de Constantinople adlı dergide Bahriye Nezaretinin adı, Sarkis Balyan'ın yapıtları arasında geçmektedir."* bilgisini vermesine rağmen ilgili dergiyi incelediğimizde Sarkis Balyan'ın temel eserleri arasında Bahriye Nezareti Binası sayılmamaktadır. Bkz. Alfred de Caston, "Le Grand Mouvement Architectural dans l'Empire Ottoman" *Revue de Constantinople*, Constantinople, 7 Mart 1875, 404. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129258> (10.03.2026).

⁵Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları, 1981, 253-259.

⁶Halûk Y. Şehsuvaroğlu, "Le 'Divan Hané' de la Marine (à Kasim - Pacha)" *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, Eylül 1952, 25-26.

⁷BOA, *Hariciye Nezareti Mektubi Kalemî Evrakı* (HR.MKT), 605/63. (14 Mart 1868); Anastas Kalfa yazdığı ve mühürlendiği arzuhalde divanhane binasının için "Kâffesi marifet-i çakerânemle inşa olunan ebniye" denilmektedir. Bkz. BOA, Şûrâ-yı Devlet Evrakı, (ŞD), 1/18, lef 33. (tarihsiz)

⁸BOA, *Mabeyn-i Hümayun Evrakı İradeleri* (MB.İ), 20/22 (4 Eylül 1864)

Vasilaki Kalfa muhammen masraftan 105.962 kuruş düşerek 780.000 kuruş masrafla bu işi tamamlayacağını taahhüt etti. Anastas Kalfa ise Vasilaki Kalfa'nın teklifinden 40.000 kuruş daha düşerek 740.000 kuruş bedelle divanhanenin kalan kısımlarını inşa edeceğini vaad etti ve ihaleyi kazandı. Meşhur bir Galata bankeri olan İtalya tebaasından Abraham Salomon Kamondo da inşaatı tamamlayabileceğine dair Anastas Kalfa'ya kefil oldu. İnşaatı tamamlamayı taahhüt eden ikili, 20 Şubat 1867, 27 Şubat 1867 ve 27 Nisan 1867 tarihli defterleri de imzaladı.⁹

Birkaç ay sonra Anastas Kalfa'nın divanhanenin bazı kısımlarını inşa ettiği fakat söz verdiği gibi tamamını bitiremediği görüldü. Bunun üzerine kendisine ihtar verilen Anastas Kalfa, yarım kalan işi tamamlayacağını ve banker Kamondo'nun da kendisine yine kefil olacağını taahhüt etti. Bunun üzerine ikinci defa hazırlanan mukavename 20 Temmuz 1867 tarihinde imzalandı. İşbu kontrat senedine göre divanhanede inşası tamamlanmayan yerlerin 20 Eylül 1867 tarihine kadar iki ay içerisinde bitirilerek eksiksiz bir şekilde teslim edilmesine karar verildi. Şayet bu müddet zarfında teslim edilmeyecek olursa işin bitiminde kalfaya ödenmek üzere Bahriye Hazinesi'nde muhafaza edilecek olan 85.333 kuruşun ilgili hazineye terk edileceği bildirildi. Ayrıca Anastas Kalfa'nın her ne surette olursa olsun bu mesele hakkında dava açacak olursa dikkate alınmayacağı da mukavelede belirtildi.¹⁰

Anastas Kalfa'ya verilen müddetin dolmasından bir gün sonra divanhanede inşası tamamlanmayan yerlerin muayenesi yapıldı. Buna göre divanhane binasının içerisindeki birçok yerin boya, sıva ve camlarının noksan kaldığı tespit edildi. Noksan kalan yerler hakkında bazı örnekler vermek gerekirse şunlar sıralanabilir:

Gezinti mahallerinin etrafındaki sütun başlıklarının boyaları, üst kattaki havuz, Kasımpaşa ve tersane taraflarına bakan büyük odalardaki sandalyelerin boyaları, üst ve alt kattaki bütün oda kapılarının boyaları, üst, alt ve bodrum katlardaki bütün oda kapılarının kilit ve zemberekleri, evrak ve hazine odalarının sıvaları, tahta döşemeleri, demir kapı ve pencere kanatları ile demir pencere parmaklıkları, Cibali ve tersaneye bakan kapıların iki tarafında ve

köşelerinde bulunan som sütunlar üzerindeki demir dökme başlıklar, Cami-i Şerif tarafındaki büyük merdivenin ve cami içerisindeki minberin, kürsünün, mahfelin, kapıların boyasının ve pirinç alemin noksan olduğu tespit edildi.¹¹

Divanhanenin inşası devam ederken Ticaret Nezareti tarafından inşaat mahallinin keşfinin yapılması ve tahmini masrafların ortaya çıkarılarak keşif defterinin hazırlanması istendi. Keşfi yapılan divanhanenin plan şemaları hazırlandı ancak binanın mimarlığını üstlenen Anastas Kalfa'ya bu şemalar gösterilmedi. Anastas Kalfa, hazırlanan planların kendisine gösterilmesi için arzuhalde bulunurken Anastas Kalfa'ya kefil olan Banker Kamondo da planların kendilerine gösterilmemesinden dolayı İtalya Sefareti aracılığıyla şikâyetinde bulundu. Bu istek ve şikâyetler üzerine Hariciye Nezareti tarafından Bahriye Nezareti'ne bir yazı gönderilerek divanhanenin keşfi sırasında çıkarılan plan şemalarının bir an evvel Anastas Kalfa'ya gönderilmesi gerektiği bildirildi.¹² İtalya Sefareti'nin baskısı sonucunda Hariciye Nezareti'nden gelen bu isteğe rağmen İsmail Hakkı Paşa'nın vefatı üzerine Bahriye nazırlığına atanan Mahmud Nedim Paşa, Ticaret Nezareti tarafından hazırlanan keşif defterinin Anastas Kalfa'ya verilmesini uygun görmedi. Anastas Kalfa'nın iddiasına göre kendisine sadece daha önce hazırlanmış olan bir keşif defterinin Rumca tercümesi verilmiş idi.¹³

1868'de Bahriye Nezareti binasının inşasını tamamladı. Sultan Abdülaziz'in bir önceki divanhaneyi yıktırıp yerine Divanhâne-i Âmire denmeye layık büyük bir bina inşa ettirmesinden dolayı padişaha şükranlarını arz eden Bahriye Nezareti, Sadaret aracılığıyla padişaha teşekkürname ilettili.¹⁴ Binayı büyük ölçüde tamamlayan Anastas Kalfa ise inşa masraflarının tarafına eksik karşılandığını iddia ederek bazı girişimlerde bulundu. Divanhanenin eksik kalan kısımlarının inşası için imzaladığı mukavenameyle yapılması belirlenen yerlerden daha fazlasını inşa ettiğini ve bu yüzden inşa masraflarının fazla tuttuğunu iddia ederek Sadaret'e ve Bahriye Nezareti'ne gönderdiği arzuhalere göndererek alacak talep etti. Anastas Kalfa'nın talebi üzerine konuyu mütalaa etmek üzere Tersane-i Âmire meclisinde Zihni Paşa başkanlığında bir komisyon teşkil edildi.¹⁵

⁹BOA, ŞD, 1/18, lef 1, 26; Seferad Yahudilerinden olan ve 1592'de İspanya'yı terk edip öncelikle Venedik'e ardından Viyana'ya ve İstanbul'a yerleşen Kamondo ailesinden meşhur banker Abraham Salomon Kamondo, İtalya Birliği'nin savunucusu olmuştur. 1865'te İtalya vatandaşlığına geçen Kamondo, 1867'de İtalya Kralı II. Emmanuel tarafından kont unvanıyla ödüllendirilmiştir. Arşiv belgelerinde de İtalya tebaasından olduğu vurgulanmaktadır.

¹⁰BOA, ŞD, 1/18, lef 1. (tarihsiz)

¹¹BOA, ŞD, 1/18, lef 22. (21 Eylül 1867)

¹²BOA, HR.MKT, 607/92. (1 Nisan 1868)

¹³BOA, ŞD, 1/18, lef 24. (Tarihsiz)

¹⁴BOA, İ.DH, 577/40162 (15 Haziran 1868)

¹⁵BOA, ŞD, 1/18, lef 11 (25 Mart 1870)

Yukarıda fazla ödeme hakkında açılacak davalara itibar edilmeyeceği bildirilmişti. Ancak inşaat tamamlandıktan sonra Anastas kalfa'nın hak talep eden davası gündeme gelebilmiştir. Nezaretin tutumundaki bu değişikliğinin İtalya Sefareti'nin nüfuzundan çekinildiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Zira Anastas Kalfa öncelikle talep ettiği ödemeyi alamamış sonrasında ise kefil bankier Mösyö Kamondo'nun tavsiyesiyle Şûrâ-yı Devlet'e müracaat ederek Bahriye Nezareti'ne dava açmıştır. Şûrâ-yı Devlet Muhâkemât Dairesi'nde görülen davaya bilirkişi olarak Daire-i Bahriye azasından Rıza Bey atandı.¹⁶

Dava sürecinde divanhane binasının inşasına başlanmadan önce tahmini inşaa masrafını hesaplamak için hazırlanması gereken ilk keşif (keşf-i evvel) defterinin bulunmadığı ortaya çıkmıştır. Keşf-i evvel defterinin bulunmaması sebebiyle ikinci keşif defteri de hazırlanamamıştır.¹⁷ İstavrakı Kalfa'nın ihbarı ve 31 Ekim 1873 tarihinde Şûrâ-yı Devlet Muhâkemât Dairesi'ne teslim edilen defterler incelendiğinde gerçekler ortaya çıkmıştır. Buna göre divanhane binasına ait olduğu iddiasıyla Anastas Kalfa tarafından öne sürülen keşif ve münakasa defterlerinin tahrif edildiği tespit edildi. Söz konusu defterlerin bazı yapıklarının sonradan kopartılarak yerine o sayfadaki yazıya benzer yazıların eklendiği, ortada aslı olmayan defterlerin de tahrif edilmiş defterlere göre uydurulduğu anlaşıldı. Hakikatin ortaya çıkmasıyla, divanhane inşaa ettiği alanları olduğundan

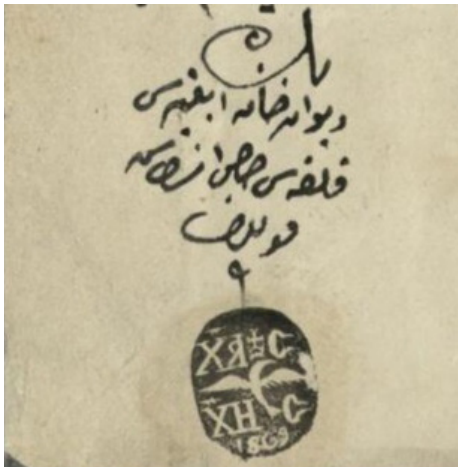
fazla gösterip inşaa masrafını yükselterek sahtekârlık yapan Anastas Kalfa, beş buçuk ay hapis cezasına çarptırıldı.¹⁸

Arşiv belgeleri incelendiğinde Sultan II. Abdülhamid döneminde Bahriye Nezareti binasının muhtelif onarımlar gördüğü tespit edilebilmektedir. 1887'de divanhanenin orta çatısının zaman içerisinde köhneleştiğini belirten Bahriye Nezareti, çatının yenilenmesine lüzum görüldüğünü bildirdi. Çatının tamiri için gerekli demir ve kurulacak iskele için gerekli olan kereste Tersâne-i Âmire'den temin edilerek padişahın iradesiyle tamirat gerçekleştirildi.¹⁹

Divanhanenin tamire muhtaç olan kısımları 1895, 1902 ve 1904 yıllarında da tamir edildi. Her tamirattan önce muhammen bedeli hesaplamak üzere keşif varakaları hazırlandı. Sözü edilen keşif varakalarına göre 1895'teki divanhanenin dış saçakları ve sebiliyle diğer yerlerinin tamirâtı 9.556 kuruş 10 para, 1902'deki tamire muhtaç olan yerler 9.466 kuruş 10 para ve 1904'teki iç, dış, alt ve üst katlardaki bütün tamire muhtaç olan yerlerin 13.580 kuruş masrafla onarılabileceği anlaşıldı. 1895, 1902 ve 1904 yılı tamirâtları; Bahriye Nazırı Bozcaadalı Hasan Hüsnü Paşa'nın isteği, Sadrazam Halil Rıfat Paşa'nın onayı ve Sultan II. Abdülhamid'in iradeleriyle gerçekleştirildi.²⁰

Bahriye Nezareti Binası'nın Kullanımı ve Tarihsel İşlevi

Sultan II. Abdülhamid ve Sultan V. Mehmed Reşad dönemlerinde, Donanma-yı Hümayun'un ıslahı için Umûr-ı Bahriye Nezareti içerisinde müsteşarlık gibi yeni ihdas edilen memuriyetlere, divanhane'deki Nezaret dairelerinin yetersiz kalmaya başladığı görüldü. Memurlara ait olan bu dairelerin tersanede farklı mahallere dağıtılmadan tek bir binada toplanması gerekiyordu. Bu sebeple Nezarete ayrılan odaların sayısını artırmak amacıyla padişaha mahsus olan Daire-i Hümayun için tahsis edilen odalardan lüzumu olmayan ikisinin, Nezaret dairelerine ilhak edilmesi teklif edildi. Daire-i Hümayundan ayrılacak olan iki oda ile Daire-i Hümayun ile Nezaret dairelerini ayıran oda ve koridorları gösteren bir kroki hazırlanması talep edildi.²¹



1 Bende Divanhane Ebniyesi Kalfası Hacı Anastas Kulları (BOA, ŞD, 1/18, lef 33.)

¹⁶BOA, ŞD, 2/1. (4 Eylül 1870)

¹⁷BOA, ŞD, 1/18, lef 4. (Ekim 1874)

¹⁸BOA, ŞD, 2947/21. (Tarihsiz)

¹⁹BOA, İ.DH, 1024/80754. (24 Mart 1887).

²⁰BOA, İrade Bahriye (İ.BH), 2/17 (10 Aralık 1895); İ.BH, 5/19 (23 Ağustos 1902); İ.BH, 6/18 (19 Kasım 1904).

²¹BOA, Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO), 3635/272608 (2 Ekim 1909)

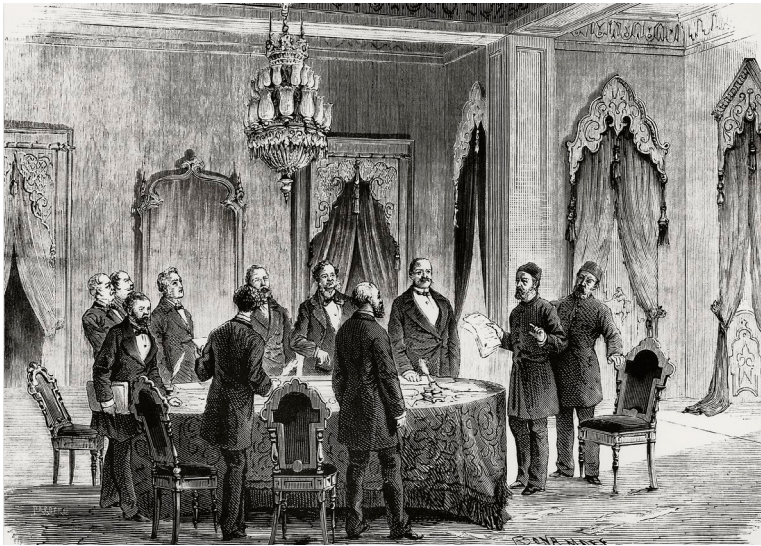
Divanhanenin ana kapısı olan Medhal Kapısı'nın üzerindeki Haliçe nazır olan odalar, boydan boya padişaha ayrıldığından Daire-i Hümayun veya Hünkâr Dairesi adıyla anılmaktadır. Padişaha mahsus olan Daire-i Hümayun odalarının tefrişiyle özel olarak ilgilenilmektedir. Buranın tefrişi ile ilgili arşiv belgeleri incelendiğinde, Daire-i Hümayun'un mefruşatı için gerekli olan kumaşın Hereke Fabrika-i Hümayunu'nda imal edildiği ve Daire-i Hümayun salonu için Hereke mâmulâtından olan 179 arşınlık bir halının temin edildiği öğrenilmektedir.²²

Divanhanenin bodrum katında bir mahzen olduğu bilinmektedir. Daha önceleri Tersâne-i Âmir'e ait olan ve muamelatı biten defter ve evraklar bu mahzende muhafaza edilmekteydi. 1880 senesine gelindiğinde alanın yetersiz kaldığı, ayrıca rutubetin etkisiyle evrakın konulduğu torbaların kısa sürede çürüyerek kâğıtların birbirine yapıştığı tespit edildi. Bir çare olarak Tersâne-i Âmir'e Elbise Ambarı dâhilinde bulunan kârgir mahzen tanzim edilerek tahminen 1889'da evrak mahzeni haline getirildi.²³

Osmanlı Devleti'nde XIX. yüzyılda inşa edilen devlet daireleri arasında karakteristik özellikleriyle öne çıkan Bahriye Nezareti binası, tarihimize dönüm noktalarından olan iki önemli uluslararası konferansa da ev sahipliği yapmıştır. Bunlardan biri Osmanlı dönemi diğeri ise Cumhuriyet devrinde gerçekleşmiştir.

Tersane Konferansı (23 Aralık 1876)

23 Aralık 1876 tarihinde İngiltere, Fransa, Rusya, Prusya ve Osmanlı Devleti heyetleri arasında başlayan Tersane Konferansı, divanhanenin üst katındaki Haliçe nazır Daire-i Hümayun'un köşe salonunda gerçekleştirildi. Konferansta İngiltere'yi Lord Salisbury ve Sir Henry Elliot, Fransa'yı Kont Bourgoing ve Kont Chaudordy, Avusturya-Macaristan'ı Kont Zichy ve Baron Calice, Rusya'yı İgnatyev, İtalya'yı Kont Corti, Almanya'yı Baron Werther, Osmanlı Devleti'ni de Hariciye Nâzırı Saffet Mehmed Esad Paşa ile Berlin Elçiliği'nden Şûrâ-yı Devlet reisliğine getirilen İbrahim Edhem Paşa temsil etti.²⁴ Konferansın toplandığı esnada dışarıdan top sesleri duyulmuş, yabancı devletlerin temsilcileri bu sesin kaynağını sorunca Hariciye Nâzırı Saffet Paşa, atılan topların Kânûn-ı Esâsî'nin ilanını haber verdiğini ve Osmanlı Devleti'nin artık meşruti idareye geçerek Müslüman ve gayrimüslim bütün vatandaşlarının haklarını ve özgürlüklerini anayasal zeminde güvence altına aldığını bildirdi. Bu durumda artık toplantıya gerek kalmadığını belirten Saffet Paşa, konferansta dile getirilecek olan Balkanların parçalanması gibi milli menfaatlere aykırı taleplerin önüne geçmeye ve konferansın toplandığı gün dağıtılmasını sağlamaya çalışmaktaydı. Saffet Paşa'nın bu çabasına rağmen bu göstelerinin hiçbir öneminin olmadığını belirten Rus maslahatgüzar İgnatyev, müzakerelere



2 Bahriye Nezareti Binası'nda 1876 Tersane Konferansı. (<https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Nicolas-Toussaint-Charlet/1080489/Conf%C3%A9rence-de-Constantinople,-d%C3%A9cembre-1876,-gravure,-Turquie.html>)

²²BOA, Maliye Nezareti Emlak-ı Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM), 121/16 (5 Şubat 1890); ML.EEM, 335/47 (5 Mart 1900)

²³Mehmet Korkmaz, "Yakınçağ Tarih Araştırmalarında Deniz Tarihi (Bahriye) Arşivi'nin Önemi", 2. Uluslararası Osmanlı Coğrafyası Arşiv Kongresi Bildiriler, Cilt 2, Ankara: T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşiv Dairesi Başkanlığı, (2019), 752.

²⁴Mithat Aydın, "İstanbul Konferansı", TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt Ek-1, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (2020), 671; Konferansın başkanı ve Osmanlı heyetinin birinci delegesi olarak Hariciye Nazırı Saffet Paşa'nın, ikinci delege olarak da Edhem Paşa'nın tayin edildiğine dair bkz. BOA, İrade Hariciye (İ.HR), 272/16447 (3 Zilkade 1293 / 20 Kasım 1876)



3 Tersane Konferansı'nda Kullanılan Tarihi Masa. Polat 1989. Masif ağaç 8 ayaklıdır. Üst tabanla kenarı profillidir. Ayaklarında el işçiliği oymalar vardır. Üst tablası iki parçalıdır.



4 Tersane Konferansı'nda kullanılan Tarihi Kanep. Polat 1989. Masif, pelesenk ağaçtan yapılmış olup oymalıdır. İpekli broker kumaşla kaplıdır.

başlanması gerektiğini söyleyerek konferansın devam etmesini sağladı. Konferansın devam etmesinde, konferans öncesinde İgnatyev ile anlaşılan Lord Salisbury'nin, Türklere karşı yürüttüğü sert politika duyduğu kin ve nefret etkili olmuştu. İngilizlerin geleneksel politikasının aksine Türklerin Avrupadan çıkartılması gerektiğine inanan Salisbury, Osmanlı topraklarının taksimi için Rusya ile iş birliği yapılmasını da savunmaktaydı. Lord Salisbury, Rus çıkarlarından yana sergilediği tavırlardan ötürü konferanstaki diğer İngiliz temsilcisi Sir Henry Elliot tarafından Rus emellerine hizmet etmekle suçlandı. Elliot'a göre Salisbury dış politikada tecrübesizdi ve Rus entrikaları konusunda gerçekleri görememekteydi. İngilizlerin konferanstaki amacı, Rusya'nın istediği bahaneyi bulması için Türk tarafına ağır şartların öne sürülmesi, bu şartların kabul edilmesi durumunda Türklerin kalıcı olarak zayıflatılmaları, reddedilmesinde ise savaş ilan edilmesi için gerekli mazeretin bulunmuş olmasından ibaretti. İngiltere, konferansta Rusya'nın planladığı oyunun bir parçası olarak hareket etmişti.²⁵ Salisbury'nin düşünce yapısı, bu dönemde İngiltere'nin Şark meselesine olan bakışının değişmesine yol açmıştır.

Kânûn-ı Esâsî'nin ilan edilmesine rağmen Bahriye Nezareti binasında devam eden konferansta Avrupalı devletlerin delegeleri, Sırbistan ve Karadağ için bağımsızlık ve Bulgaristan ile Bosna-Hersek için özerklik taleplerini yinelediler. Bu talepler Osmanlı delegeleri tarafından reddedildikten sonra birkaç defa hafifletilerek geri gönderilse de bu teklifler de kabul edilmedi.²⁶

Son taleplerini bir ultimatom gibi sunan yabancı delegeler bu teklifin de reddedilmesi durumunda 18 Ocak'taki oturumda konferansın sona ereceğini ve temsilcilerin ülkelerine geri döneceklerini bildirdiler. Yapılan tekliflerin görüşülmesi için 18 Ocak'ta Midhat Paşa başkanlığında toplanan Meclis-i Umumi, konferansta ileri sürülen haksız ve devlete zarar verecek olan tekliflerin kabul edilerek devletin ve milletin haysiyetini zedeleyici bir duruma katlanmaktansa savaşı kabul etmeyi devlet ve milletin şanına daha çok yakışır buldu. Savaşın neticesinde bir fayda sağlanmadığı takdirde, şimdiki tekliflerden daha ağır tekliflerle karşılaşma ve toprak kaybına uğrama tehlikesi dahi göze alınarak teklifler reddedildi.²⁷

Osmanlı Devleti'nin kabul edebileceği esaslar, konferansın 20 Ocak'taki son oturumunda ele alındı. Daha doğrusu ciddi bir müzakere konusu bile edilmeyen Türk teklifleri konferansın göstermelik bir konusu olarak kaldı. Dolayısıyla büyük devlet temsilcileri Türk tekliflerini reddedip konferansın bittiğini ilân etti ve daha önce kararlaştırıldığı gibi yerlerine birer maslahatgüzar bırakarak şehri terk etti.²⁸

Bu durumun neticesinde, konferansın bitiminden üç ay sonra 24 Nisan 1877'de Rusya tarafından Osmanlı Devleti'ne savaş ilan edildi. Rumi yılına göre 1293'te başladığı için tarihimizde 93 Harbi olarak anılan bu savaşın öncesinde divanhanede toplanan konferansın sonuçsuz kalması etkili oldu. Konferansta kullanılan tarihi masa ve sandalye takımları ile ipekli broker kumaş ile kaplı bir kanepenin, Bahriye Nezareti binasının Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı olarak hizmet verdiği sırada da asli konumunda bulunduğu iddia edilmektedir.²⁹

Haliç Konferansı (19 Mayıs 1924)

Bahriye Nezareti binasında düzenlenen bir diğer uluslararası konferans, Lozan Konferansı'nda sonuca bağlanamayan Musul meselesini görüşmek üzere 19 Mayıs 1924 tarihinde Türk ve İngiliz heyetlerinin bir araya geldiği Haliç Konferansı'dır. Konferansta Türkiye'yi temsil etmek üzere; TBMM Başkanı Ali Fethi (Okyar) Bey'in başkanlığında, Ordu Milletvekili Faik Bey, Diyarbakır Milletvekili Fevzi Bey, Dışişleri Hukuk Müşaviri Nusret Bey ve Genelkurmay'dan Yarbay İshak Avni Bey'den oluşan bir heyet görevlendirildi. Ayrıca askeri konularda Haydar Paşa, Dışişleri konusunda da Adnan Bey ve Süleymaniye Milletvekili Fettah Bey, Necmeddin Sâhir Bey, Muzaffer Bey gerektiğinde bilgilerine başvurulmak üzere müşavir sıfatıyla heyette yer aldılar. İngiltere heyeti ise Sir Percy Cox'un başkanlığında; C.H. Jardine, J. H. Hall ve Yarbay E. F. W. Lees'ten oluşmaktaydı. Ali Fethi Bey, Kerkük ve Süleymaniye'de dâhil olmak üzere Musul Vilâyetinin tamamıyla Türkiye'ye verilmesi gerektiğini ifade etti. İngiliz heyeti başkanı Sir Percy Cox konferansın ikinci toplantısında, Kerkük ve Süleymaniye'nin Türkiye'ye bırakılabileceğini ancak Musul şehri de dâhil olmak üzere, Dicle Nehri'nin her iki sahilinin Irak'ta kalması gerektiğini ileri sürdü. Cox, 24 Mayıs

²⁵Henry Elliot'un Tersane Konferansı'nı anlattığı yazısı için bkz. H.G. Elliot, *Some Revolutions and Other Diplomatic Experiences*, London: Murray 1922, 274-295.

²⁶BOA, İ.DH, 739/60480 (25 Aralık 1876)

²⁷BOA, *Yıldız Esas Evrakı* (Y.EE), 76/76 (18 Ocak 1877)

²⁸Aydın, "İstanbul Konferansı", 672.

²⁹Muzaffer Polat, *Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı Binası*, İstanbul: T.C. Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Seyir, Hidrografi ve Oşinografi Dairesi Başkanlığı, 1989.

1924 tarihindeki konferansın üçüncü toplantısında ise Musul vilâyetinin tamamının Irak sınırları içinde kalmasını ve Nesturi nüfusu bahane ederek Türkiye'nin yönetimi altında bulunan Beytüş-Şebab, Çölemerik (Hakkâri) ve Revandız'ın da Irak'a verilmesini istedi. Sir Percy Cox'un bu isteği toplantıda çok etkisi yarattı. Türk heyetindeki üyeler, asıl konusulması gereken meselenin Musul meselesi olduğunu hatırlatarak ileri sürülen bu teklifin kabul edilemez olduğunu ifade etti. Böyle bir teklifi, dostane ilişki isteyen İngiltere hükümetinin değil de emperyalist politika takip eden bir hükümetin yapabileceği belirtilerek Sir Percy Cox'un bu sözlerine sert tepki gösterildi. Toplantıda her iki tarafında bir uzlaşma sağlanması mümkün olmadı. İngilizler, Haliç Konferansı'nı bu oturumla birlikte çıkmaza sokmayı başardı ve müzakereler kesintiye uğradı.³⁰

Musul meselesinin kendi menfaatine uygun bir şekilde sonuçlanmasını isteyen İngiltere, meseleyi kendi kontrolünde olan Milletler Cemiyeti'ne havale ederek istediği sonucu almayı başarmıştır. Türkiye tarafına en ufak bir taviz vermemek için uğraşmış ve bunun sonucunda Haliç Konferansı'nı sonuçsuz bırakmıştır. Musul meselesi hakkında Milletler Cemiyeti'nde yapılan görüşmelerin ardından 5 Haziran 1926'da imzalanan Ankara Antlaşması ile Musul vilâyeti tamamen İngiliz mandası altındaki Irak'a terk edilmiştir.³¹

Denizcilik Mirasının Aktarımı: Bahriye Nezareti'nden Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı'na

Bahriye Nezareti, 30 Ekim 1918 tarihli Mondros Ateşkes Antlaşması sonrasındaki Mütareke Dönemi'nde kurumsal etkinliğini yitirdi. 16 Mart 1920 tarihinde İstanbul'daki stratejik binaları fiilen işgal etmek üzere karaya çıkan İngiliz deniz piyadeleri, sabahın ilk saatlerinde Harbiye Nezareti ile Bahriye Nezareti binalarını işgal etti. Bu sırada Anadolu'da Milli Mücadele'ye katılan bahriyeliler, Türk denizcilik teşkilatını yeniden oluşturmaya başladı.

10 Temmuz 1920 tarihinde Müdafaa-i Milliye Vekâleti'ne bağlı olarak harp için ihtiyaç duyulan malzemelerin deniz yoluyla taşınarak cepheye ulaştırılması amacıyla Umûr-u Bahriye Müdürlüğü kuruldu. 1 Mart 1921 tarihinde Umûr-u Bahriye Müdürlüğü'nün teşkilât yapısı daire başkanlığı seviyesine çıkartılarak Bahriye Dairesi Reisliği'ne dönüştürüldü. 30 Ekim 1922 tarihinde Büyük Millet Meclisi'nde alınan kararla İstanbul'daki Bahriye Nezareti kaldırılarak bütün bahriye teşkilatı Ankara'da toplandı. Bahriye Nezareti'nin kaldırılması ve teşkilatın Ankara'da toplanması sonrasında Kasımpaşa'daki boş kalan Bahriye Nezareti binası, 14 Kasım 1922'de İstanbul Bahriye Kumandanlığı Karargâhı haline getirildi. İstanbul Bahriye Kumandanlığı idari yönden Bahriye



5 – 6 1994 yılında yayınlanan TRT yapımı "Kurtuluş" dizisinin ilk bölümünde Hariciye Nezareti olarak gösterilen divanhanesi binasında, Tersane Konferansı'nda kullanılan masa ve sandalye takımı ile kanepe görünmektedir. Sahnede, 1921 yılının Haziran ayında gerçekleşen, İngiliz maslahatgüzarı Rattigan ile Hariciye Nâzırı Ahmet İzzet Paşa'nın görüşmesi canlandırılmaktadır.

³⁰BOA, *Hariciye Nezareti İstanbul Murahhaslığı* (HR.İM), 241/24, (7 Haziran 1926); Haliç Konferansı için ayrıntılı bilgi için bkz. Tahir Kodal, "Haliç-İstanbul Konferansı (19 Mayıs-5 Haziran 1924)", *Atatürk Ansiklopedisi*, [https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/1804/Haliç-İstanbul_Konferansı_\(19_Mayıs-5_Haziran_1924\)](https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/1804/Haliç-İstanbul_Konferansı_(19_Mayıs-5_Haziran_1924)) (30.04.2026)

³¹Hüseyin Sevinç, "Atatürk Dönemi Türkiye-İrak İlişkileri". *Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi* 4 /1 (2021), 181-93. 188 <https://doi.org/10.33712/mana.883709>. (20.03.2026)



7 Divanhané'nin inşa halindeki görünümü. Bahriye'nin Haliç Serüveni: İstanbul'un Fethinden Son Divanhaneye. Yay. Haz. Rasim Ünlü. İstanbul: Deniz Basımevi, 2005, 228.

Dairesi Reisliği'ne, harekât ve eğitim yönünden Erkân-ı Harbiye-i Umumiye Reisliği'ne bağlıydı.³²

1 Kasım 1924 günü Mustafa Kemal Atatürk tarafından Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yapılan 2. yasama yılının açılış konuşmasında, deniz kuvvetlerinin köklü ve önemli bir yenileşmeye ihtiyaç duyduğu belirtildi. Atatürk'ün bu konuşmasından kısa bir süre sonra bahriye teşkilatı yeniden bakanlık düzeyine getirilerek 29 Aralık 1924 tarihinde Bahriye Vekâleti kuruldu. Bahriye teşkilatının bakanlık statüsündeki son müstakil kurumu olan Bahriye Vekâleti, 16 Ocak 1928'de kaldırıldı. Deniz kuvvetleri eğitim ve harekât açısından Genelkurmay Başkanlığı'na, idare açısından da Milli Savunma Bakanlığı'na bağlandı.³³

İstanbul Deniz Komutanlığı olarak kullanılmakta olan divanhane binası, 1927'de Deniz Müzesi'nin Tütün İdaresi'ne devredilmesi sonrasında müzenin eserlerine ev sahipliği yaptı. 1933'te deniz müzesi eserlerinin Tersâne-i Âmirédeki eski nakkaşhane binasına taşınmasıyla da Deniz Gedikli Erbaş Hazırlama Okulu'na tahsis edildi.³⁴ 1933-1941 ve 1946-1952 yıllarında Deniz Astsubay Hazırlama Okulu olarak kullanıldı. Ancak divanhanenin bir süre daha müze olarak hizmet vermesi planmış olmalıdır zira II. Dünya Harbi'nin nihayet bulmasıyla Anadolu'da birkaç yere gönderilen deniz müzesine ait malzemeler fasılalarla İstanbul'a getirilerek Divanhané'nin bir bölümünde tutulmuştur.³⁵

28 Aralık 1952 tarihinde İstanbul Deniz Komutanlığı'nın yerine Boğazlar ve Marmara Komutanlığı kurulmasıyla Boğazlar ve Marmara Deniz Kor Komutanlığı Karargâhı haline getirildi. 1961'de ise Boğazlar ve Marmara Komutanlığı'nın yerine kurulan Kuzey Deniz Saha Komutanlığı'nın karargâh binası olarak kullanıldı. Bu yıldan itibaren 2008 yılına kadar Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı olarak hizmet veren ve bu adla tanınan tarihi beşinci divanhane binası, 2008'de restore edilmek amacıyla boşaltıldı. Divanhane binasından ayrılan Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı, öncelikle tersane tarafına daha sonra ise Kasımpaşa Deniz Hastanesi olarak kullanılan tarihi Bahriye Mektebi binasına taşındı.³⁶



8 Bahriye Nezareti. Abdullah Biraderler. Milli Saraylar Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayunu, 170/320-4.

³²Murat Açmüz, "Erken Cumhuriyet Dönemi Bahriye Teşkilâtı (1922-1949)", *Türk Denizcilik Tarihi ve Bahriye Teşkilâtı*, İstanbul: Milli Savunma Üniversitesi Yayınları, 2023, 235-237.

³³Açmüz, "Erken Cumhuriyet Dönemi Bahriye Teşkilâtı", 241, 247.

³⁴Mehmet Korkmaz, "Deniz Müzesi", *Ansiklopedik Türk Tarih Sözlüğü*, <https://sozluk.ttk.gov.tr/> (08.04.2026).

³⁵Mehmet Korkmaz, "Osmanlı Devleti'nde Modern Arşivcilik Uygulamaları: Bahriye Nezareti Arşiv Talimatnâmesi Işığında Arşivlik Malzemenin Muhafazası ve Erişime Hazır Hâle Getirilmesine Dair Bazı Tespitler", *History Studies*, 12/3, Haziran (2020), 1016.

³⁶Kuzey Deniz Saha Komutanlığı'nın tarihçesi için bkz. <https://www.dzkk.tsk.tr/ArsivAskeriTarih/icerik/kuzey-deniz-saha-komutanligi-tarihcesi> (22.03.2026)



9 Bahriye Nezareti ve Cezayirli Gazi Hasan Paşa Kışlası'nın Görünümü. Abdullah Biraderler. Milli Saraylar Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 170/44-50.



10 Havuzlar Cihetinden Bahriye Nezareti'nin Görünümü. Basile Kargopoulo. Milli Saraylar Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 170/319-43.



11 Meyyit İskelesi Mezarlığı'ndan Bahriye Nezareti ve Deniz Hastanesi Görünümü. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, FKA_008445.

Restorasyon çalışmaları uzun yıllar süren divanhane binası, 2022 yılında Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Başkanlığı'na devreldi. Bu tarihten itibaren tarihi kültürel mirası koruma, onarma ve işlevlendirme yaklaşımıyla ele alınan divanhane binasının restorasyonu hızlandırılarak tamamlandı. Türk denizciliğinin kültürel mirasının günümüze ulaşabilmiş en seçkin yapısı olan tarihi divanhane binasına, müze işlevinin yeniden kazandırılmasına yönelik çalışma devam etmekte olup binanın yakın bir tarihte ziyarete açılması planlanmaktadır. Zira Milli Saraylar Başkanlığı bilhassa 18. ve 19. yy.dan kalan yapıların tarihi ve kültürel değerini koruyacak şekilde yürüttüğü restorasyonları müteakip yine bu değere uygun şekilde işlevlendirmeyi hayati bir görev olarak görmektedir.³⁷

Sonuç

Sultan Abdülaziz devrinde inşa edilen, Osmanlı denizcilik teşkilatının son divanhanesi 1863-1868 yılları arasında inşa edilmiştir. İnşa sürecinin devam ettiği sırada Bahriye Nezareti kurulmuş ve bina yeni nezaretin kullanımına tahsis edile-

rek Bahriye Nezareti Binası adıyla meşhur olmuştur. Bahriye Nezareti binasının inşasını, Kayserili Rum asıllı Anastas Kalfa üstlenerek tamamlamış ancak işin bitiminde inşaa masraflarının kendisine eksik olarak karşılandığı iddiasıyla Bahriye Nezareti'ne dava açmıştır. Binanın inşa sürecinde yaşananlar hakkında Şûrâ-yı Devlet tarafından



12 Bahriye Nezareti, 1920. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, FKA_008707.

kapsamlı bir muhakeme süreci yürütülmüştür. Şûrâ-yı Devlet'te görülen davanın nihayetinde Anastas Kalfa'nın keşf-i evvel ile keşf-i sâni defterlerinde tahrifatlar yaparak devleti dolandırmaya çalıştığı tespit edilmiştir. Sultan II. Abdülhamid döneminde, farklı tarihlerde dört defa onarım gören bina, bu dönemde Bahriye Nezareti'nde yeni ihdas edilen memuriyetler için yeterli gelmemeye başlamıştır. Sultan V. Mehmed Reşad döneminde binanın Haliçe nazır cephesinin üst katındaki padişaha mahsus olan Daire-i Hümayun kısmından iki odanın nezarete terk edilmesi için binanın bir krokisi hazırlanmıştır. Bu krokiye göre binanın iç mekânındaki odaların isimleri tespit edilebilmektedir. Padişaha mahsus olan Daire-i Hümayun, iki önemli uluslararası konferansa da ev sahipliği yapmıştır. Bahriye Nezareti binasının tarihi önemini ortaya koyan bu uluslararası konferanslardan ilki

Balkan Bunalımı'nı görüşmek üzere 1876'da toplanan Tersane Konferansı, bir diğeri ise Musul meselesini görüşmek üzere 1924'te toplanan Haliç Konferansı olmuştur. Her iki konferansın sonucunda da Türkiye'nin tarihini etkileyen önemli değişimler yaşanmıştır. 1922'de bahriye teşkilatının Ankara'da toplanmasından sonra deniz komutanlığı olarak faaliyet gösteren Bahriye Nezareti binası, kısa aralıklarla deniz müzesi ve deniz okulu olarak hizmet verse de uzun bir dönem Boğazlar Komutanlığı'na ve Kuzey Deniz Saha Komutanlığı'na karargâh olmuştur. Türk denizcilik mirasının günümüze ulaşan en seçkin mimari yapısı olarak öne çıkan Bahriye Nezareti Binası, kültürel mirasın korunması ve sergilenmesi özelinde yürütülen çalışmalar kapsamında deniz müzesi olarak kullanılmasından yıllar sonra müze kimliğine dönecektir.



13 Bahriye Nezareti ve Deniz Hastanesi. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, FKA_008839.



14 Bahriye Nezareti'nin Deniz Hastanesi Cihetinden Görünümü. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, FKA_009062.



15 Divanhane Mescidi. Encümen Arşivi, 1978.

Kaynakça

I. Arşiv Belgeleri

- Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)
- Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO), 3635/272608.
- Hariciye Nezareti İstanbul Murahhaslığı (HR. İM), 241/24.
- Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi Evrakı (HR. MKT), 605/63, 607/92.
- İrade Bahriye (İ.BH), 2/17, 5/19, 6/18.
- İrade Dahiliye (İ.DH), 560/38989, 577/40162, 1024/80754, 739/60480.
- İrade Hariciye (İ.HR), 272/16447.
- Mabeyn-i Hümayun Evrakı İradeleri (MB.İ), 20/22.
- Maliye Nezareti Emlak-ı Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM), 121/16, 335/47.
- Şûrâ-yı Devlet Evrakı (ŞD), 1/18, 2/1, 2861/28, 2875/48, 2947/21.
- Yıldız Esas Evrakı (Y.EE), 76/76.

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Açmüz, Murat. "Erken Cumhuriyet Dönemi Bahriye Teşkilâtı (1922-1949)", *Türk Denizcilik Tarihi ve Bahriye Teşkilâtı*. (2023): 235-256.
- Alpagut, Ali Haydar. *Marmarâda Türkler*. İstanbul: Deniz Matbaası, 1941.
- Aydın, Mithat. "İstanbul Konferansı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt Ek-1, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2020: 671-672.
- Bahriye'nin Haliç Serüveni: İstanbul'un Fethinden Son Divanhaneye. Yay. Haz. Rasim Ünlü. İstanbul: Deniz Basımevi, 2005.
- Batur, Afife. "Bahriye Nezareti Binası". Prof. H. Kemalî Söylemezoğlu'na Armağan, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, 1982: 45-60.
- Caston, Alfred de. "Le Grand Mouvement Architectural dans l'Empire Ottoman". *Revue de Constantinople*. (7 Mart 1875): 395-421.
- Dal, Dilara. *The Modernization Of The Ottoman Navy During The Reign Of Sultan Abdülaziz (1861-1876)*. Doctoral Thesis, The University of Birmingham, 2015.
- Elliot, H. G. *Some Revolutions and Other Diplomatic Experiences*. London: Murray, 1922.
- Gencer, Ali İhsan. "Bahriye Nezareti", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991: 511-512.
- Gencer, Ali İhsan. *Bahriye'de Yapılan Islâhât Hareketleri ve Bahriye Nezareti'nin Kuruluşu (1789-1867)*. 2. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001.
- Kodal, Tahir. "Haliç-İstanbul Konferansı (19 Mayıs-5 Haziran 1924)", *Atatürk Ansiklopedisi*, [https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/1804/Haliç-İstanbul_Konferansı_\(19_Mayıs-5_Haziran_1924\)](https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/1804/Haliç-İstanbul_Konferansı_(19_Mayıs-5_Haziran_1924)) (30.04.2026).

- Korkmaz, Mehmet. "Deniz Müzesi", *Ansiklopedik Türk Tarih Sözlüğü*, [https://sozluk.ttk.gov.tr/\(08.05.2026\)](https://sozluk.ttk.gov.tr/(08.05.2026)).
- Korkmaz, Mehmet. "Yakınçağ Tarih Araştırmalarında Deniz Tarihi (Bahriye) Arşivi'nin Önemi". 2. *Uluslararası Osmanlı Coğrafyası Arşiv Kongresi Bildiriler*. Cilt 2, Ankara: T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşiv Dairesi Başkanlığı, (2019): 751-769.
- Korkmaz, Mehmet. "Osmanlı Devleti'nde Modern Arşivcilik Uygulamaları: Bahriye Nezareti Arşiv Talimatnâmesi Işığında Arşivlik Malzemenin Muhafazası ve Erişime Hazır Hâle Getirilmesine Dair Bazı Tespitler", *History Studies*, 12/3, (2020): 1011-1026.
- Polat, Muzaffer. *Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâhı Binası*. İstanbul: T.C. Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Seyir, Hidrografi ve Oşinografi Dairesi Başkanlığı, 1989.
- Sevinç, Hüseyin. "Atatürk Dönemi Türkiye-Irak İlişkileri". *Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi*. 4/1 (2021): 181-93. <https://doi.org/10.33712/mana.883709>.
- Şehsuvaroğlu, Halûk Y. "Le 'Divan Hané' de la Marine (à Kasim - Pacha)", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*. (Eylül 1952): 25-26.
- Tuğlacı, Pars. "Bahriye Nezareti Binası", Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları, 1981.
- Yıldız, Yasin. "Tarihî ve Kültürel Mirasın Dönüşümü: Darphâne-i Âmire'nin Tarihsel Geçmişi ve Günümüzde Yeniden İşlevlendirilmesi". *Sanat Tarihi Dergisi* 34/2 (2025): 879-907. <https://doi.org/10.29135/std.1723312>.
- <https://www.dzkk.tsk.tr/ArsivAskeriTarih/icerik/kuzey-deniz-saha-komutanligi-tarihcesi> (22.03.2026)
- <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129258> (10.03.2026)

ÜNAL TANRIVERDİ* 

19. Yüzyıl Osmanlı Saray Saatlerinde Zamanın İkili Temsili ÇİFT KADRANLI ALATURKA VE ALAFRANGA SAATLER



19. YÜZYIL OSMANLI SARAY SAATLERİNDE ZAMANIN İKİLİ TEMSİLİ: ÇİFT KADRANLI ALATURKA VE ALAFRANGA SAATLER

Özet

Zamanı ölçmek amacıyla ortaya çıkan saatler, yüzyıllar boyunca gelişen bilimsel ilerlemeler ve kültürlerarası etkileşimler doğrultusunda yalnızca işlevsel araçlar olmaktan çıkmış; ait oldukları dönemin estetik anlayışını, teknik düzeyini ve toplumsal yapısını yansıtan önemli kültürel nesnelere dönüşmüştür. Osmanlı toplumunda da saatler, zamanı gösteren teknik araçlar olmasının ötesinde geleneksel zaman anlayışı ile modern zaman sistemleri arasında yaşanan dönüşüm sürecini yansıtan önemli kültürel ve tarihî göstergeler hâline gelmiştir. Osmanlı'da, güneşin batışına göre düzenlenen alaturka zaman anlayışı, Batı ile artan diplomatik ve ticari etkileşimler neticesinde yerini giderek sabit saat esasına dayalı alafranga sisteme bırakmaya başlamıştır. Ancak bu dönüşüm, uzun süreli bir geçiş süreci şeklinde tezahür etmiş; bu dönemde her iki zaman sisteminin birlikte kullanıldığı çift kadranlı saatler, ikili zaman pratiğini ortaya çıkarmıştır. Söz konusu çift kadranlı saatler, bir yandan geleneksel zaman anlayışının sürekliliğini korurken, diğer yandan Batı kaynaklı zaman ölçüm sistemlerinin benimsenmesini yansıtarak, gelenek ile yeniliğin mezceldiği özgün bir saat sisteminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu çalışma, 19. yüzyıl Osmanlı saray saatlerinde gözlemlenen alaturka ve alafranga zaman sistemlerinin çift kadranlı saatlerde eşzamanlı kullanımını, tarihsel, teknik ve estetik boyutlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda Ahmed Eflâkî Dede, Mehmed Şükrü, Mehmed Muhsin, Mustafa Şem'i tarafından saray için üretilmiş çift kadranlı saatler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Saat, Osmanlı Saatçiliği, Alaturka Saat, Alafranga Saat, Çift Kadranlı Saat, Ahmed Eflâkî Dede, Mehmed Şükrü, Mehmed Muhsin, Mustafa Şem'i

DUAL TIME REPRESENTATION IN NINETEENTH-CENTURY OTTOMAN PALACE CLOCKS: DOUBLE-DIAL CLOCKS BETWEEN ALLA TURCA AND ALLA FRANCA TIMEKEEPING

Abstract

Clocks, which initially emerged as instruments for measuring time, gradually evolved beyond their functional purposes through centuries of scientific advancement and intercultural interaction, becoming significant cultural objects that reflect the aesthetic understanding, technical capacity, and social structure of their respective periods. In Ottoman society, clocks were not merely technical devices indicating time, but also important cultural and historical indicators reflecting the transformation between traditional concepts of time and modern systems of time-keeping. The traditional alaturka time system, regulated according to sunset, gradually began to give way to the alafranga system based on fixed hour calculations as diplomatic and commercial relations with the West intensified. However, this transformation manifested itself as a prolonged transitional process, during which both systems were used simultaneously, giving rise to the practice of "dual time." This dual structure preserved the continuity of the traditional understanding of time while simultaneously reflecting the adoption of Western oriented methods of time measurement, leading to the emergence of a distinctive clock system in which tradition and innovation were synthesized. This study aims to examine the simultaneous use of alaturka and alafranga time systems in nineteenth century Ottoman palace clocks through their historical, technical, and aesthetic dimensions. Within this scope, double dial clocks produced for the Ottoman palace by Ahmed Eflâkî Dede, Mehmed Şükrü, Mehmed Muhsin, and Mustafa Şem'i are analyzed.

Keywords: Clock-Watch, Ottoman Watchmaking-Clockmaking, Alla Turca Time System, Alla Franca Time System, Double Dial Clock, Ahmed Eflâkî Dede, Mehmed Şükrü, Mehmed Muhsin, Mustafa Şem'i

Giriş

Zamanın takip edilmesi ile ölçülmesini sağlayan bir “eşya” olarak saatler; tarih, estetik ve teknik değerleri bakımından tarih ve sanat tarihi bilimi çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu çalışmada, ikili zaman yapısını anlamlandırabilmek amacıyla, öncelikle “eski zamanlarda zaman” kavramının nasıl algılandığının ortaya konulması yerinde olacaktır. Zira zaman ve saat mefhumu hemen hemen 20. yüzyılın ortalarına kadar günümüzde algılandığından çok daha farklı idi. “Zaman” kavramının ne olduğu, kayıt altına alınması ve ölçülebilmesi en erken zamanlardan itibaren insanlığın üzerine çalıştığı bir konu olmuştur. Geçen bir sürenin faaliyete bağlı olarak değişip değişmediği, her yer ve hatta herkes için aynı olup olmadığı asırlar boyunca tartışılmıştır. Antik çağlarda felsefi görüşler ile başlayan bu incelemeler “fizik” biliminin de sahalarından biri olmuştur. İlk Çağ filozoflarından Aristoteles’in *Fizik* adlı eserinde, “bir şeyin öncesi ve sonrasının art arda sayılmasıyla ortaya çıkan anların toplamı” şeklinde ifade ettiği¹ zaman kavramı daha sonra dini bir hüviyet de kazanmış; Orta Çağ’dan itibaren özellikle Eski Ahit üzerinden yürütülen çalışmalar ile tanımlanmaya çalışılmıştır. 354-430 yılları arasında yaşayan Augustinus zamanın öznel olduğunu ve ölçülen şey veya zihinde kalan izlenim olduğunu öne sürmüştür.² İslamiyet’in doğuşu ile birlikte farklı bir cepheden de bakılmaya başlanan zaman kavramı için 12. yüzyılda Ebü’l-Berekât El-Bağdadi, zikredilen kavramın hareket veya hareketsizlikle doğrudan ilişkili olmadığını, ancak hareket ve hareketsizliğin zaman ile ölçülebileceğini savunmuş;³ bu düşünce Newton’un mutlak zaman anlayışının temellerini atmıştır.⁴ 17. yüzyılda zaman kavramının algılanmasında bir devrim yaşanmış; Isaac Newton, doğayı matematiksel ilkelerle açıklamayı denediği *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* adlı eserinde, “mutlak zaman” anlayışını ortaya koymuştur. Buna göre “zaman”, insanların algısına bakılmaksızın, evrende bir değişiklik olmasa da var olan bir varlıktır.⁵ 1915 yılına gelindiğinde ise zaman mefhumu için bir devrim yaşanmış, Albert Einstein izafiyet teorisini ortaya koymuştur. Teorisinde her insanın

“kendine özel” zamanı bulunduğunu, önceden zannedildiği üzere evrendeki zamanı gösterebilecek evrensel bir saatin var olamayacağını öne sürmüştür. Einstein, teorisini hareket ile örneklemiş; eğer ışık hızına yakın bir hızla seyahat etmek mümkün olsa idi dünyadan ayrılarak uzaya doğru birkaç yıllık seyahatin akabinde, Dünya’ya dönüşte birkaç yüzyıl sonrasına tanıklık edilebileceğini öngörmüştür.⁶ En eski zamanlardan günümüze kadar zaman ve saat kavramı üzerine devam eden bu bilimsel çalışmalar “horoloji” terimiyle ifade edilmiştir.⁷ 19. yüzyılda tüm dünyada yaşanan büyük dönüşüm ile dakika bazlı saat mefhumunun ön plana çıktığı görülmektedir. Bu süreçte, özellikle kültürel ve ticari ilişkilerin artması, devletleri ortak bir zaman sistemine yönelmeye zorlamış; Osmanlı saatleri de nasibini almıştır. Söz konusu dönüşüm çerçevesinde, alaturka saat sistemi muhafaza edilirken aynı zamanda alafranga zamanı gösterebilen ikili saat tasarımları dikkat çekici bir gelişme olarak öne çıkmıştır. Bu makalede bir geçiş dönemini simgeleyen ve adeta bu geçişi kolaylaştıran çift kadranlı saatlerin Milli Saraylar koleksiyonundaki örnekleri üzerinde bir değerlendirme yapılacaktır.

Zaman Kavramı ve Osmanlı’da Saat

Günümüzde hem bir “zaman birimi” hem “ölçme işlevi gören tüm araçların genel adı olarak “saat” nispeten yeni bir kavramdır. Şüphesiz zamanın birimlere ayrılmasında bir nirengi/referans noktası belirlenmeli idi. Bu tasnifin tarihçesine bakıldığında ilk olarak karşımıza güneş; aydınlık ve karanlık yani gece ve gündüz kavramları çıkmaktadır. Fakat bulunan bölgede güneşin doğması ve batmasına bağlı olarak oluşan gece ve gündüzler eşit sürelerde olmayıp coğrafyaya ve mevsimlere göre farklılıklar göstermekte idi. Bu şekilde sürelerine dikkat edilmeksizin gündüzün ve gecenin 12’şer 12’şer 24 birime ayrılması uygulamasının ilk olarak antik Mısır’da başlatıldığı sanılmaktadır. Mısır ve Babil medeniyetleri coğrafi konumları nedeniyle yılın büyük bölümünde güneş ışığına maruz kalmalarına binaen güneş ve gölge ilişkisini gözlemleyebilmişler ve konumuzu teşkil eden araçların ilk üreticisi olmuşlardır.⁸ Günün ve gecenin eşit

¹Ayşe Tezel, Aristoteles’te Zaman Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2017, 54-55.

²Özden Özkaya, Augustinus’un Zaman Anlayışı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015, 57.

³Mustafa Çağrı, “Ebü’l-Berekât el-Bağdâdî”, TDVİA, Cilt 10, İstanbul, 1994, 300-309.

⁴Serkan Yazıcı, *Sultanın Saatçisi: Meyer Saatlerinin Asırlık Öyküsü*, (İstanbul: Kronik Kitap, 2023, 20.

⁵İhsan Emre, Bilim Tarihinde Doğa, Yasa ve Yasallık: Isaac Newton ve Albert Einstein Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, 2019, 32.

⁶Caner Taslaman, “İzafiyet Teorisi, Değerler ve Tanrı-Evren İlişkisi”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 33 (2007/2), 7.

⁷“Clock”, *The Encyclopedia Americana*, Americana Corporation, Vol. 7, USA: 1968, 92-94; Kemal Özdemir, *Osmanlıdan Günümüze Saatler*, (İstanbul: TYT, 1993, 9.

⁸“Saat”, *Ana Britannica Ansiklopedisi: Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt. 18, İstanbul: 2004, Ana Yayıncılık: 599; Özdemir, *Osmanlıdan Günümüze Saatler*, 9.

olmayan 12'şer saate bölünmesi uzun yıllar devam etmiş böylelikle her coğrafya için geçen zaman olarak "saat"ın farklı bir anlamı olmuştur. Bu sebeple güneşin hareketleri temelinde icat edilen "sabah", "öğlen" ve "akşam" ve buna bağlı olarak oluşturulan birimler daha fazla önem kazanmış, uzun yıllar ciddi bir süre takibine gerek duyulmamıştır. İslamiyet ile birlikte ezanın okunacağı "vakitler" ile oruç gibi ibadet sürelerinin daha iyi tayin edilebilmesi adına gözlemlere önem verilmiş, daha hassas ayarlara ihtiyaç duyularak mekanik saatlerin gelişim süreçlerine geçilmiştir. Osmanlı döneminde takvim ve saat üzerinde yapılan ayarlar dini bakımdan büyük bir önem arz ettiği için devlet de hassasiyet göstermiş, her türlü astronomik ve astrolojik faaliyetin takibi için Müneccimbaşılik müessesesi teşkil edilerek şehirler ve hatta mahalleler için de muvakkithaneler kurulmuştur. Astronomik gözlemlerin yükselişe geçtiği bu dönemde pek çok şehirde rasathaneler kurulmuş, saat ve vakitleri tayin edebilmek için pek çok farklı araç geliştirilmiştir. Muvakkithanelerde istihdam edilen muvakkitler aracılığıyla güneş, kum, su saatleri ve II. Mehmed döneminden itibaren görülmeye başlanan mekanik saatlerin kullanılması yoluyla saat tayini yapılmaya çalışılmıştır. Bunlardan dakika bazlı bildirim yapabilen en önemli alet şüphesiz mekanik saatlerdir.⁹

Fakat 19. yüzyıla kadar Osmanlı toplumu genellikle bir eşya olarak mekanik saatlerin bildirdiği "dakikalı saatler"e göre değil, muvakkithanelerde muvakkitin tayin ettiği zamanlarda mescitlerde okunan ezanın bildirdiği vakitlere göre hareket etmiştir. Bu anlayış doğrultusunda 19. yüzyıla kadar zaman, sosyal ve siyasi hayatta ibadet döngüsüne uygun şekilde düzenlenmiş; çeşitli kurumlardaki toplantılar genellikle sabah, öğle ve akşam namazlarından sonra başlamak üzere belirlenmiştir.¹⁰ Örneğin, Bâb-ı Ali teşkilatının ilk şekli olan Divan-ı Hümayun klasik dönemde haftanın belirli günlerinde sabah namazından sonra çalışmaya başlamıştır. Ayrıca "İkinci

Divanı" ismi ile anılan vakitte toplanmıştır. Ayrıca çarşı ve pazar alanlarının sabah ezanı ile açılıp akşam ezanı ile kapanması, saatlerin işlevinin birincil dayanağının toplumsal ve ekonomik bağlam olmadığını gösteren önemli örneklerdir.¹¹ Yine bilindiği üzere evrak ve tarihi metinler içerisinde yaşanan hadiseler anlatıldığında saat terimleri çoğunlukla dakika ve saat bazlı verilmemiş, bunun yerine vakit terimleri daha fazla kullanılmıştır. Nisf'ül-leyl (gece yarısı vakti), zeval (öğlen vakti), kab-le'l-zeval (öğleden önce) bade'z-zeval (öğleden sonra), akşamüzeri gibi "tam saat" bildirmeyen zaman kalıpları daha sık kullanılmıştır. İslamiyet ile birlikte Türk kültüründe yer alan "İftar", "imsak", "şafak", "vuslat", "ecel", "kıyamet", "ezel" ve "ebed" gibi kelimeler ise tek başlarına yine "saati olmayan" fakat belirli bir vakti ifade eden terimlerdir.¹²

Anlaşılabileceği üzere gündelik ihtiyaçlar için dakika bazlı hassas bir zaman belirleme önemli olmadığından bu dönemde "saat" kavramı ibadet vakti belirleme haricinde önemli olmamış, genellikle coğrafi mesafe ölçme aracı olarak tabir edilmiştir.¹³ Fakat eşya olarak saatin ise sanat tarihi bağlamında büyük bir önemi bulunmaktadır. Maden ve ahşap işçiliği başta olmak üzere tekstil ve resim sanatları gibi pek çok farklı sanat dalını bir araya getiren saatler dekoratif süsleme sanatları ve ekollerinin takibi açısından oldukça önemlidir.¹⁴ Saatlerin bir başka özelliği de ihracat malı olmaları hasebiyle sanat ekolleri ve akımları arasındaki etkileşimlerin taşıyıcısı olmalarıdır. Yukarıda bildirildiği üzere eşya olarak saatlere sosyal yaşam içerisinde çok gerek duyulmamakla birlikte özellikle saray ahalisinin ve yüksek zümrenin pek çok saate sahip olduğu tereke defterlerinden anlaşılmaktadır. Örneğin IV. Mehmet'in validesi Hatice Turhan Sultan'ın 1683 yılındaki vefatının ardından tutulan muhalefat defterinde yirmi beş adet saati olması dikkate değerdir. Kayıtlar genellikle elmas, yakut, zümrüt gibi mücevherlerle tezyin edildiği kaydedilen saatler çeşitli formlardadır.¹⁵

⁹Celal Esad Arseven, "Saat", *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 4, MEB Yayınları, 1983, 1732-1736; "Saat", *Büyük Lugat ve Ansiklopedi* (Meydan-Larousse) Meydan Yayınevi, Cilt 10, 1972, 796; "Watch", *Encyclopedia Britannica*, William Benton, Vol. 23, USA: 1972, 265-269.

¹⁰Ertan Erat, *Osmanlı Dünyasında Zamanın Değişimi ve Mekânın Dönüşümü: 19. yy'ın İkinci Yarısında İstanbul Kenti*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2021, 53.

¹¹Avner Wishnitzer, *Alaturka Saatleri Ayarlama Geç Osmanlı'da Zaman ve Toplum*, Çev: Ercan Ertürk, (İstanbul:) İş Bankası Yayınları, 2020, 32.

¹²Türk kültüründe saat ile ilgili terimlerin genel manada olumsuz olması da ilgi çekicidir. "İyi saatte olsunlar", "saati dolmak", "saati gelmek", "saati saatine uymamak", vb.

¹³"5 saatlik yoldan geldi" gibi. Uğur Tanyeli, *Osmanlı Mekânının Peşinde: Sınırışımı Metinleri: 15.-19. Yüzyıllar*, (İstanbul:) Akın Nalça Kitapları, 2015, 183. Saat kullanımının yaygınlaştığı 20. yüzyılda dahi bu kavramların saat ayırımı için kullanıma devam ettiği görülmektedir. Örneğin, Hüseyin Rahmi Gürpınar 1920 yılında yayımlanan *Cehennemlik* romanında hem kültürümüzde yerleşik olan terimleri hem de bir zaman ölçer olmasına rağmen mesafe ölçme aracı olarak "saati" şu ifadeler ile kullanır: "Şemsi, saatine baktı. Alafranga bade'z-zeval üçü geçmişti. Oraya çıkıp inmek hemen bir saat süreceğini hesaplayarak adımlarını sıklaştırdılar." Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Cehennemlik*, (Ankara:) TDK, 2022, 382.

¹⁴Nurettin Rüştü Büngül, "Saatler", *Eski Eserler Ansiklopedisi*, Cilt: II, 1977, 193-202.

¹⁵Yusuf Sağır, "Vâlide Turhan Sultan'ın Muhalefatı", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, Çanakkale 20, (2016), 277.

Yine IV. Murat'ın kızı Kaya Sultan'dan torunu Fatma Hanım Sultan'a (d.1659-ö.1727) ait muhalefat defterinde geçen iki koyun saatinin ilkinin çevresinde 66 küçük elmas diğerinin ise 121 küçük elmasla süslü ve altın sarkaçlı olması bu dönemde saatlerin işlevselliğinden ziyade mücevher değerine vurgu yapan diğer bir kayıttır.¹⁶

Saatın işlevsizliğine karşılık tam dakika üzerine kurulu bir terim olan "eşref saati" ise bilindiği üzere bir işe başlamanın uğurlu ve uygun zamanını ifade eder, Sarayın Münecimbaşı tarafından astrolojik olarak tespit edilirdi.¹⁷ Hilat giyme merasimi, ordunun savaş için hareketi, kalyonun denize indirilmesi, devlet binalarının temelini atılması ve açılışlarının yapılması, yeni imal edilen toparların deneme atışlarının yapılması gibi önemli işler her daim münecimbashının veya münecimlerin önceden belirlediği uğurlu saate göre yapıldı. Muvakkitlerin ve münecimlerin bağlı olduğu münecimbashılık 15. yüzyılın sonuna doğru kurumsallaşmıştır.¹⁸ Yukarıda açıklanan sebeplerle klasik Osmanlı döneminde kesin zaman birimi olarak eşref saati haricinde saat ve dakikadan ziyade vakit kavramının sosyal hayatta daha önemli olduğu rahatlıkla söylenebilir.¹⁹

19. Yüzyıl Osmanlı Saatlerinde İkili Zaman Sistemi

19. yüzyılda tüm dünyada yaşanan büyük dönüşüm ile dakika bazlı saat mefhumunun ön plana çıktığı görülmektedir. Keza sanayi kuruluşlarının yükselişleri ile mesai kavramı ve saat başına ücret uygulaması başlamış, uluslararası taşımacılığın demiryolu vasıtası ile yapılması, telgraf gibi dakik iletişim olanaklarının gelişmesi zaman kavramının takip edilmesini mecburi kılmıştır. Söz konusu ihtiyaçlara binaen 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti'nde de saat kullanımı artmış ayarlamalar daha hassas yapılmaya çalışılmıştır. Sultan II. Mahmud döneminde (1808-1839) kamu mesaisinin düzenlenmesi ve takip edilebilmesi için çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Özellikle

İstanbul'da dakika bazlı saat kullanımı artmış ezani saatin kullanımına önem gösterilmiştir. Sultan II. Mahmud tarafından "saatin" merkezi olarak takip edilebilmesi açısından Yeni Camii Külliyesine bir muvakkithane ilave edilmiş²⁰ ve bu muvakkithanenin belirlediği saat, "resmi saat" olarak kabul edilmiştir.²¹

Ancak mekanik saatler de temelinde güneşin hareketlerine bağlı "ayar" üzerine kurulu bir düzen olduğundan ve mekanizmaya bağlı kusurları da ortaya çıkabileceğinden hemen hemen her ülkenin her şehrin ve hatta herkesin saati birbirinden farklı zamanları göstermiştir. Osmanlı döneminde kullanılan zaman takip sistemi "Alaturka" / "Ezani" / "Gurubi" saat olarak adlandırılmıştır. Bu sisteme göre; gün on iki saate ayrılmakta olup akşam ezanının okunduğu vakit gün dönümü kabul edilerek saat 12 yani 00:00 olarak hesap edilmektedir. Akşam ezanı yılın her günü aynı coğrafyada dahi farklı saatlerde okunduğundan günün başlangıcı oynaktır. Bu sebeple de pratikte saatlerin her gün ayar edilmesi/her akşam ezanında 12'ye çekilmesi gerekmektedir. Fakat ibadet vakitlerini tayin eden ezanın okunmasında da ayrı bir hassasiyet gösterilir ve ezan saatlerinin belirlenmesinde "temkin" uygulanırdı. Astronomik gözlemlerin havanın durumuna göre uygun olmadığı yahut bir yerin coğrafi ve matematiksel konumuna bağlı olarak, doğu ile batı ve alçak yerler ile yüksek yerler arasında bir zaman farkı ortaya çıkması karşılığında ezanın vaktinden 4 -7 dakika önce yahut sonra okunması uygulamasına temkin adı verilmiştir.²² Temkin uygulaması günümüzde de Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından uygulanır. ²³ Temkin ile birlikte nerede ise her mahallenin saati kendine has olmuş, ortak saatin takip edilebilmesi hemen hemen imkânsız hale gelmiştir. Alaturka saat sisteminin bu kusurlarından ve sürekli ayar gerektirmesinden ötürü bu dönemde saat bildirilirken genellikle "ci-varında" tabiri kullanılmıştır.²⁴ Aynı dönemde ise Avrupa ülkelerindeki saatler öğlen 12:00'de gün dönümü yani 00:00 olacak şekilde ayar ediliyordu. "Vasati" / "Alafranga" saat olarak

¹⁶Özer Küpeli, "IV. Murad'ın Torunu Fatma Hanım Sultan'ın Muhalefatı", *Cihannüma Tarih Ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, 2 (Aralık 2016), 164.

¹⁷İbrahim Şener, "Eşref-i Sâat", *TDVİA*, Cilt XI, 476-477.

¹⁸Doğan Gündüz, *Alaturkadan Alafrangaya Zaman: Osmanlı'da Mekanik Saatler*, İstanbul: Ege Yayınları, 2015, 25.

¹⁹*Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 27, (Ankara:) Milli Eğitim Basımevi, 1977, 486.

²⁰Halkın saatini ayarlayabilmesi için Yeni Camii Muvakkithanesi cephesinde yer alan alaturka ve alafranga büyük saatler 1957/58 yıllarına kadar yerinde mevcut idi. Muvakkithane hakkında detaylı bilgi için bkz. Gülbek Bilecik, "Gözden Kaçan Bir Kültür Mirasımız: Yeni Cami Muvakkithanesi", *Sanat: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 10 (2006), 43-53.

²¹Erat, *Osmanlı Dünyasında Zamanın Değişimi*, 57.

²²Buna göre güneşin doğuşundan 7 dakika öncesi sabah namazının son vakti, güneşin batışından 7 dakika sonrası da akşam namazı vaktinin başlangıcı olarak belirlenmektedir. Öğle ve ikinci vakitlerinde yalnızca yerleşim yerinin konumuna bağlı olarak bir fark ortaya çıktığından, ikinci vaktinde 4 dakikalık bir temkin yeterli görülmekte, öğle vaktinde ise hem temkin hem de mekruh vakit sebebiyle, güneşin tam tepede olduğu vakitten 5 dakika geçtikten sonra öğle namazı vakti başlatılmaktadır. <https://vakithesaplama.diyanet.gov.tr/temkin.php>, (10.04.2025).

²³Bkz. <https://vakithesaplama.diyanet.gov.tr/temkin.php> (10.04.2025).

²⁴Safiye Kıranlar, "Uluslararası Saatin Kabul Edilmesi ve İleri Saat Uygulaması Kapsamında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Zaman Kavramının Şekillendirilmesi (1919-1946)", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, İstanbul, 15 (2006), 68; Erat, *Osmanlı Dünyasında Zamanın Değişimi*, 64-68.

bilinen bu sistem Osmanlı'da da biliniyor ve zaman zaman kullanılıyordu. Güneş ışığından azami istifade etmeyi sağlayan bu sistemin, milletlerarası ilişkiler yoğunlaşmadan önce, toplumların ihtiyacı için yeterli bir sistem olduğu düşünülmektedir.²⁵

Hemen hemen tüm dünyada uygulanan bu “yerel saat” uygulaması, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa ve Amerika'da demiryollarının yaygınlaşması ve şehirlerin birbirine bağlanması ile çeşitli zorluklara yol açıyordu. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde ülkenin doğusu ve batısı arasında büyük zaman farkı olduğundan uzun mesafeli demiryollarındaki muhtelif zaman dilimleri büyük bir karışıklık yaratıyordu. Avrupa ülkelerinin de desteği ile bu keşmekeşe son vermek ve standart bir saat sistemi tespit etmek için 1884 yılında Washington'da Uluslararası Meridyen Konferansı toplanmıştır. Osmanlı Devleti'nin de temsil edildiği bu konferansta günün başlangıcı (00:00) gece on iki olarak kabul edilerek Greenwich Meridyeni başlangıç meridyeni olarak tespit edilmiş ve bu meridyenden başlamak üzere dünya 24 saat dilimine ayrılmıştır.²⁶ O zamana kadar “Greenwich Vasatı Saati” olarak bilinen bu saat sistemi “Uluslararası Saat” adını almıştır.²⁷

1884 yılında Washington'da toplanan Uluslararası Meridyen Konferansı, başlangıç meridyeninin belirlenmesi ve evrensel bir zaman sisteminin tesis edilmesi yönünde atılmış en önemli adımlardan biri olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte söz konusu konferans, teknik düzeyde bir uzlaşa sağlamış olmasına rağmen, meridyen seçimi meselesi uluslararası ölçekte kesin biçimde sonuçlanmamış; bilimsel ve diplomatik tartışmalar sonraki yıllarda da varlığını sürdürmüştür. Nitekim Barnabit misyoneri ve bilim insanı Cesare Tondini de Quarenghi (1839-1907), meridyen meselesine ilişkin Osmanlı Devleti'ni diplomatik açıdan ikna etmeyi amaçlayan bir metin kaleme almış, söz konusu metin Paris Elçisi Esad Paşa aracılığıyla Hariciye Nazırı Said Paşa'ya sunulmuştur. Tondini, mezkûr yazışmada Osmanlı Devleti'nin bu süreçteki konumuna dikkat çekmiş, Osmanlı toplumunda günün güneşin batışıyla başlaması ve takvimin kameri esaslara dayanması gibi geleneksel zaman anlayışının korunması gerektiğini vurgulamıştır. Bu bağlamda, evrensel zamanın yalnızca

uluslararası işlemlerle sınırlı tutulması, buna karşılık yerel ve toplumsal hayatta kullanılan milli zamanın muhafaza edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Öte yandan, zamanın herkes için yeknesak hâle getirilmesi meselesinin yalnızca bilimsel bir zorunluluk olmadığını, aynı zamanda güçlü bir jeopolitik ve ekonomik arka plana sahip olduğunu da açık biçimde ifade etmiştir. Bu çerçevede Tondini, Greenwich meridyeninin kabulünün İngiltere'nin denizcilik ve ticaret alanındaki üstünlüğüyle doğrudan ilişkili olduğunu belirtmiş, bu tercihe Fransa'nın karşı çıktığını dile getirmiştir. Nihayetinde, zamanın birlik sağlanmasının kaçınılmaz olduğunu kabul etmekle birlikte, Greenwich meridyenine alternatif olarak tarafsız ve manevi bir merkez olması hasebiyle Kudüs meridyenini Sultan'a teklif etmiştir.²⁸

Dünya genelinde tek merkezli bir zaman sisteminin tartışıldığı bu dönemde, Kudüs ve Greenwich meridyenleri etrafında şekillenen saat ayarı tartışmalarına rağmen, başta kamu kurumları ve dini müesseseler olmak üzere Osmanlı toplumunda ezânî saat sisteminin kullanımının devam edildiği bilinmektedir. Ancak aynı yıllarda Avrupa menşeli pek çok kurumun Osmanlı sahasına girmesi, ticaretin büyümesi, vapur tarifelerinden demiryolu şirketlerine kadar birçok yabancı kurumun alafranga saati takip etmesi ile fiili bir iki başlılık durumu ortaya çıkmıştır.²⁹ Bu durum ticari bir üretime de dönüşmüş, Osmanlı toprakları için “çift kadranlı” olarak hem Alaturka hem de Alafranga saatleri aynı anda gösterebilen saatler piyasaya sürülmüştür.³⁰ Öyle ki, yurt dışında faaliyet gösteren pek çok saatçi, çift zaman sistemini gösterebilen mekanizmalar icat ettiklerini tescil etmek ve taltif edilmek amacıyla Osmanlı sarayına başvurularda bulunmuştur. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemiyle birlikte bu tür taleplerin yoğunlaştığı görülmektedir. Nitekim 1874 yılında eski Bulgar despotu olarak anılan Benjamin Efsavit Efendi hem alaturka hem de alafranga saat sistemlerini birlikte gösterebilen ve dört mevsim boyunca güneşin hareketlerini izleyebilen bir mekanizma geliştirdiğini beyan ederek ödüllendirilme talebinde bulunmuştur. Ancak talebine verilen cevapta bu tür bir mekanizmanın daha önce icat edilmiş olduğu belirtilerek iddiası reddedilmiş; başvuru sahibine

²⁵Ekmeleddin İhsanoğlu, Feza Günergun, “Osmanlı Türkiye'sinde ‘Alaturka Saatten Alafranga Saat’e Geçiş”, *X. Ulusal Astronomi Kongresi*, 2-6 Eylül 1996, 436.

²⁶Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), HR. TH. 53-27, (M.18.09.1884).

²⁷Kıranlar, “Uluslararası Saatin Kabul Edilmesi...”, 69. Bugün, Türkiye'de vasatî saat, Greenwich'e göre 3 saat ileridir.

²⁸BOA, HR. SFR. 4. 432-47, (M.10.06.1888).

²⁹Wishnitzer, *Alaturka Saatleri Ayarlama Geç Osmanlı'da Zaman ve Toplum*, 206.

³⁰Wishnitzer, *Alaturka Saatleri Ayarlama Geç Osmanlı'da Zaman ve Toplum*, 208.

yalnızca ilgili saatin üretimi, satışı için gerekli olan ruhsatın verilebileceği ifade edilmiştir.³¹

Bu duruma bir diğer örnek olarak, 1875 yılında Rafael adlı bir saatçinin hem alaturka hem de alafranga saat sistemlerini bir arada gösterebilen bir mekanizma geliştirdiğini belirterek, söz konusu icadı için imtiyaz talebinde bulunduğunu ifade eden bir arzuhal kaleme aldığı bilinmektedir.³² Öyle ki söz konusu örnekler, 19. yüzyıl Osmanlı dünyasında ikili zaman sistemini bir arada gösterebilen çift kadranlı saat mekanizmalarına yönelik yoğun bir ilginin ve rekabet ortamının mevcut olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Yurt dışındaki saatçilerin ise imtiyaz veya mükâfat için bu alanda icatlar geliştirdiklerini iddia ederek saraya başvuruda bulunmaları da oldukça önemli bir detaydır.

Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Bulunan Çift Kadranlı Saatler

Tek bir mekanizma aracılığıyla çift kadranda Alaturka ve Alafranga zaman sistemini gösterebilen saatlerin, Türk saatçi ustaları tarafından özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretildiği ve günümüze ulaşan örnekler vasıtasıyla anlaşılmaktadır. Nitekim söz konusu saatlerin imalatı, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde süreklilik arz ederek nesilden nesile intikal etmiş; bu durum, belirli tipolojilerin ve teknik özelliklerin korunarak devam ettirilmesini sağlamıştır. Bu kapsamda değerlendirildiğinde, günümüzde Milli Saraylar Saat Koleksiyonu'nda muhafaza edilen ve çift kadranlı saat sistemini tek mekanizmada birleştiren eserler hem teknik hem de tarihsel açıdan söz konusu üretim geleneğinin en erken nitelikli örnekleri arasında yer almaktadır.

Topkapı Sarayı envanterine kayıtlı, 1852 tarihli (H. 1269) ve "Mehmed Şükrü 1269" imzasını taşıyan 53/55 envanter numaralı çift kadranlı saat, bu tür örneklerin erken tarihli temsilcisidir. (Görsel 1) Pirinç malzemeden imal edilmiş olup Türk saatçiliğinde "iskelet saat"³³ olarak tanımlanan bu eser, dört ayaklı bir yapıya sahiptir. Saatin çift kadranlı tertibi, Avrupa menşeli alafranga saat sistemi ile Osmanlı'ya mahsus alaturka saat sistemini aynı bünyede bir araya getirmiştir. Kadrانlar arasına yerleştirilmiş olan ve ta'lik hatla yazılmış "Yapdı bu saati nadi-de Mehmed Şükrü, 1269" ibaresi yer almaktadır. Ayrıca, üst bölümde konumlandırılmış küçük çaplı kadrان çemberi saniye göstergesi olarak işlev görmektedir. Mehmed Şükrü Efendi saati "numro 2" olarak kaydetmiştir.³⁴



Görsel 1 Mehmed Şükrü imzalı 53/55 envanter numaralı saat. Milli Saraylar Koleksiyonu.



Görsel 2 Mehmed Şükrü imzalı 49/5 envanter numaralı saat. Milli Saraylar Koleksiyonu.

³¹BOA, MF. MKT, 18-7, (H.19.02.1291).

³²BOA, ŞD, 2882-10, (H.12.06.1292).

³³İskelet saatler, mekanizmayı örten kapak veya gövde yüzeylerinin mümkün olduğunca azaltılmasıyla, saatin iç kısmının görülebilir hâle getirildiği özel saat türleridir. Detaylı bilgi için bkz. Aysel Tuzcular, "Türk İskelet Saatleri", *Kültür ve Sanat Dergisi*, (1977) 72-77.

³⁴Perran Ülkümen, "Saatçiliğimiz" *Türk Etnografya Dergisi*, 4 (1962), 24; Ünal Tanrıverdi, *Topkapı Sarayı'nda Zaman ve Sanat*, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2025, 60.



Görsel 3 Mehmed Muhsin imzalı 47/221 envanter numaralı saat. Milli Saraylar Koleksiyonu.

Mehmed Şükrü imzasını taşıyan 49/5 envanter numaralı ikinci saat ise ustanın “numro 2” olarak kaydettiği eserden yaklaşık on yıl sonra, 1862 tarihinde (H. 1279) Dolmabahçe Sarayı için imal etmiştir. (Görsel 2) Saat, önceki saat sisteminde olduğu gibi Osmanlı geleneksel zaman ölçüm sistemi ile Batı tarzı saat anlayışını bir arada sunan çift kadranlı tasarımıyla dikkat çekmektedir. İskelet formunda tasarlanmış saat dikdörtgen kaide üzerine oturtulmuştur. Saatin alt bölümünde yer alan büyük kadran, alaturka (ezani) zamanı, üstte konumlandırılmış daha küçük kadran ise alafranga (vasatî) zamanı göstermektedir. Saatin kadranları, dört sütun formunda yükselen ince direklerle çevrelenmiştir. İki kadran arasındaki yüzeyde ise “Eser-i Mehmed Şükrü min tilâميز-i Ahmed Dede, Numro 6, sene 1279” ibaresinin kayıtlı olduğu bir yazıt mevcuttur. Buna ek olarak büyük kadranın içerisinde de “Âsitâne” yazısı işlenmiştir.

Mehmed Şükrü'nün çift kadranlı saatler alanında geliştirdiği bu yaklaşım, zamanla bir üslup ve ekol niteliği kazanmıştır. Nitekim söz konusu tasarım anlayışının, ustanın yetiştirdiği isimler tarafından da benimsendiği görülmektedir. Bu bağlamda, Mehmed Şükrü'nün çırağı olan Mevlevî saat ustası Mehmet

Muhsin'in imal ettiği saat de bu geleneğin devamlılığını ortaya koyan önemli bir örnek olarak değerlendirilmektedir. (Görsel 3)

Milli Saraylar envanterinde yer alan 47/221 envanter numaralı, 1874 tarihli, (H. 1291) Dolmabahçe Sarayı için üretilmiş saat, dikdörtgen planlı ahşap bir kaide üzerine yerleştirilmiş, zemin, gövde ve üst bölüm (tepelik) olmak üzere üç ana kısımda incelenmektedir. Eserin zemin bölümü sade bir anlayışla bırakılmış; orta aksında yer alan ve şemse motifini andıran kabartma plaka üzerine “Asitâne-i Âliyye 1291” ibaresi işlenmiştir. Saatin gövde kısmında üç adet kadran yer almakta olup, üstte konumlandırılmış küçük kadran saniye göstergesi olarak işlev görmektedir. Alt bölümde yer alan iki kadran ise alaturka (ezani) ve alafranga (vasatî) zaman sistemlerini göstermektedir. Kadranların çevresi kazıma tekniği ile tezyin edilmiştir. Saatin tepelik kısmında ise “Eser-i Mehmed Muhsin min tilâميز-i Mehmed Şükri (Şükrü)” yazısı kazınmıştır.³⁵ Görüldüğü üzere, Mehmed Muhsin tarafından imal edilmiş mezkûr saat, ustası Mehmed Şükrü'nün hem teknik açıdan hem de üslup açısından benzerliği ile dikkat çekmektedir.

³⁵Vahide Gezgör, *Milli Saraylar Saat Koleksiyonu*, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 1997, 46.

Türk saatçiliğinin önde gelen isimlerinden Ahmed Eflâki Dede³⁶ tarafından imal edilmiş iki adet saat, günümüzde Milli Saraylar envanterinde muhafaza edilmektedir. Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan örneğin, dört cepheli bir saat kulesi formunda tasarlanmış olması; bu cephelerde yer alan kadranların farklı zaman sistemlerini gösterebilecek şekilde kurgulanması, söz konusu eseri ikili zaman sistemi doğrultusunda tasarlanmış saatler arasında dikkate değer bir örnek olarak öne çıkarmaktadır. (Görsel 4) 47/198 envanter numaralı mezkûr eser, dört ayaklı bronz sütunlar arasında yükselen bir form ile imal edilmiş ve ana kadranını gövde kısmında konumlandırılacak şekilde tasarlanmıştır. Kadran üzerinde eski harflerle "Ahmed Eflaki Dede, İstanbul" imzası yer alır. Buna ek olarak saatin mekanizma üzerinde "Muvakkit Cennetmekân Sultan Mahmud Han, Ahmed Eflaki Dede el-Mevlevî, Sene 1278, Âsitâne" ibaresi de yer alır.³⁷

Eserin tepe kısmının dört cepheli bir saat kulesi biçiminde inşa edilmesiyle kadranların farklı zamanları gösterebilmesi öngörülmüştür. Bu mimari tercih, dönemin toplumsal

hayatındaki ikili zamanın bir tezahürü olarak da değerlendirilmektedir.

İstanbul Üniversitesi ana giriş kapısı ile Haydarpaşa Garı cephe saatleriyle tanınan ve Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan geçiş sürecinin önde gelen saat ustalarından biri olarak kabul edilen Saray Saatçibaşısı Mustafa Şem'i imalatı 1897-1898 tarihli boy saati, Milli Saraylar Koleksiyonunun seçkin ve karakteristik örneklerden birini teşkil eder. (Görsel 5)

Çemberlitaş'taki atölyesinde tasarlanan 60/36 envanter numaralı eser, ezani ve vasatî saat sistemlerini birlikte yansıtan teknik kurgusuyla, çift kadranlı saatler arasında dikkat çekmektedir. Yaklaşık 270 cm yüksekliğe sahip olan bu büyük boy saatinin ana kadranı, Osmanlı usulü rakamlarla³⁸ süslenmiş olup alaturka (ezani) zaman sistemini gösterir. Bununla birlikte, ana kadran içerisinde konumlandırılmış ikinci bir iç kadran, romen rakamlarıyla düzenlenmiştir ve alafranga (vasatî) zaman prensibinde çalışır. Kadranın merkezine denk gelecek şekilde yerleştirilen plaka üzerine işlenmiş "Eser-i Mustafa Şem'i, İstanbul Çemberlitaş, sene Hicri 1315" ibaresi yer almaktadır.³⁹



Görsel 4 Ahmed Eflaki Dede imzalı 47/198 envanter numaralı saat. Milli Saraylar Koleksiyonu.

³⁶Ahmet Eflâkî Dede (1808-1875), Mevlevî dervîşi ve Osmanlı döneminin en önemli saat ustalarından birisidir. Sultan II. Mahmud Türbesi'nin ilk muvakkiti olarak görev yapmış, Paris'te Breguet fabrikasında meslekî yetkinliğini artırmıştır. Kendi tasarımı olan özgün mekanizmalı saatleriyle uluslararası sergilere katılan ustanın eserleri, Türk saatçilik tarihinin en seçkin örnekleri arasında yer alır. Detaylı bilgi için bkz. Nurettin Rüştü Büngül, "Saatler" *Eski Eserler Ansiklopedisi*, II, Tercüman 1001 Temel Eser, 1977, 193-202.

³⁷Gezgör, *Milli Saraylar Saat Koleksiyonu*, 42.

³⁸Alaturka saatlerin kadran tasarımları geleneksel rakam formlarından farklı olarak kendine özgü bir üslup çerçevesinde biçimlenmiştir. Nitekim Paris Elçisi Seyyid Ali Efendi (1797-1802), Fransız saat ustası Abraham-Louis Breguet'ye İstanbul'a avdetinde gönderdiği mektupta gönderdiği mektupta, sipariş edilen saatlerin kadran tasarımlarının Osmanlı usulüne uygun olarak hazırlanması gerektiğini açıkça belirtmiştir. Osman Nihat Bişgin, *Seyyid Ali Efendi'nin Fransa Sefareti*, İstanbul: Pınar Yayıncılık, 2025, 129.

³⁹Gezgör, *Milli Saraylar Saat Koleksiyonu*, 62.



Görsel 5 Mustafa Şem'i imzalı 60/36 envanter numaralı saat. Millî Saraylar Koleksiyonu.



Görsel 6 İzmir Saat Kulesi formundaki 53/64 envanter numaralı saat. Millî Saraylar Koleksiyonu.

Buna ek olarak, Millî Saraylar Koleksiyonu'ndaki bu tür saatler arasında en dikkat çekici örneklerden biri şüphesiz 53/64 envanter numaralı İzmir Saat Kulesi maketidir. (Görsel 6) Zira bir kule saatinin maket ölçüsünde yeniden kurgulanması, dönemin zaman anlayışının görselleştirilmesine imkân tanımaktadır. Eser üzerindeki usta imzasına istinaden, İzmir Şehremaneti tarafından Sultan II. Abdülhamid'e 25. cülûs hediyesi olarak yaptırılan maketin Mimar Raymond'un tasarımına uygun şekilde, İstanbul Perada bulunan meşhur kuyumculardan Vartan ve Ziguilli tarafından imal edildiği anlaşılmaktadır. Merdivenin üzerinde görülen dört kapının üst kısmında altın yaldızlı harflerle *"Fahr-i selatin-i i'zâm Sultan Abdülhamid Hân-ı Sâni Efendimiz Hazretlerinin cülûs-u hümayûnlarının yirmi beşinci sene-i devriyesini müzekkir olmak üzere İzmir şehrinde inşa olunan şadırvanlı saat kulesinin Atabe-i Seniyye-i Cenâb-ı Mülûkâneye takdim kılınan temsil-i mücessemidir. Sene 1318"* yazılıdır. Sadeleştirmek gerekirse bu alanda "Ulu Sultan II. Abdülhamid Han Efendimizin tahta çıkışının 25. yıldönümünü anmak amacıyla İzmir'de inşa edilen şadırvanlı saat kulesinin, yüce padişah hazretlerinin huzuruna sunul-

mak üzere hazırlanmış modelidir. Sene 1318 (M. 1901-1902)" yazmaktadır. Kulenin dört yüzünde görülen kadranların çapı cep saatin-den daha küçük olup, yalnızca 3 cm'dir. Söz konusu kadranlardan ikisi Osmanlı usulü rakamlarla düzenlenmişken, diğerleri romen rakamlı sistem doğrultusunda tasarlanmıştır.⁴⁰ Bu yönüyle mezkûr eserin, Osmanlı'nın son döneminde birlikte kullanılan alaturka ve alafranga zaman sistemlerinin aynı nesne üzerinde bir araya getirildiği çarpıcı bir numunedir. Millî Saraylar envanterine kayıtlı bir diğer çift kadranlı saat, Türk kullanıcısının estetik tercihleri doğrultusunda yeşil somaki mermer bir zarf içerisine yerleştirilmiş olup, beyaz mine zemin üzerine tek yüzlü olarak tasarlanmıştır. (Görsel 7) 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarına tarihlenen 53/45 envanter numaralı söz konusu cep saatinde, birinci kadran Roma rakamlarıyla alafranga saati; ikinci kadran ise Osmanlı usulü rakamlarla alaturka saati gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Üçüncü kadran ise saniye göstergesi olarak kurgulanmıştır. Bu özellikleriyle eser, dönemin ikili zaman sistemine dayalı kullanım anlayışını yansıtan özgün bir örnek teşkil etmektedir.

⁴⁰Tanrıverdi, *Topkapı Sarayı'nda Zaman ve Sanat*, 324.

Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde saatçilikte değinilmesi gereken önemli bir kişilik de Alman saat ustası Johann Meyer'dir. Alman İmparatoru II. Wilhelm ile siyasi ve ticari ilişkileri kuvvetli olan Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı'ndaki saatlerin bakımlarının yapılabilmesi için Almanyadan saat ustası talep etmiştir. Bu istek üzerine Berlinden saatçi Johann Meyer İstanbul'a gelmiş, saraydaki saatlerin bakım ve onarımlarını üstlenmiş ve uzun yıllar sarayın Saatçibaşısı olarak çalışmıştır.⁴¹ Öyle ki Meyer, Osmanlı pazarının ihtiyaç ve beklentilerine uygun olarak ikili zaman sistemine göre tasarlanmış çift kadranlı saat modeli geliştirmiş, bu modeli İsviçre'de imal ettirerek sunmuştur. (Görsel 8) Padişahın bu tür pratik kullanıma sahip saatlere duyduğu ilgi nedeniyle, çift kadranlı saatler literatürde "Hamidiye Saati" olarak da anılmaya başlanmıştır. Alaturka saat düzeninde her akşam ayar değişikliği gerekliliğinden hareketle Meyer, 20. yüzyılın başlarında bu işlemi otomatik biçimde gerçekleştiren bir mekanizma dahi geliştirmiştir.⁴² Söz konusu mekanizmayı, altın zarf üzerine mine tekniğiyle bezeli bir dış kaplama ile birleştirilerek padişaha takdim etmiş, Sultan II. Abdülhamid 1906 yılında bu icattan duyduğu memnuniyeti ifade eden bir ferman ile Mecidiye Nişanı tevcih etmiş;⁴³ ayrıca takdirname ve gümüş madalya ile mükâfatlandırmıştır.⁴⁴

Osmanlı Toplumunda Çift Kadranlı Saat Algısı: Kültürel ve Edebî Yansımaları

İkili zaman sistemi, her ne kadar bir saat üzerinde gösterilmeye çalışılmışsa da Osmanlı toplumu içinde büyük bir karışıklığa yol açmaktaydı. Tren, tramvay, vapur gibi ulaşım araçları ve uluslararası hizmet veren pek çok şirket alafranga saat sistemine göre hizmet verirken sosyal hayatta ise alaturka saat sistemi kullanılmaktaydı. Dakika bazlı ilerleyen hayat içerisinde alaturka saatin kendine has "ayar" sorunlarının yanı sıra alafranga saat birimlerinin de devreye girmesi ve onların ayrı bir "ayar" prensibi

olması tam bir kargaşaya yol açmış, Uğur Tanyeli'nin ifadesi ile bir "saat bunalımı" yaşanmıştır.⁴⁵ Söz konusu bu karmaşanın toplumsal yaşamdaki tezahürleri, dönemin popüler kültür araçlarında da geniş yer bulmuştur. Nitekim 1910 tarihli Karagöz dergisindeki karikatürde ikili saat meselesi toplumsal bir hiciv malzemesine dönüştürülmüş, halkın gündelik yaşamına sirayet eden durumlar mizahi bir perspektifle ele alınmıştır. (Görsel 9)

Saat bunalımı meselesinin toplumsal yansımaları, yalnızca karikatürlerle sınırlı kalmayıp, dönemin edebi eserlerinde de konu olmuştur. Bu bağlamda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1921 tarihinde tamamladığı *Eşkiya İninde* romanında yaşanan kargaşaya şu pasajlarla bir atıf yapar;

"...Hikmet Enişten saatin kaç olduğunu soruyordu. Kaynım elini yeleğinin cebine attı. Babasından yadigar değerli kronometre altın saati çıkardı: — On buçuk, dedi. — Frenkçe saat? — Evet. Saatin o esnada alafranga on buçuk olmasına göre, köylüler alaturka zamanı hesaplamaktalar iken rençperin gözü sabit bir bakışla saate dikildi. Çocuk saatini cebine soktu."⁴⁶

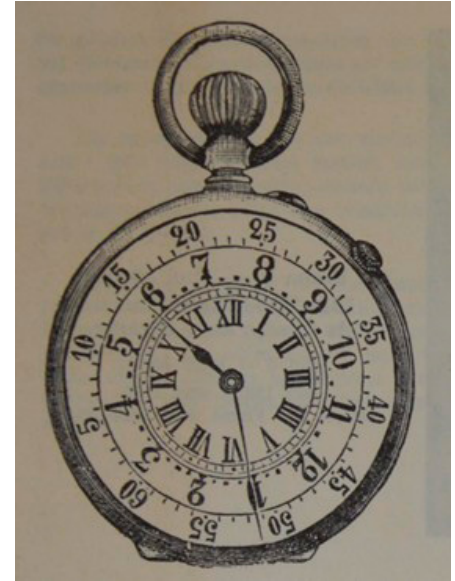
"...— Daha kaç saatlik yolumuz var? Bir iyice kestirerek söyle bakalım. — Şimdi saat kaç? Bana Frenk saati demeyiniz. Bizim saati söyleyiniz... — Dördü geçiyor... — Eh işte bir ve nihayet bir buçuk saat sonra varırız."⁴⁷

Saat bunalımın çözümü için iki zaman sistemin uyumlu hale getirilmesine yönelik çeşitli girişimlerde de bulunulmuştur. Örneğin, Rasathane-i Amire yıllıklarında (salnameler), öğle vakti alaturka ve alafranga saatlerin karşılıklarını gösteren dönüşüm tablolarına yer verilmiştir. Bu tür bilgiler yerel basında da sıklıkla yayımlanmıştır. (Tablo 1)

Alafranga saatlerin yaygınlaşabilmesi için her gün öğlen 12:00'de Tophane-i Amire'den atılan topun sesi ile ayar yapılabilmesi sağlandığı gibi ayrıca, posta ve telgraf gibi uluslararası hizmetlerin verildiği binaların yakınındaki kamusal alanlara, alaturka ve alafranga saatleri gösteren çift kadranlı büyük saatler



Görsel 7 Cep Saati formunda 53/45 envanter numaralı saat. Milli Saraylar Koleksiyonu



Görsel 8 Johann Meyer tarafından icat edilen "Hamidiye Saati". Süheyl Ünver, Meyer Tesis Tarihi 1878 "100 Yıllık Çalışmanın Olumlu Sonuçları", [Özel Baskı Firma Broşürü] Ümit Basımevi, İstanbul: (Tarihsiz), 8.

⁴¹Süheyl Ünver, *Meyer Tesis Tarihi 1878 "100 Yıllık Çalışmanın Olumlu Sonuçları"*, [Özel Baskı Firma Broşürü] İstanbul: Ümit Basımevi, (Tarihsiz), 2-3

⁴²Ünver, *Meyer Tesis Tarihi*, 3

⁴³BOA, İ. TAL, 97-44, (H.08.12.1313.)

⁴⁴Ünver, *Meyer Tesis Tarihi*, 9

⁴⁵Tanyeli, *Osmanlı Mekanının Peşinde*, 177.

⁴⁶Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Eşkiya İninde*, TDK, Ankara: 2021. 42.

⁴⁷Gürpınar, *Eşkiya İninde*, 77.

yerleştirilmiştir. Ayrıca, söz konusu çift zamanlı saatlerin yalnızca kamusal alanlarda değil, idari ve bürokratik mekânlardaki makam odalarında da kullanıldığı bilinmektedir.⁴⁸ (Görsel 10-11)

İki farklı saat uygulaması özellikle zaman takibinin hassasiyet ile zorunlu olduğu askeri idarelerde büyük problemlere yol açmıştır. Örneğin Trablusgarp savaşı devam ederken İtalyanlar donanmalarını Çanakkale Boğazı önlerine göndererek bombardıman ateşine

başlamış, olay esnasında Osmanlı askeri birliklerinin haberleşmesinde kullanılan saatin alafranga mı yoksa alaturka mı olduğunun belirtilmemesi üzerine ciddi sorunlar yaratmıştır. Her ne kadar İtalyanlar bombardıman olayında istedikleri başarıyı elde edemeyerek geri çekilmişlerse de Harbiye Nezareti böyle bir tehlikeyi tekrar yaşamamak için 1912 yılında bağlı birimlerde alafranga saat kullanımına geçmelerini ve sivil otoritenin de bu konuda daha duyarlı olmasını istemiştir.⁵⁰

Tablo 1. 1884 Washington Konferansı Sonrası İçin Hazırlanmış 26-27 Haziran Tarihlerinde İstanbul İçin Alafranga-Alaturka Saat Dönüştürme Tablosu⁴⁹

Vasati / Alafranga Saat	Ezani / Alaturka Saat	Güneşin Batışından Sonra Geçen Süre
20:42	12 (Gün Dönümü)	
23:12	2,30	02:30
00:00 (Gün Dönümü)	3,18	03:18
02:42	6	06:00
05:12	8,30	08:30
06:12	9,30	09:30
08:42	12	12:00
09:12	12,30	12:30
11:12	2,30	14:30
12:42	4	16:00
15:02	6,20	18:20
17:02	8,20	20:20
19:02	10,20	22:20
20:02	11,20	23:20
20:42	12 (Gün Dönümü)	24:00



Görsel 9 Karagöz dergisinde saat karışıklığına binaen yayımlanan bir karikatür. Merkezi bir yerde muvakkithane olduğu anlaşılan bir yapı (muhtemelen Yeni Camii Muvakkithanesi) duvarında asılı iki saatten sağdaki üzerinde "zevali" yani alafranga soldaki üzerinde ise "alaturka" ibaresi yer alıyor.

-Çorbacı böyle vakitsiz nereye?.. Zevali saat henüz beş.. Daha dört saat var... -Sen o saate bakma.. Dedğin gibi o zavallı saat.
-Biçare! Zavallı seninki tam çalışılacak zamanda evine gidiyorsun. Karagöz, 23.11.1910.

⁴⁸19. yüzyılda Osmanlı kamu idaresi ve sosyal hayatta yaşanan saat bunalımı ve üretilen çözümler için detaylı bir inceleme için bk. Ertan Erat, "Osmanlı Dünyasında Zamanın Değişimi ve Mekânın Dönüşümü: 19. yüzyılın İkinci yarısında İstanbul Kenti", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021.

⁴⁹Tarafımızdan hazırlanan tablo için İstanbul'da "astronomik güneş batış saati" 20:42 olarak tespit edilmiştir. İki gün astronomik güneş batış saati aynı dakikadadır.

⁵⁰İhsanoğlu, Günergun, "Osmanlı Türkiyesi'nde 'Alaturka Saatten Alafranga Saat'e Geçiş", 438; Kıranlar, "Uluslararası Saatin Kabul Edilmesi...", 72.



Görsel 10-11 II. Abdülhamid döneminde Hamidiye Etfal Hastahanesi Serstabibi odasında çift kadranlı masa saatleri, II. Abdülhamid Fotoğraf Albümleri, 90870/24-22

Yukarıda da belirttiğimiz üzere 1884 yılında düzenlenen Washington Kongresi kararları dünya çapında saat birliğini tam anlamıyla gerçekleştiremediği için 1912 ve 1913 yıllarında Paris'te birer konferans daha düzenlenmiştir. Belgelere Tevhid-i Saat Konferansı olarak geçen bu toplantıya Osmanlı Devleti adına Darülfünun'dan Salih Zeki Bey katılmış, saat ayarının temel birimi olan saniye⁵¹ kabul edilerek uluslararası bir ayar sağlanması için Bureau International de l'heure (Beynelmilel Saat Dairesi) kurulmuştur.⁵² Konferans kararlarını 25 Teşrinievvel 1913 tarihinde kabul eden Osmanlı Devleti Salih Zeki Bey'in başkanlığında yeni saatle ilgili işlerden sorumlu olacak Tevhid-i Saat Komisyonu'nu kurmuştur. Yeni düzenleme içinde geniş sınırlara sahip Osmanlı uluslararası saate göre sınırları çizilen garp saati ve şark saati adıyla iki ayrı saat kabul etmiş resmi olarak alafranga saat sistemine girmiştir. (Görsel 12) Ancak buna rağmen yayımlanan nizamnamede vakıflara bağlı müesseselerde alaturka saatin kullanımına devam edilmesi ve muvakkithanelerde hem alafranga hem de alaturka saati ayarına göre tanzim edilmiş birer saat bulundurması hususu karara bağlanmıştır.⁵³ Bu çerçevede saat ayarlarının yapılabilmesi için daha hassasiyet gösterilmiş 1915'de Galata Kulesi ve Bahriye Hastanesi üzerine yerleştirilen sinyal alıcılar sayesinde her gün saat 12:00'de Paris'ten alınan sinyal üzerine çan formundaki vakit küresi düşürülmüş, halkın saat ayarı yapması sağlanmıştır.⁵⁴ Ancak gerek iki meridyenin esas alınıp şark ve garp saat uygulamasının sürmesi gerek alafranga ve alaturka saat uygulamasının tamamen ortadan kaldırılamaması sebebi ile "saat bunalımı" 1925'e kadar sürmüştür.

Cumhuriyet idaresi ile her sahada olduğu gibi sanat konusunda da bir reform yapılmış, 26 Aralık 1925 tarih ve 697 sayılı "Günün Yirmi Dört Saate Taksimine Dair

⁵¹Günümüzde temel zaman birimi olarak kabul edilen saniye, sezyum elementi atomlarının belirli koşullar altında saldırdığı ışınımaya dayalı olarak belirlenir. "Saat", Ana Britannica Ansiklopedisi, 599.

⁵²İhsanoğlu, Günergun, "Osmanlı Türkiyesinde 'Alaturka Saatten Alafranga Saat'e Geçiş", 438.

⁵³Kıranlar, "Uluslararası Saatin Kabul Edilmesi...", 71.

⁵⁴İhsanoğlu, Günergun, "Osmanlı Türkiyesi'nde 'Alaturka Saatten Alafranga Saat'e Geçiş", 438.

⁵⁵"Günün Yirmi Dört Saate Taksimine Dair Kanun," *Ceride-i Resmîye*, sayı 260, 2 Kânunusâni 1926, Kanun No. 697, 57.

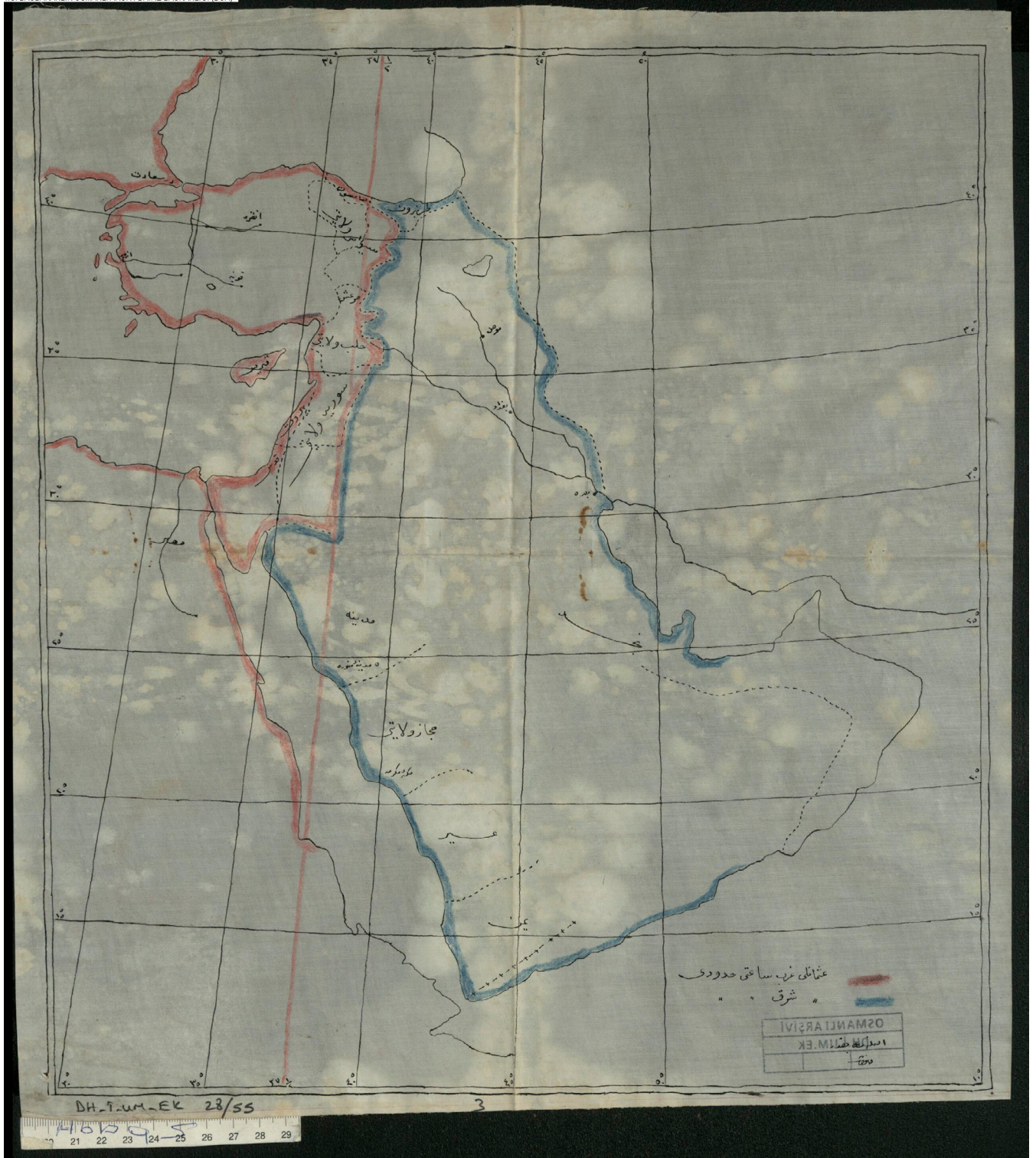
Kanun ile tüm Türkiye dâhilinde İzmir'in doğusundan geçen 30 doğu meridyeni esas kabul edilerek tek saat uygulamasına geçilmiş, günün gece yarısından başladığı ve eşit yirmi dört saatten oluştuğu kayıt altına alınarak alaturka saat uygulamasına resmi manada son verilmiştir.⁵⁵ Kanun teklifinde bir rapor ile sebepler açıklanmış, 1913 Paris konferansına atıflar yapılmıştır. Cumhuriyet dâhilindeki tren, posta ve telgraf idareleri gibi müesseselerin "zaten yirmi dördü saatleri kabul eylemesi ve pek ziyade istifade eylemeleri de bu babda artık daha ziyade beklenilmeyerek" tüm dünyadaki sisteme geçilmesinin uygun olacağı bildirilmiştir. Hazırlanan raporda yine askeri gerekçelere atıfta bulunularak "bilhassa harekâtı askeriyede şayanı dikkat mazarratlar tevlit eden ve bazen de telâfisi nakâbil yanlışlıklara meydan veren «zevalden evvel» ve «zevalden sonra» gibi tabirlerin dahi terki" ifadelerinin kullanılması da ilgi çekicidir.⁵⁶

Sonuç

19. yüzyıla kadar zamanın tayininde belirleyici olan muvakkithane merkezli vakit anlayışından, bu dönemden itibaren saat ve dakika esaslı ölçüm sistemine dayanan yeni bir zaman algısına geçiş yaşanmıştır. Bu dönüşüm, artan kültürel ve ticari ilişkilerin de etkisiyle gündelik hayatın yeniden düzenlenmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda saatler, Osmanlı coğrafyasında doğu ile batının meczedildiği bir teknik ve estetik alan yaratarak, özgün kadran düzenleri ve mekanik sistemlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış; çift kadranlı saatler ortaya çıkmıştır. Özellikle Türk saat ustalarından, Ahmed Eflaki Dede, Mehmed Şükrü, Mehmed Muhsin, Mustafa Şem'i söz konusu ihtiyaca binaen bu türde nitelikli örnekler üretmişlerdir. Nitekim bu saatlerin üretimi, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde bir zanaat geleneğine dönüşmüş, belirli üslup özellikler ile mekanizma prensibi korunarak devamlılığı sağlanmıştır. Ne var ki gerek kule tipi saatlerde gerek cep ve masa saatlerinde çift kadran uygulamasının yaygınlaşma-

sına rağmen, bu ikili zaman sisteminin karmaşıklığı bütünüyle giderilememiştir. Nitekim 19. yüzyılda belirginleşen ikili zaman ölçümü, 1925 yılında gerçekleştirilen düzenleme ile Türkiye genelinde İzmir'in doğusundan geçen 30° doğu meridyeninin esas alınması ve tek saat sistemine geçilmesiyle sona erdirilmiştir. Böylece çift kadranlı saatler, işlevsel gerekliliklerini yitirmekle birlikte, Osmanlı coğrafyasının özgün, çok katmanlı ve sanatkârane saat geleneğini yansıtan sanat nesneleri olarak tarihteki yerini almıştır. Milli Saraylar Koleksiyonu'nun bu türdeki Türk menşeli saatlerin hem en erken tarihli hem de en nitelikli örneklerini bünyesinde barındırması, Türk saatçilik tarihi açısından son derece büyük bir önem arz etmektedir.

⁵⁶TBMM Zabıt Ceridesi, 26.12.1925, 488.



DH.I.UM.EK.00028.00055.003

Görsel 12 1913 Yılı Paris Tervid-i Saat Konferansı sonrasında garp ve şark saatleri hudutlarını gösteren meridyenli harita BOA, DH.I.UM, E28/55.

Kaynakça

I. Arşiv Belgeleri

Devlet Arşivleri Başkanlığı

-Osmanlı Arşivi (BOA)

BOA, DH.İ.UM, E28/55.

BOA, HR. SFR. 4. 432-47, (M.10-06.1888.)

BOA, HR.TH.53-27, (M.18.09.1884.)

BOA, İ. TAL.97-44, (H.08.12.1313.)

BOA, MF.MKT, 18-7, (H.19.02.1291.)

BOA, ŞD, 2882-10, (H.12.06.1292.)

II. Abdülhamid Fotoğraf Albümleri

90870/22

90870/24

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

Arseven, Celal Esad. "Saat". *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 4, Ankara: MEB Yayınları, 1983: 1732-1736.

Bilecik, Gülberk. "Gözden Kaçan Bir Kültür Mirasımız: Yeni Cami Muvakkithanesi". *Sanat: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 10 (2006): 43-53.

Büngül, Nurettin Rüştü. "Saatler". *Eski Eserler Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 1977, 193-202.

Bişgin, Osman Nihat. *Seyyid Ali Efendi'nin Fransa Seyfeti*, İstanbul: Pınar Yayıncılık, 2025.

Çağrı, Mustafa. "Ebü'l-Berekât el-Bağdâdî". *TDVİA*, Cilt 10, 1994: 300-309.

Emre, İhsan. *Bilim Tarihinde Doğa, Yasa ve Yasallık: Isaac Newton ve Albert Einstein Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Erat, Ertan. *Osmanlı Dünyasında Zamanın Değişimi ve Mekânın Dönüşümü: 19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul Kenti*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021.

Gezgör, Vahide. *Millî Saraylar Saat Koleksiyonu*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 1997.

Gündüz, Doğan. *Alaturkadan Alafrangaya Zaman: Osmanlı'da Mekanik Saatler*. İstanbul: Ege Yayınları, 2015.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Cehennemlik*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2022.

—. *Eşkiya İninde*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2021

İhsanoğlu, Ekmeleddin, Feza Günergun. "Osmanlı Türkiyesinde "Alaturka Saat"ten "Alafranga Saat"e Geçiş". *X. Ulusal Astronomi Kongresi Bildirileri*, 2-6 Eylül 1996, İstanbul, 1996.

Karagöz, 23.11.1910.

Kıranlar, Safiye. "Uluslararası Saatin Kabul Edilmesi ve İleri Saat Uygulaması Kapsamında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Zaman Kavramının Şekillendirilmesi (1919-1946)". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 15 (2006): 65-96.

Küpeli, Özer. "IV. Murad'ın Torunu Fatma Hanım Sultan'ın Muhallefatı". *Cihannüma: Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, 2 (2016): 163-175.

Özdemir, Kemal. *Osmanlıdan Günümüze Saatler*. İstanbul: TYT Yayınları, 1993.

Özkaya, Özden. *Augustinus'un Zaman Anlayışı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Sağır, Yusuf. "Vâlîde Turhan Sultan'ın Muhallefatı". *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 20 (2016): 265-328.

Şener, İbrahim. "Eşref-i Sâat". *TDVİA*, Cilt 11: 476-477.

Tanrıverdi, Ünal. *Topkapı Sarayı'nda Zaman ve Sanat*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2025.

Taslaman, Caner. "İzâfiyet Teorisi, Değerler ve Tanrı-Evren İlişkisi". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 33 (2007/2): 5-20.

Tanyeli, Uğur. *Osmanlı Mekânının Peşinde: Sınırışımı Metinleri*: 15.-19. Yüzyıllar. İstanbul: Akın Nalça Kitapları, 2015.

Tezel, Ayşe. *Aristoteles'e Zaman Kavramı*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Tuzcular, Aysel. "Türk iskelet Saatleri". *Kültür ve Sanat Dergisi*, 5, (1977), 72-77.

Ülkümen, Perran. "Saatçiliğimiz". *Türk Etnografya Dergisi*, 4 (1962): 24.

Wishnitzer, Avner. *Alaturka Saatleri Ayarlama: Geç Osmanlı'da Zaman ve Toplum*, Çev. Ercan Ertürk, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.

Yazıcı, Serkan. *Sultanın Saatçisi: Meyer Saatlerinin Asırlık Öyküsü*. İstanbul: Kronik Kitap, 2023.

Türkiye Büyük Millet Meclisi, *Zabıt Ceridesi*. 26 Aralık 1925.

"Clock". *The Encyclopedia Americana*, Vol. 7. USA, Americana Corporation, 1968, 92-94.

"Günün Yirmi Dört Saate Taksimine Dair Kanun," *Ceride-i Resmîye*, sayı 260, 2 Kanunusani 1926, Kanun No. 697, 57.

"Saat". *Ana Brititannica Ansiklopedisi: Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 18. İstanbul: Ana Yayıncılık, 2004.

"Saat". *Büyük Lugat ve Ansiklopedi (Meydan-Larousse)*, Cilt 10. İstanbul: Meydan Yayınevi, 1972, 796.

"Türk Ansiklopedisi" Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1977.

"Watch." *Encyclopaedia Britannica*, Vol. 23. USA, William Benton, 1972, 265-269.

III. İnternet Kaynakları

"Vakit Hesaplama". Erişim 10 Nisan 2025. <https://vakithesaplama.diyanet.gov.tr/temkin.php>

ÖZGE ÖZTÜRK* 

GÜNÜMÜZE ULAŞMAYAN BİR SADRAZAM KONAĞI

Nişantaşı Kıbrıslı Mehmed
Kâmil Paşa Konağı**



* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, ozgeoz7525@gmail.com, ORCID No: 0009-0003-3650-8201

** Bu çalışma Prof. Dr. Selman Can danışmanlığında hazırlanmakta olan "II. Abdülhamid Dönemi Paşa Konakları ve İstanbul Kent Dokusuna Etkileri" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

GÜNÜMÜZE ULAŞMAYAN BİR SADRAZAM KONAĞI: NİŞANTAŞI KIBRISLI MEHMED KÂMİL PAŞA KONAĞI

Özet

Sultan II. Abdülhamid döneminde devlet ricali için Nişantaşı-Teşvikiye hattında inşa edilmiş olan paşa konakları, dönemin idari yapılanması ve temsil düzenini yansıtmaları nedeniyle önem taşımaktadırlar. Merkezi yönetim anlayışının belirginleştiği bu süreçte paşa konakları, bürokratik hiyerarşi ile saray çevresi arasında kurulan ilişkinin mekânsal düzlemdeki karşılıklarını ortaya koymaktadır. Kibrisli Mehmed Kâmil Paşa Konağı, bu idari ve mimari çerçeve içinde dikkat çeken yapılardan biridir. Yapının plan kurgusu, mekânların işlevsel dağılımı, cephe düzeni ve iç mekân organizasyonu, II. Abdülhamid devrinde devlet adamlarına atfedilen idari görevler ile temsil amaçlı kullanımlar doğrultusunda şekillenmiştir.

Arşiv belgeleri, dönemin basın kaynakları ve mimari veriler ışığında ele alınacak olan yapı, 19. yüzyıl Osmanlı döneminden cumhuriyete dek uzanan mekânsal dönüşümü belgeleyen güçlü bir tarihsel kaynak niteliği taşımaktadır. Bu çalışmada Kibrisli Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın tarihsel arka planı ve mimari özellikleri, Sultan II. Abdülhamid döneminin mimari tercihleri ve idari örgütlenmesi bağlamında değerlendirilmiştir. Osmanlı arşivinden elde edilen yeni belge ve bilgilerle günümüze ulaşmayan bu kültürel mirasın mimari unsurları ilk defa ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: II. Abdülhamid, Kâmil Paşa, Ohannes Aznavuryan, Nişantaşı-Teşvikiye, paşa konakları, idari temsil, arşiv belgeleri, mimari.

A GRAND VIZIER'S MANSION THAT HAS NOT SURVIVED TO THE PRESENT DAY: THE MANSION OF KIBRISLI MEHMED KÂMİL PASHA IN NİŞANTAŞI

Abstract

During the reign of Sultan Abdülhamid II, the paşa mansions erected along the Nişantaşı-Teşvikiye corridor for high-ranking Ottoman officials emerged as prominent residential structures reflecting both the administrative order and the representational culture of the late Ottoman state. In a period marked by the consolidation of centralized governance, these mansions operated as spatial interfaces between the imperial court and the bureaucratic elite, embodying hierarchy, authority, and visibility within the urban fabric of Istanbul. Within this framework, the Mansion of Kibrisli Mehmed Kâmil Pasha stands out as a significant architectural and historical example. Its spatial configuration, functional distribution of rooms, façade composition, and interior organization were directly shaped by the administrative duties and representational expectations attributed to senior statesmen during the Abdülhamid II era. The mansion thus offers valuable insight into the relationship between architectural form and state ideology in the late nineteenth century. This study examines the Mansion of Kibrisli Mehmed Kâmil Pasha through its historical background and architectural characteristics, situating it within broader discussions of late Ottoman architectural practices and administrative organization. Drawing on archival documents, periodicals, and architectural data, the building is evaluated as a key historical source that enables the reading of spatial transformation from the nineteenth-century Ottoman period into the Republican era. Newly identified Ottoman archival materials allow, for the first time, the reconstruction and documentation of the architectural features of this cultural heritage site, which has not survived to the present day.

Keywords: Abdülhamid II, Kâmil Pasha, Ohannes Aznavuryan, pasha mansions, administrative representation, archival sources, architecture.

Giriş

19. yüzyıl konut geleneğinin gelişmiş bir uzantısı olarak değerlendirilen konaklar, dönemin toplumsal yapısı, yaşam düzeni ve mekânsal hiyerarşisini yansıtan nitelikli konut tipleri arasında yer almaktadır. Türkçe kökenli bir terim olan “konak”, büyük ölçekli ve temsil niteliği taşıyan konut yapıları tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde inşa edilen konaklar, geniş mekânsal kurguları ve gösterişli mimari özellikleriyle sosyoekonomik açıdan üst düzeyde konumlanan bireylerin sürekli ikamet ettikleri yapılar olarak konut mimarisi içinde ayrıcalıklı bir yer edinmiştir.¹

Halk arasında kullanılan “paşa konağı”, “bey konağı”, “eşraf konağı”, “vali konağı” ve “vilayet konağı” gibi adlandırmalar, bireylerin toplumsal konumlarına ve yapıların kamusal ya da özel kullanım biçimlerine doğrudan tanımlama yapmaktadır. Bu çerçevede Türkçe kökenli “konak” sözcüğü, büyük ölçekli konutları tanımlamak üzere yerli bir kavram olarak benimsenmiştir. Konak yapıları barınma işlevinin ötesinde, toplumsal statünün mekânsal temsiline dönüşen ve kalıcılık niteliği taşıyan bir yaşam alanı olarak Türk mimarisi içinde özgün bir konumda yer almaktadır.²

Konaklar, saray ölçeğinin altında, geleneksel konut tiplerinin üzerinde konumlanan, Osmanlı İmparatorluğu’nun geç dönem yaşam kültürünü yansıtan, anıtsal nitelik taşıyan konut yapılarıdır.³ Bu konut tipinin İstanbul’da gelişim göstermesiyle birlikte “konak” kavramı, mimari terminoloji içinde yerleşik hâle gelmiştir. Konakları konut mimarisinin diğer örneklerinden ayıran temel unsur, iç mekânın belirgin işlevsel birimlere ayrılması ve mekânsal kurguda oda sayısının yüksekliğidir. Bu bağlamda konakların köşk ve yalılardan ayrımının yapılması önem taşımaktadır. Yapıların adlandırılmasında bulundukları arazinin topografik özellikleri ve kent içindeki konumlanışları belirleyici rol oynamaktadır. Yalı ve köşk yapıları, aynı kültürel çerçevede içinde farklı mevsimsel ve mekânsal koşullara göre biçimlenen konut türleri olarak tanımlanmaktadır. Konaktan ayrılan bu yapılar,

sürekli ikametten ziyade yazlık kullanıma yönelik, dönemsel nitelik taşıyan konutlar olarak öne çıkmaktadır.⁴

İstanbul’da konak yapılarının kârgirleşme süreci ve varlığını koruması 1865’te yaşanan Hocapaşa yangını⁵ sonrasında hız kazanmıştır. Yangının ardından yürürlüğe giren imar düzenlemeleri ve yapı yönetmelikleri, yangına dayanıklı malzeme kullanımını ve taş/tuğla duvar sistemlerini teşvik etmiş; bu durum konut dokusunda kârgir yapıların yaygınlaşmasına yol açmıştır. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde Beyoğlu’nun tamamı, Tarihi Yarımada ise büyük ölçüde kârgir nitelik kazanmıştır. Buna karşılık Üsküdar, Eyüp ve Boğaziçi yerleşimleri, coğrafi konumları ve sosyal yapılarının görece durağanlığı nedeniyle 1950’lere dek ahşap yapı yoğunluğunu korumuştur.⁶ 19. yüzyılda İstanbul’da yaşanan konut dönüşümü, bütüncül bir planın ürünü olmayıp farklı dönemlerde ve ölçekte yapılan müdahalelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir kent mozağı durumundadır. Bu süreçte kent, merkezi bir strateji ile teknolojik yenilikler ve Batı kaynaklı yaşam biçimlerinin mekâna yansmasıyla şekillenmiştir. Fiziksel dönüşüm, uzun bir zaman dilimine yayıldığından eklektik ve çok katmanlı bir mimari yapı ortaya çıkmıştır. Görünürde düzensiz olan bu yapı, her bir bileşeninde Batı kent modelleri ve yeni inşaat tekniklerinin etkilerini yansıtmaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’un kentsel gelişimi üç ana eksenle yoğunlaşmıştır: Taksimden Şişli’ye uzanan kuzey aksı, Tophane’den Dolmabahçe’ye geçip Beşiktaş sirtlarından Nişantaşı-Teşvikiye hattına yönelen güneybatı aksı ve Taksim-Harbiye doğrultusundaki hat olarak bilinmektedir. Bu eksenler boyunca kentin topografyası, yeni ulaşım olanakları ve modernleşme sürecinin getirdiği yapı tipolojileriyle yeniden şekillenmiştir. Kent, geleneksel Osmanlı kent dokusunu korurken, Batılılaşma etkileriyle birlikte eklektik ve çok yönlü bir mimari kimlik kazanmıştır.⁷

¹ Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: YEM Yayınları, 2014, 273

² Hasan Eren, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Ankara: Aydın Kitabevi, 1999, 441.

³ Selami Alan, *Sâmiha Ayverdi’nin Eserlerinde Üç Temel Mekân: Konak, Köşk ve Yalı*, Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi, 2005, 34.

⁴ İsmail Orman, “Konak”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, Cilt 26, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, 159-161.

⁵ “Harik-i Kebir” ismi verilen Tarihi Yarımada’da yaşanan 1865 tarihli Hocapaşa yangını, dönemin diğer yangınları arasında farklı bir yere sahiptir. Yangın şehir merkezinin büyük bir bölümünü, özellikle idari ve ticari bölgesini kapsamıştır. Haliç’ten Marmara’ya kadar devlet kurumlarının ve paşa konaklarının yer aldığı şehir merkezi zarar görmüştür. Sibel Gürses Söğüt, “Modern Bir İmarî Çözümleme Denemesi: 1865 Hocapaşa Yangını”, *Mimarlık*, 406 (2019), 55.

⁶ Uğur Tanyeli, “İstanbul Mimarisinde Radikal Değişim Evresi: XVIII ve XIX. Yüzyıllar”, *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, Cilt 8, İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2015, 351-352.

⁷ Turgut Saner, “İstanbul Ahşap Konut Mimarisinde Üslup ve Karakter”, *Ahşap İstanbul Konut Mimarisinden Örnekler*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kataloğu 5, 2008, 64-66.

19. Yüzyılda Paşa Konakları

Osmanlı Devleti'nin ana merkezi olan Topkapı Sarayı'ndan 1856'da Dolmabahçe Sarayı'na taşınması, birçok yüksek rütbeli devlet memurunu padişahı izlemeye zorunlu kılmıştır.⁸ Özellikle Tanzimat sonrasında, Sultan III. Selim (1789–1807), Sultan II. Mahmud (1808–1839) ve Sultan Abdülmecid döneminde (1839–1861) dönemlerinde de av ve nişan talimi amacıyla kullanılan kırsal alan ve bostanlıklarda inşaat artışı dikkat çekicidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında şekillenmeye başlayan Nişantaşı ve Teşvikiye mahalleleri, başlangıçta bir askeri talimgâh alanı üzerinde kurulmuştur. Söz konusu arazinin büyük çoğunluğu II. Bayezid Vakfı'na aittir.⁹ Teşvikiye'de ilk olarak III. Selim döneminde inşa edilen ahşap caminin yerine 1853 yılında yeni bir cami yapılmasıyla semt dikkat çekmeye başlamıştır.¹⁰ Konak yapısının ve inşaa faaliyetlerinin yoğunlaştığı Nişantaşı-Teşvikiye bölgesinde karakol, mektep, çeşme gibi kamusal yapılar da artış göstermiştir. Sultan Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'na taşınmasıyla başlayan Nişantaşı'nın hızlı gelişimi, Sultan II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'na geçmesinin ardından semte konakların inşa ettirilmesiyle sürdürülmüştür.¹¹

Devlet ricalı, yüksek rütbeli askerler ve saray görevlilerinin bu semte yerleşmesi, kendilerine arsa tahsis edilen emlak-ı hümayuna ait konak ya da köşkler şeklinde olmuştur. Bu tahsisat ilgili devlet adamının görev süresi ile sınırlı tutulmuştur. İstisnai olarak bu yapıların bir kısmı, padişahın emri ile mülk olarak da tahsis edilen kişiye ihsan edilmiştir. Zaman içinde üst düzey devlet adamları kendi adlarına da bu bölgede yapılar inşa ettirmişlerdir.¹²

19. yüzyıl konak mimarisi tasarım ve süsleme programına bakıldığında neoklasik üsluptan

art nouveau'ya uzanan üslup repertuarı aracılığıyla dönemin karakteristik eklektik anlayışını ve estetik çeşitliliğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu yapı grubu, Müslüman ve Hristiyan tüccar, esnaf, sanatkâr ve bürokrat kesimleri hedefleyen bir yerleşim ve yaşam düzenini yansıtmakla beraber planlama, cephe kurgusu ve mekânsal organizasyon bakımından geleneksel İstanbul evi tipolojisinden belirgin ölçüde ayrılmaktadır.¹³

Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa

1832 yılında Kıbrıs'ta doğan Mehmed Kâmil Paşa,¹⁴ Sultan II. Abdülhamid'in idaresinde üç dönem ve Sultan II. Abdülhamid devrinden sonra bir dönem olmak üzere dört kez sadrazamlık yapmıştır. (Resim 1) "Şarki Rumeli", "Mısır ve Bulgaristan'ın bağımsızlığının ilan etmesi" ve "Avusturya'nın Bosna-Hersek ilhaki" meselelerinin görüşme süreçlerinde görev almıştır.¹⁵ 1885-1891 yılları arasında sürdürdüğü ilk sadrazamlık döneminde Mehmed Kâmil Paşa, özellikle eğitim alanında modernleşme girişimlerine önem vermiş ve azınlık isyanlarının önlenmesine yönelik politikalar geliştirmeye çalışmıştır. Ermeni meselesinin tırmanışı ve Sadrazam Said Paşa'nın azledilmesi üzerine, 3 Ekim 1895 tarihinde ikinci kez sadâret makamına geçmiştir. Devlet içindeki yapısal güçlükler karşısında padişaha sunduğu reform önerilerinin kuşku uyandırması sonucunda, 7 Kasım 1895'te görevden alınmış önce Halepe gönderilmiş daha sonra Aydın valiliğine atanmıştır.

⁸ Zeynep Çelik, 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul, Çev. Selim Deringil, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, 48.

⁹ Burak Çetintaş, "Osmanlı Sivil Mimarlığı Bağlamında Teşvikiye/Nişantaşı Sarayları ve Konakları", *Dolmabahçe Mekânın Hafızası*, Der. Bahar Kaya, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, 168.

¹⁰ Eylem Önal, *Teşvikiye Örneğinde Konut Üretim Süreçlerinin Değişim Eğilimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004, 14-15.

¹¹ Yıldız Salman, "Alafranga'dan Modern'e: Teşvikiye Nişantaşı", *Dolmabahçe Mekânın Hafızası*, Der. Bahar Kaya, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2016, 118.

¹² Çetintaş, "Osmanlı Sivil Mimarlığı Bağlamında Teşvikiye/Nişantaşı Sarayları ve Konakları", 181.

¹³ Salih Salbacak, "Mütareke Dönemi İstanbul'unda Beyoğlu'nun Çok Kültürlü Yapısı ve Frej Apartmanı", *International Journal Of Social and Humanities Sciences (IJSHS)*, 3/1, (2019), 37.

¹⁴ Mehmed Kâmil Paşa, eğitimine Kıbrıs'ta başlamıştır. Babası Salih ağa, oğlunun daha iyi bir eğitim alması için özel öğretmenler vasıtasıyla Fransızca öğrenmesini sağlamıştır. Bunu yanı sıra Arapça Farsça ve Rumca dillerini belirli bir düzeyde öğrenmiştir. Mehmed Kâmil Paşa Mısır'daki eğitiminin bir bölümünün Mısır Hidiv Abbas Paşa'nın hizmetinde bulunduğu dönemde tamamlanmıştır. Paşa, Osmanlı devletini hizmet etmeden önce Mısır'da bulunduğu Hidiv Abbas Paşa'nın emrinde muavinlik (yaverlik), mütercimlik, İngilizce muallimliği ve politika memurluğu gibi çeşitli görevlerde bulunmuştur. İsmail Şen, *Sadrazam Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa: 1832-1913*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1995, 11-12.

¹⁵ Şen, *Sadrazam Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa: 1832-1913*, 101.

7 Ağustos 1908 tarihinde üçüncü kez sadrazamlığa tayin edilen Mehmed Kâmil Paşa, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin artan siyasal müdahaleleri, askeri buhranlar ve kabine içi görüş ayrılıkları nedeniyle 14 Şubat 1909'da görevinden istifa etmiştir. Daha sonra Gazi Ahmed Muhtar Paşa kabinesinde Şûrâ-yı Devlet reisi olarak görev almış ve 29 Ekim 1912 tarihinde dördüncü kez sadrazamlığa getirilmiştir. Balkan Savaşı'nın ağır koşulları, Edirne'nin kaybı ve barış müzakerelerinin çıkmaza girdiği bir ortamda gerçekleşen Bâbîâli baskını sürecinde, Harbiye Nâzırı Nâzım Paşa'nın öldürülmesi üzerine istifaya zorlanmıştır. Bu gelişmeyle birlikte Kâmil Paşa'nın aktif siyasi hayatı 24 Ocak 1913 tarihinde sona ermiştir. Görevden ayrılmasının ardından devletin yönlendirmesiyle bir süre sonra doğum yeri olan Lefkoşa'ya gitmiştir. 16 Ekim 1913 tarihinde Lefkoşa'da vefat etmiş ve Arap Ahmed Paşa Camii haziresine defnedilmiştir.¹⁶



1 Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa (İ.Ü. Nadir Eseler Kütüphanesi 90850/214)

Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa'ya Konak İnşası İçin Nişantaşı'nda Arsa Tahsisi

Mehmed Kâmil Paşa'ya konak inşası için Sultan II. Abdülhamid tarafından Nişantaşı'nda 1887 yılında bir arsa ihsan edilmiştir. Söz konusu arsanın Sultan II. Bayezid Vakfı'na ait olması nedeniyle Evkaf Nezareti'nin görüş ve onayı alındıktan sonra tahsis gerçekleşmiştir.¹⁷ Teşvikiye Camii karşısında yer alan arsanın ön cephesi 50 metre, arka cephesi ise 46 metre uzunluğundadır. Arazinin toplam büyüklüğü 4.680 metrekare olup, mevcut arsanın arka kısmına 1 Ekim 1888 tarihinde 2.086 metrekare büyüklüğünde bir odunluk alanı ilave edilmiştir.¹⁸ Konuya ilişkin Hazine-i Hassa Nezareti tarafından hazırlanan belgede şu ifadeler yer almaktadır:

“Nişantaşı'nda kâin Hariciye Nâzırı Paşa hazretlerinin konakları iktisâlinde olup, haritasında gösterilen emlak-ı seniyyeden yüzü ve derinliği nâzır-ı müşârünileyh hazretlerine buyrulmuş olan mahal kadar arsanın zât-ı sâmi-i hazret-i / sadâret-penâhiye ihsân buyrulmasına mebnî senedinin sadr-ı müşârünileyh hazretleri nâmına olarak seri'ân bi't-tanzim arz-ı âtabe-i ulyâ kılınması ve bu sûretle ifrâz olunacak mahallin işâreti ile mezkûr haritanın dahi iadeten takdim-i şeref-sadr olan / irâde-i seniyye-i cenâb-ı hilâfet-penâhi iktizâ-yı âlisinden bulunduğu 27 Eylül 1303 (9 Ekim 1887) tarihiyle müverrihan hâme-pirâ-yı tanzim olan tezkire-i âliyye-i kitâbet-penâhilerinde tebliğ ve işâr buyrulmuş / ve nâzır-ı müşârünileyh hazretlerine ihsân buyrulmuş olan mahallin elli metru yüzü ve kırk metru arkası olup mesâhasının mecmûu 4.608 metru olduğu tahkik kılınarak, bu miktar arsanın sadr-ı müşârünileyh hazretleri nâmına olarak Defter-i Hâkânî Nezâreti'nce tanzim ettirilen / bir kıt'a sened ile muharrerü'l miktar mahallin işâret ettirilerek mezkûr haritanın leffen arz ve takdimine ibtidâr kılındığı muhîti-ilm-i âli buyruldukta emr u fermân hazret-i men-lehü'l-emrindir. Fi 22 Muharrem 1305 (10 Ekim 1887).”¹⁹

¹⁷ BOA.Y.PRK.EV 1/78-1 3 Zilkade 1307 (21 Haziran 1890).

¹⁸ BOA.ML.EEM.104/13 25 Muharrem 1306 (1 Ekim 1888).

¹⁹ BOA.HH.İ. 68/30 22 Muharrem 1305 (10 Ekim 1887).

Mehmed Kâmil Paşa için tahsis edilen bu konak arsası, dönemin Çarlık Rusya'sında yayımlanan Moskovskiye Vedomosti gazetesi'nin 29 Eylül 1887 tarihli nüshasında yer almıştır. Söz konusu kayıt, Mehmed Kâmil Paşa'nın görev yaptığı dönemdeki siyasal ortam ile Paşa'nın siyasi tutumuna ilişkin kısa fakat dikkat çekici bilgiler içermesi bakımından önem taşımaktadır.²⁰

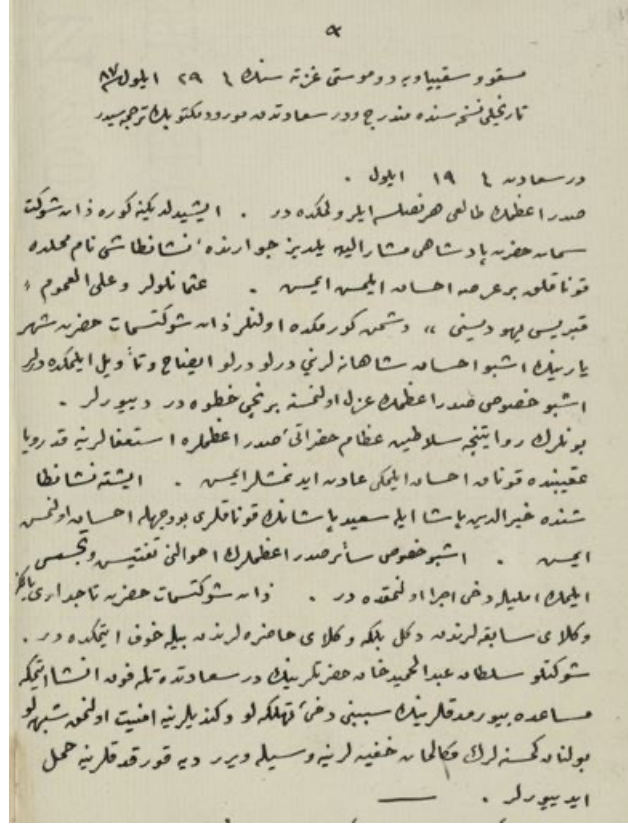
Moskovskiye Vedomosti gazetesinin İstanbul'daki muhabirinin 19 Eylül 1887'de gönderdiği bilgilere dayalı olarak hazırlanan haberde Sultan II. Abdülhamid'in Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa'ya konak yapımı için bir arsa ihsan ettiği ve bu ihsanın çeşitli dedikodulara sebep olduğu vurgulanmaktadır. Sultanın bu tür ihsanlarla devlet adamlarını kendisine bağlı tuttuğu ve kolay kontrol ettiği de açıklanmaktadır. Moskovskiye Vedomost gazetesinde yer alan haber tercüme edilerek Sultan II. Abdülhamide sunulmuştur. Osmanlı arşivinde mevcut olan bu metinde şu ibareler geçmektedir:

“Moskovskiye Vedomosti gazetesinin 29 Eylül 1887 tarihli nüshasında münderiç ve Dersaadet'ten mevrit mektubun tercümesidir.

Dersaadet 19 Eylül

Sadrazamın talii her nasılsa ilerlemektedir. İştirilidiğine göre zât-ı şevket semât hazret-i padişah-i müşârün-ileyh Yıldız civarında Nişantaşı nam mahalde konaklık bir arsa edilmiş imiş. Osmanlılar ve alel umum “Kıbrıs Yahudisi” düşman görmekte olanlar zât-ı şevket semât hazret-i şehriyarinin iş bu ihsan-ı şahanelerini türlü türlü izah ve tevill etmektedirler. İş bu husus sadrazamın azl olmasına birinci hatvedir. Bunların rivayetince selâtin-i izâm hazeratı sadrazamlara istifalarına kadar veya akabinde konak ihsan eylemeyi adet edinmişler imiş. İşte Nişantaşı'nda Hayreddin Paşa ile Said Paşa'nın konakları bu vecihle ihsan olunmuş imiş. İş bu husus sair sadrazamların ahvâlini teftiş ve tecessüs eyleme emeli ile dahi icra olunmaktadır. Zât-ı şevket semât hazret-i

tacidari yalnız vükalây-ı sabıklarından değil belki vükelây-ı hazirelerinden bile havf etmektedir. Şevketlü Sultan Abdülhamid Han hazretlerinin Dersaadet'te telefon inşa etmeye müsaade buyurmadıkları sebebini dahi tehlikeli ve kendilerine emniyet olunmak şüpheli bulunan kimselerin mukalemat-ı hafiyelerine vesile verir diye korktuklarına haml ediyorlar”²¹ (Resim 2)



2 Moskovskiye Vedomosti gazetesinde çıkan haber metni (BOA.Y.PRK.TKM. 11/32-2 29 Eylül 1887).

²⁰ Moskovskiye Vedomosti gazetesi, 1756'dan 1917'ye kadar Moskova'da yayınlanmıştır (1842'ye kadar haftada iki kez, daha sonra üç kez ve 1859'dan itibaren günlük olarak). 1909'a kadar Moskova Üniversitesi'ne ait olarak çıkan gazete, 19. yüzyılın ortalarına kadar Rusya'nın en büyük basın yayın organıdır. https://www.hrono.info/organ/rossiya/mos_ved.php (19.01.2026)

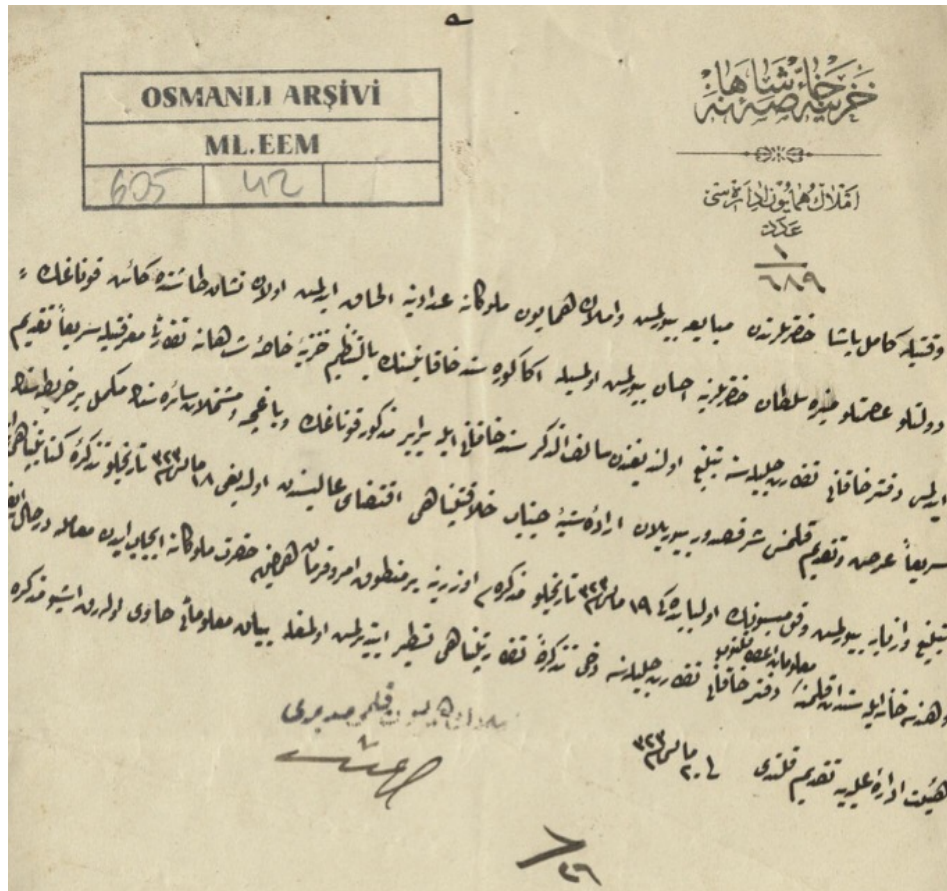
²¹ BOA.Y.PRK.TKM. 11/32-2 (29 Eylül 1887). Haber metninde Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa'nın Yahudi olduğu iddia edilmiştir. Böylelikle Paşa siyaseten zayıflatılmak istenmiştir. Mehmed Kâmil Paşa'nın biyografisine ilişkin çalışmalarda böyle bir iddia bulunmamaktadır.

Nişantaşı Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın İnşası

Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın mevkisi Teşvikiye Camii²² karşısına denk gelmektedir. Günümüzde konağın yerinde İkbâl İş Merkezi, Sadun Apartmanı ve Göksun Apartmanı ile Teşvikiye Palas yer almaktadır. 1924 tarihli Pervititch haritasında Münire Sultan Konağı olarak gösterilen yapı, Mehmed Kâmil Paşa için Sultan II. Abdülhamid tarafından inşa ettirilen binadır. Konak, 1907 yılında Münire Sultan'a tahsis edildiği için bu haritada onun ismiyle yer almıştır.²³ Konağın Münire Sultan'a geçmesiyle ilgili ifadeler belgede şu şekilde yer almaktadır:

“Vaktiyle Kâmil Paşa hazretlerinden mübâyâa buyrulmuş ve emlak-ı hümayun mulûkâne adadına ilhak edilmiş olan Nişantaşı'nda kâin konağın devletlü-ismetlü Münire Sultan hazretlerine ihsan buyrulmuş olmasıyla âna göre

sened-i hâkânîsinin bi'tanzim hazine-i hassa-i şahane nezareti marifetiyle serian takdim edilmesi defter-i hâkânî nezaret-i celilesine tebliğ olduğundan salit'üz-zikr sened-i hâkânî ile beraber mezkûr konağın bahçe ve müştemilat-ı sairesinin mükemmel bir haritasının serian arz ve takdim kılınması şeref-sudûr buyrulan irâde-i seniyye-i cenab-ı hilafet-penahi iktizâ-yı âlisinden olduğu 18 Mayıs 1323 tarihli tezkire-i kitabet-penahi ile tebliğ ve izbar buyrulmuş ve komisyonun ol-bâbdaki 19 Mayıs 1323 tarihli müzekkiresi üzerine ber-mantuk-ı emr-ü ferman-ı hümayun-ı hazret-i mulûkane icab eden muamele derhal ifa ve hendeshane ile senedât kalemine malûmat ita kılınp defter-i hâkânî nezaret-i celilesine dahi tezkire-i mezaret penahi tastir edilmiş olmakla beyan-ı malûmatı habi olarak iş bu müzekkere heyet-i irade-i aliyyeye takdim kılınması. 20 Mayıs 1323 (2 Haziran 1907)



3 Münire Sultan'a ihsan buyrulan konağın belgesi (BOA.ML.EEM 605/42 20 Mayıs 1323 (2 Haziran 1907))

²²18. yüzyılda henüz yerleşimin olmadığı ve atış yarışmaları ile av partilerinin düzenlendiği ormanlık bir alan olan bölgede, nişan taşlarının bulunduğu araziye III. Selim tarafından bir mescid yapılmış ve sonradan bir cami ile mahalle oluşturularak bölge yerleşime teşvik edilmiştir. Böylelikle bölgenin ve caminin adı Teşvikiye olmuştur. Topkapı Sarayı'ndan ayrılan devlet yönetiminin 1856'da Dolmabahçe'ye 1876'da Yıldız'a taşınmasıyla birlikte, Teşvikiye'nin önemi giderek artmış ve semt, hanedan mensupları ile saraya yakın olmak isteyen üst düzey devlet görevlileri tarafından tercih edilen bir yer hâline gelmiştir. Teşvikiye Camii, saraya yakın bir konumda yer aldığından hem Abdülmecid hem de II. Abdülhamid dönemlerinde önemini yitirmemiştir. Cuma selâmlığı törenlerinde kullanılmıştır. Gizem Ezgi Esen, *Osmanlı Arşiv Belgelerinde Teşvikiye Camii*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019, 14.

²³ BOA.ML.EEM. 605/42 20 Mayıs 1323 (2 Haziran 1907).



4 1924 Pervititch haritasında Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın Münire Sultan Konağı olarak gösterimi (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/126287>) (09.02.2026)

Emlâk-ı Hümayun Kalemi Müdürü" (Resim 3)

Mehmed Kâmil Paşa'ya 10 Ekim 1887'de Nişantaşı'nda ihsan edilen arsaya konak inşası çalışmalarına kısa bir süre sonra başlanmış, yapının mimarlığına Ebniye-i Askeriye mimarı Ohannes Aznavuryan atanmıştır. Sadrazam Mehmed Kâmil Paşa'nın konağı bodrum katı kârgir diğer iki katı da ahşaptan olmak üzere yayvan planlı olarak tasarlanmıştır.²⁴ (Resim 4) Konağın bahçesinde mutfak, arabalık, limonluk gibi yapıları barındıran müstemilat binaları da inşa edilmiştir. Yapının mimarı Ohannes Aznavuryan, 19 Ekim 1887'de saraya sunduğu bir raporla Kıbrıslı Kâmil Paşa için Nişantaşı'nda inşa edeceği konakla ilgili detaylı bilgiler vermiştir. Aznavuryan, yapının iki-iki buçuk ay zarfında biteceğini bildirmiştir. Konağa ait hamam taşlarının Marmara Adası'ndan getirilmesinden dolayı yapının biraz uzayabileceğini ancak tüm birimlerin 1888 bahar aylarında tamamlanacağını belirtmiştir.²⁵ Aznavuryan söz konusu rapor ekinde konağa ait inşaat keşif kayıtlarını da sunmuştur. 17 Ekim 1887 tarihli keşif defterinde konağın inşasında kullanılacak malzeme türleri ve bedelleri ayrıntılı olarak yer almaktadır. Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı keşif raporunun orijinal metninde şu ifadeler bulunmaktadır:

"Nişantaşı'nda kâin Sadrazam Kâmil Paşa hazretlerine tahsis buyrulan arsa üzerine ba-irade-i seniyye-i hazret-i tacidar-i ber mucib-i resim inşa olunacak ebniye ve teferruatının keşif defteridir.

Bodrum dört arşın kâddinde kamantu tuğlasından harici çimento ve dahili haris harç sıvalı Trieste taşından söveli kârgir ve üzeri kebir meşeden taban ve direkli döşemeden tavana kadar altı arşın kâddinde iki kat ahşap bölmeli çiğdene tahtasından kaplı ve icab-ı iktizâsına göre silme ve donanımlı ve yağlı boyalı ve dahili bağdâdiyeli hâlis harç sıva ve sulu kalemkâr işlemeli ve çirali çamdan sandıklı ve ağırlık top ve makaralı cam çarçube ve kafası Nemçekalasından maâ müstemilat yağlı boyalı kapılı ve tavanları bez çekilerek yağlı kalemkâr işlemeli ve efrençkârî kiremit puşideli sakıf ve dahilden alt ve üst katlarda kebir oda ve nerdiban ve sofalara meşeden mücella parke döşemeli bodrum katı kârgir ve üzeri iki ahşap olarak mükemmel ebniye inşası

Birim fiyatı: 480 kuruş, terbian: 1396, toplam: 670.080 kuruş

Ebniye haricinde ber-mucib-i resim tahtı çamaşırılık fevki mükemmel hamam ve bir adet yedek su haziresi inşası

Birim fiyatı: 850 kuruş, terbian: 110, toplam: 93.500 kuruş

Ebniye haricinde bodrum katı üzerine tahtı rıhtımlı üzeri Marmara mermerinden kadem ve sahanlıklı etrafı demir parmaklıklı som merdivenler inşası

Birim fiyatı: 270 kuruş, terbian: 60, toplam: 16.200 kuruş

Matbah sırasında alt katlarının harici duvarları kârgir olmak üzere yirmi hayvanlık ahır ve samanlık ve arabalık üzerine koğuş odaları inşası

Birim fiyatı: 280 kuruş, terbian: 360, toplam: 100.800 kuruş

Arsanın iki cihetiyle haremlik ve selamlık beynine ve ahır cihetine muhafaza duvarları inşası

Birim fiyatı: 30 kuruş, sathen: 2000, toplam: 60.000 kuruş

Yapının toplam maliyeti: 1 milyon 580 kuruş

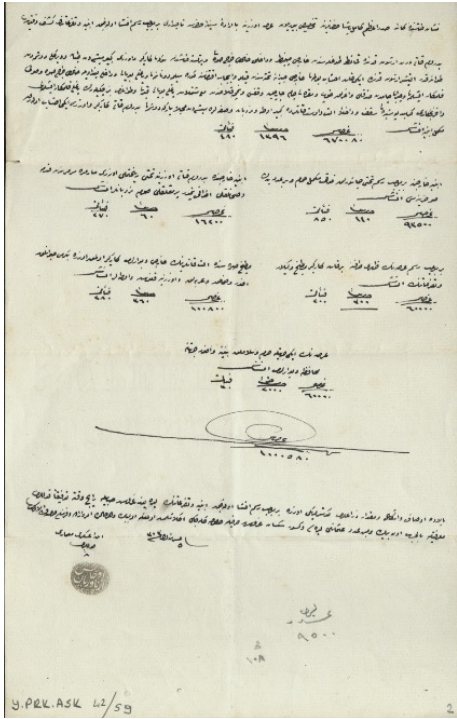
Bâlâda evsaf ve eşkâli ve miktar-ı ziraları gösterildiği üzere ber-mucib-i resim inşa olunacak ebniye ve teferruatının lira yüz kuruş hesabıyla raic vakte tevfikân kulları marifetiyle bilhesab on bin ve beş adet Osmanlı lirası ve küsur seksen kuruş sarfıyla husule geleceği anlaşılmış olmakla ol babda ve herhalde emr-ü irade ve ferman hazret-i veliyyül emrindir. Fi 5 Teşrinievvel 1303(17 Ekim 1887)

Ebniye-i Askeriye Mimarı Kulları

Bende Ohannes Aznavuryan" (Resim 5)

²⁴ Çetintaş, "Osmanlı Sivil Mimarılığı Bağlamında Teşvikiye/Nişantaşı Sarayları ve Konakları", 175.

²⁵ BOA.Y.PRK.ASK 42/59 5 Teşrinievvel 1303, (17 Ekim 1887).



5 Ohannes Aznavuryan tarafından hazırlanan Mehmed Kâmil Paşa Konağı keşif defteri (BOA.Y.PRK.ASK 42/59-1 5 Teşrinievvel 1303 [17 Ekim 1887])

Aznavuryan'ın hazırladığı keşif raporuna göre kârgir bodrum katı 4 arşın²⁶ yüksekliğinde olması, duvarları kamantu tuğlasından yapılıp iç ve dış halis harçla sıvanması planlanmıştır. Bodrum üzerinde yükselen iki katının ahşap malzemeden yapılması planlanan yapının tavanı 6 arşın yüksekliğinde olacak,²⁷ sövelerde Trieste²⁸ taşı kullanılacaktır. Katların dış cephesi çiğdene tahtasıyla kaplanacaktır. İç duvar bölmeleri bağdadi tekniği³⁰ ile yapılıp halis harçla sıvanacaktır. Duvarlar kalem işi tekniği ile süsleneciktir. Kapı ve pencerelerde Avusturya kalasından yağlı boya kullanılacaktır. Tavanlara bez çekilip üzerine yağlıboya kalem işi tezyinat yapılacaktır. Alt ve üst kat odalarına ve sofalarına cilalı meşe parke döşenecektir.

Çatıda Avrupa tarzı kiremit kullanılacaktır. Konağın ana binasının kullanım alanı toplam 1396 metrekare olacaktır. Metrekare birim fiyatı 480 kuruş, genel maliyeti ise 670.080 kuruştur. Konağın dışında inşa edilecek hamamın altında bir çamaşırılık ve bir de yedek havuz yapılacaktır. Hamam ve çamaşırılığın toplam maliyeti 93. 500 kuruştur. Konağın girişinde Marmara Adası mermerinden merdivenler yapılacak ve etrafına demir parmaklıklar konulacaktır. Merdivenlerin maliyeti 16.200 kuruştur. Yapının arkasında 60.000 kuruş masrafla kârgir mutfak ve kiler inşa edilecektir. Mutfaka yakın bir yerde 20 hayvanlık bir ahır, samanlık ve arabalık inşa edilecektir. 100.080 kuruş masrafla yapılacak bu birimlerin üzerinde çalışanlar için koğuşlar olacaktır. Haremlik ve selamlık arasına ve etrafına 60.000 kuruş harcamayla muhafaza duvarları örülecektir.

Mermer sütunlarla tanımlanan ana giriş, arka bahçe duvarına bitişik olarak inşa edilen müstakil hamam ve günümüzde karakol yapısının arkasında kalan harem bahçesinin merkezinde yer alan seyir köşkü, Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın mimari bileşenlerini oluşturmaktadır. Ahmet Semih Mümtaz İstanbul konaklarına ilişkin hazırladığı eserinde Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı ile ilgili şu bilgileri vermektedir.

*"İntizamıyla meşhurdu. Aşırı kalabalıktı da! Düzinelerle evlatlar, dadılar, matmazeller, hocalar, yaverler, çavuşlar, misafirler burayı bir düğün evine çevirmişlerdi. Harem dairesine bizzat hanımefendi, selamlığa ve bütün hesaplara da paşanın oğullarından Abdullah Bey bakardı. Bu Abdullah Bey sonraları Maliye Nazırı olmuştur. Konakta sadrazam paşanın mührüdarı Kıbrıslı Asaf Bey'in ziyaretçileri sadrazama haber vermek, götürüp getirmek bahisinde koruyucu vazifeleri vardı. Çok iyi bir adamdı. Gevezeler bu Kâmil Paşa konağına entranca girmeye pek yanaşmazlardı."*³¹

²⁶ **Arşin:** Bina arşını veya zirâ-i mi'mârî olarak da bilinen bu ölçü birimi, mimarlık işlerinde kullanılmaktadır. 1841 yılında mimar arşınının değeri, platin bir ayar arşını esas alınarak 75,7738 santimetrelilik bir standarda bağlanmıştır. Askatları kadem, parmak, hat ve nokta olan mimar arşını, bir arşının iki kadem, bir kademnin on iki parmak, bir parmağın on iki hat, bir hatın on iki nokta esasına göre tanımlandığı bir ölçü sistemine dayanmaktadır. Daha sonraki düzenlemelerde mimar arşınının uzunluğu 75,775 santimetre olarak kabul edilmiş, ilerleyen süreçte küsurat yuvarlanarak 75,8 santimetreye tamamlanmıştır.

4 arşın = 3,03 metre

Mehmet Erkal, "Arşin", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, Cilt 3, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 411-413.

²⁷ 6 arşın = 4,55 metre

²⁸ **Trieste:** 1867–1918 yılları arasında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu sınırları içinde yer alan Trieste, İtalya'nın kuzeydoğusunda Friuli–Venezia Giulia bölgesinde bulunan, aynı adı taşıyan ilin merkezidir. Slovenya sınırına yakın konumlanan kent, Adriyatik Denizi'ndeki Trieste Körfezi'nin başında yer alan bir liman şehridir. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Trieste>, (21.01.2026). **Trieste taşı:** Trieste taşı, İtalya'nın kuzeydoğusunda yer alan liman kenti Trieste'den temin edilmesi nedeniyle bu adla anılan, gri-sarı renkli travertenimsi kalker türüdür. Kolay temin edilmesi ve işlenebilir yapısı sayesinde kaplama taşı ya da blok malzeme olarak yapılarda yaygın biçimde kullanılmıştır. Şennur Kaya, "İzmit'te İnşa Edilmesi Tasarlanan Üç Yapı İçin Hazırlanan Keşif Defterlerinin (1888-1912) Yapı Malzemesi Terminolojisi Açısından Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 21 (2012), 69-70.

²⁹ Bartın bölgesinde yetişen ve aynı adlı iskeleden başka bölgelere gönderilen; dış kaplamalarda, silmelerde pencere sövelerinde, raflarda ve açık havaya maruz yerlerde kullanılan çirali ağaç türüne denilmektedir. Deniz Mazlum, *1766 İstanbul Depremi Belgeler Işığında Yapı Onarımları*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2011, 274.

³⁰ **Bağdadi tekniği:** Geleneksel Anadolu konut mimarisinde ahşap duvar iskeletinde uygulanan siva yöntemleri içinde yer alan bağdadi sistem, ahşap çitaların üzerine siva uygulanmasına dayanan yöntemdir. Bağdadi tekniğinde, 1,5-2 cm kalınlığında, 2-2,5 cm genişliğinde ve 1,5-4 m uzunluğundaki ahşap çitalar, 2-3 cm aralıklarla ahşap iskeletin iç ve dış yüzüne çakılmaktadır. Çitaların üzerine kum, sönmüş ve süzülüş kireç ile kıtaktan oluşan yaklaşık 2 cm kalınlığında kaba siva uygulanmakta, bu tabakanın kurumasının ardından 0,5-1 cm kalınlığında ince siva yapılmaktadır. (Mimarlıkta siva veya kerpiç içine katılan saman, elyaf vb. liflere "kıtık" denilmektedir) Zehra Sevgen Perker, "Sistem Yaklaşımı Bağlamında Bir Girdi ve Sistem Olarak Geleneksel Anadolu Konutu", *NWSA-Engineering Sciences*, 7/2, (2012), 564.

Lütfullah Gündüz-Şevket Onur Kalkan, "Yapısal Restorasyon Harçlarında Kıtık Boyutlarının Harcın Teknik Özelliklerine Etkisinin İncelenmesi", *ECSAC European Conference on Science, Art & Culture Proceedings Book*, Ed. Hasan Arapgirioğlu-Atilla Atik, Ankara: Gece Kitaplığı, 2018, 243.

³¹ Ahmet Semih Mümtaz, *Eski İstanbul Konakları*, Haz. İsmail Dervişoğlu, İstanbul: Kurtuba Kitap, 2011, 57.

Yapının Mimarı Ohannes Aznavuryan

Ohannes Aznavuryan'ın³² doğum tarihi ve yeri konusunda kaynaklar arasında görüş ayrılıkları bulunmaktadır. (Resim 6) Araştırmacı Farajova, Aznavuryan'ın 21 Mayıs 1854 tarihinde İstanbul'dan İzmir'e gitmekte olan bir İngiliz gemisinde doğduğu bilgisini vermektedir. Mezar taşı kitabesine dayanan başka bir kaynağa göre ise 1853 yılında Londra'da dünyaya gelmiştir.³³ Babası Serovpe (Hovsep) Aznavur, avukat olup 1868 yılında İstanbul'da Ermeniler arasında "Ser" (sevgi) adını taşıyan ilk mason locasını kurmuştur. Ailesinin uzun süre Londra'da yaşadığı bilinen Aznavuryan, 1867'de İstanbul'a dönmüş, ardından öğrenim amacıyla Venedik'e gönderilmiş ve Mikhitaristlere ait Murad-Rapelyan Koleji'nde eğitim görmüştür. Eğitimine dair farklı görüşler bulunmakla birlikte 1876 yılında yirmi iki yaşındayken Roma'ya giderek Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmuş, buradan 1879'da ödül alarak eğitimini tamamlamıştır. Öğrencilik yıllarında hem akademik hem de sportif alanda dikkat çeken başarılar elde etmiştir³⁴

19. yüzyılın sonlarında Galata, Beyoğlu ve Eminönü'nde yer alan hanlarda mimarlık ve müteahhitlik bürolarının yaygınlık kazandığı görülmektedir.³⁵ Nitekim Aznavuryan'ın St. Pierre Han içinde 5 ve 6 numaralı odalara sahip olduğu bilinmektedir.³⁶ Aznavuryan, 1879'da İstanbul'a döndükten sonra Ebniye-i Askeriye mimarı olarak devlette görev almıştır. Başta Saint-Stefan Kilisesi olmak üzere çok sayıda önemli yapıya imza atmıştır. Beyoğlu'ndaki Yeni Fransız Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu, Cibali'deki Reji İdaresi tütün işletmesi ve sigara fabrikası, Sirkeci'deki Sansaryan Hanı, Sultanhamamı'ndaki Topalyan Hanı, Heybeliada'daki Abbas Halim Paşa Köşkü, Kanlıca'daki Prenses Rukiye Yalısı ve Beyoğlu'ndaki Abbas Halim Paşa Konağı (Mısır Apartmanı) bu yapılar arasında yer almaktadır. Gülbenkian Hanı, Prenses Nimet Hanım, Prens Muhammed Ali ve Boğos Bey'in türbelerini inşa etmiştir.³⁷ Birinci Dünya

Savaşı öncesinde ya da sonrasında Kahire'ye yerleşen Aznavuryan, saray, konak ve villa ölçeğinde mimari eserler üretmiş; böylece Osmanlı coğrafyasını aşan, çok merkezli bir mimari tasarım ve inşa anlayışı ortaya koymuştur.³⁸ 1935 yılında Kahire'de vefat etmiştir.³⁹



6 Ohannes Aznavuryan ve yakın dostu Bedros Atamyan

Kıbrıslı Kâmil Paşa Konağı'nın Mimari Üslubu

19. yüzyılın son çeyreğinde Beşiktaş ve yakın çevresinde inşa edilen sadrazam konakları, saray yapılarından daha sınırlı ölçekte tasarlanmış, klasik Osmanlı konut tiplerinden ise daha büyük yapılarıdır. (Resim 7) Bu konaklar, Osmanlı Devleti'nin geç dönemine ait idari temsil anlayışını ve dönemin konut ölçeğini yansıtan anıtsal nitelikli yapı örnekleri arasında değerlendirilmektedir.⁴⁰

³² Mimarın ismi ile ilgili yayınlarda Hovsep Aznavur/Hovsep Aznovor olarak da geçtiği görülmektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi kayıtlı belgelerinde ismi Ohannes Aznavuryan olarak geçmesi sebebiyle bu hâli referans alınmıştır.

³³ Mimarın doğum tarihi ile ilgili kaynaklarda farklı tarihler yer almaktadır. 1845 yılında Londra'da doğan Aznavuryan'ın 1867 yılında İstanbul'a yerleştiği bilgisine yer verilmiştir. Turan Farajova, *İstanbul Apartmanları Beyoğlu*, İstanbul: Epona Yayıncılık, 2025, 51.

³⁴ Farajova, *İstanbul Apartmanları Beyoğlu*, 51.

³⁵ Cengiz Can, *İstanbul'un Yabancı ve Levanten Mimarları*, İstanbul: Arketon Yayınları, 2023, 38.

³⁶ 1905 yılında Aznavuryan'ın bıraktığı 5 ve 6 numaralı odalar, Perpignani, Langas, Mongeri ve De Nari tarafından birleştirilip buraya taşınmıştır. Oya Şenyurt, *Osmanlı'da Mimari Mekân ve Yaşam, Zamanın Mekânları Mekânın Zamanları*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2018, 264.

³⁷ Kevork Pamukciyan, *Biyografileriyle Ermeniler, Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkıları IV*, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003, 67.

³⁸ Hasan Kuruyazıcı-Mete Tapan, *İstanbul'da Fener Semtindeki Sveti Stefan Bulgar Kilisesi: Bir Bina Monografisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019, 46–49.

³⁹ <https://www.biyografi.net/kisi-hovsep-aznavur-621/> (09.02.2026)

⁴⁰ Alan, *Sâmiha Ayverdi'nin Eserlerinde Üç Temel Mekân: Konak, Köşk ve Yalı*, 34.

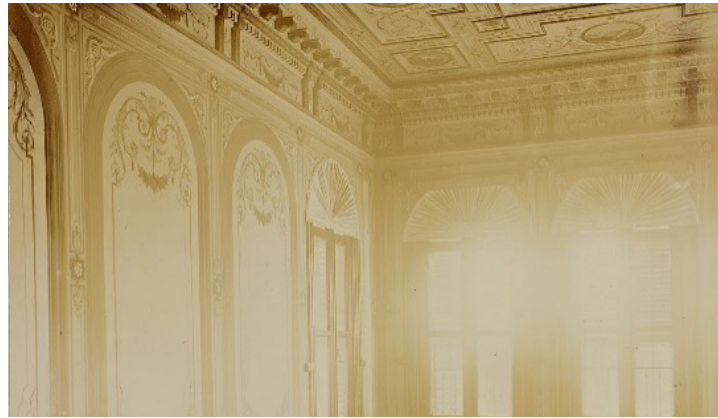


7 Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı genel görünüm (İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi 90647/39)

Yayvan planlı konut tipi özelliği gösteren yapının iç mekân kurgusunda haremlik selamlık birimlerinin vurgusu geleneksel konut tipolojisini yansıtmaktadır. (Resim 8) Buna karşın konağın mimari kurgusu, 19. yüzyılda yaygınlık kazanan neoklasik üslubun planlama, cephe düzeni ve süsleme anlayışını yansıtmaktadır. Kârgir bodrum kat üzerine yükselen iki katlı ahşap yapı şeması, dönemin yangın yönetmelikleri ve statik gereklilikleri doğrultusunda geliştirilmiş karma yapı tekniğinin tipik bir örneğini oluşturmaktadır. Bodrum katın kamantu tuğlası ile inşa edilmesi, iç ve dış yüzeylerin halis harçla sıvanması, yapının sağlamlık ve dayanıklılık ilkelerine uygun biçimde ele alındığını göstermektedir. Üst katlarda ahşap malzemenin tercih edilmesi, Osmanlı konut geleneğinin sürekliliğini ortaya koyarken, kat yüksekliklerinin altı arşın olarak belirlenmesi, iç mekânda ferahlık ve anıtsallık arayışına işaret etmektedir. Dış cephede neoklasik üslubun simetrik ve anıtsal dili benimsenmişken iç mekân organizasyonunda geleneksel Osmanlı konut anlayışının sürdürüldüğü bu düzenleme, geç Osmanlı döneminde Batılı mimari etkiler karşısında işlevsel ve toplumsal hassasiyetlerin korunmasına verilen önemi açıkça yansıtmaktadır.

Cephe ve iç mekân süslemelerinde görülen düzenleme anlayışı, neoklasik üslubun bezeme repertuarı ile doğrudan ilişkilidir. Sövelerde Trieste taşı kullanılması, Avrupa kaynaklı yapı malzemelerinin bilinçli tercihi

ortaya koyarken, çiğdene tahtası ile kaplanan cephe yüzeyleri, ahşap mimarinin estetik sürekliliğini korumaktadır. İç mekânda Bağdadî teknikle oluşturulan duvar bölmeleri, kalem işi süslemeler, bez üzerine yağlıboya tezyinatlı tavanlar ve cilalı meşe parke döşemeler, Batılılaşma döneminin seçkin konutlarında görülen süsleme anlayışını yansıtmaktadır. Kapı ve pencerelerde Avusturya kalası kullanılması, çatı örtüsünde Avrupa tarzı kiremit tercih edilmesi, konağın mimari dilinde uluslararası etkilerin belirginleştiğini göstermektedir. Bu unsurlar bir bütün olarak değerlendirildiğinde, Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın geç 19. yüzyıl Osmanlı sivil mimarisinde neoklasik üslubun temsil gücü yüksek örneklerinden biri olduğu anlaşılmaktadır.



8 Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı iç mekân görünümü, salon detayı (İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi. 90647/40)



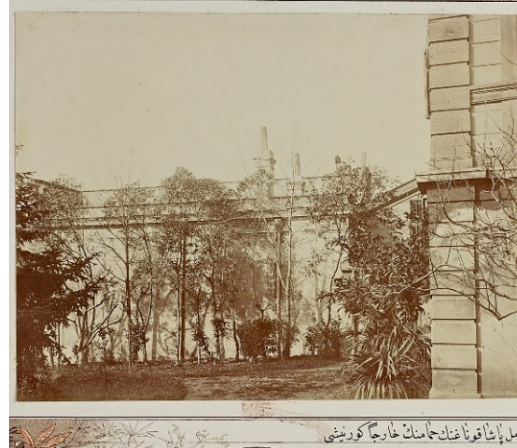
9 Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı genel görünüm ve dış merdivenler (İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi 90646/6)



10 Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın limonluğu (İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi 90646/1)



11 Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın harem bahçesinde yer alan köşkü (İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi 90646/5)



12 Mehmed Kâmil Paşa Konağı hamamının haricen görünüşü (İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi 90646/2)



13 Mehmed Kâmil Paşa Konağı hamamının üst kat sofası (İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi 90646/3)



14 Mehmed Kâmil Paşa Konağı hamamının alt kat sofası (İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi 90644/4)

Konağın girişinde Marmara Adası mermerinden tasarlanan anıtsal merdiven düzeni, sadrazam konaklarına özgü temsil niteliğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Demir parmaklıklarla çevrelenen bu merdiven düzenlemesinin, 19. yüzyıl Osmanlı neoklasik mimarisinde cephe kompozisyonunun tamamlayıcı bir unsuru olduğu anlaşılmaktadır. (Resim 9) Yapının arka bölümünde konumlandırılan kârgir mutfak ile kiler birimleri, konut içinde hizmet mekânlarının ana yaşama alanlarından kesin biçimde ayrıldığını göstermektedir. Mutfak çevresinde yer alan ahır, samanlık, arabalık düzenlemesi, bu birimlerin üzerinde tasarlanan hizmetli koşulları, sadrazam konağının gündelik işleyişine hizmet eden bağımsız birimler olarak planlandığını ortaya koymaktadır. (Resim 10, Resim 11, Resim 12, Resim 13, Resim 14) Haremlik ile selamlık arasında tanımlanan muhafaza duvarları, Osmanlı konut geleneğinde mahremiyet ilkesinin mekânsal sınırlarla titizlikle korunduğunu belgelemektedir.

Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa'dan Sonra Konağın Kullanımı

Aydın valiliği görevini yürüttüğü dönemde mali durumu bozulan Mehmed Kâmil Paşa, Nişantaşı'nda bulunan konağını ve arsasını, Sultan II. Abdülhamid'in talebi doğrultusunda, on beş bin lira bedel karşılığında padişaha satmıştır.⁴¹ Genel uygulamada, konak sahibi vefat ettikten sonra yapı vârislerinden alınarak devlet mülkü hâline getirilmektedir. Ancak Mehmed Kâmil Paşa'nın yaşamış olduğu siyasi çekişmeler sonucu gözden düşmesi üzerine bu gelenek uygulanmamış; konak, 1903 senesinin Mayıs ayında padişahın emriyle Kâmil Paşa'dan alınmıştır. Sultan Abdülmecid'in oğlu Şehzade Kemaleddin'in kızı Münire Sultan'ın Salih Paşa

ile evlenmesi üzerine Mehmed Kâmil Paşa'nın konağı 2 Haziran 1907 tarihinde bu hanım sultana tahsis edilmiştir.⁴² Münire Sultan oturmadan önce konağın bütün eksikleri giderilmiştir.⁴³

Münire Sultan - Salih Paşa ile evliliğinden Kemaleddin isimli bir çocuk dünyaya gelmiştir. Bu evlilik uzun sürmemiş Salih Paşa 11 Haziran 1913 tarihli gerçekleşen Mahmud Şevket Paşa suikastına karıştığı iddiasıyla 24 Haziran 1913'te idam edilmiştir. Hanedanın 3 Mart 1924 tarihinde sürgüne gönderilmesine kadar Münire Sultan bu konakta münzevi bir hayat sürmüştür. 1939'da Münire Sultan'ın Fransada vefat etmesinin ardından oğlu Kemaleddin Efendi Topkapı Sarayı'nda memur olarak görev yapmış ve 1987 yılında vefat etmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra konak, Selanik'ten İstanbul'a taşınan Şişli Terakki Mektebi⁴⁴ tarafından kiralanmış, yapının daha sonra yıkım sürecine girmesi üzerine okul Halil Rıfat Paşa'ya ait konağa taşınmıştır.⁴⁵

Münire Sultan Konağı'nın yıkılmasının ardından söz konusu parsel üzerinde farklı tarihlerde apartman yapıları inşa edilmiştir. 1910'lu yıllardan yapıldığı bilinen Teşvikiye Palas'ın Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa Konağı'nın bahçe sınırları içinde inşa edildiği düşünülmektedir. (Resim 15) Konağın son kullanıcısı Münire Sultan'ın 1924'de yurt dışına çıkışından sonra net bilinmeyen tarihte yıkılan yapının arazisi üzerine 1940'lı yıllarda İzmirli bir aileye ait bir bina inşa edilmiş bu yapıda da 1992 yılında yıkılarak, yerine İkbâl İş Merkezi kurulmuştur. (Resim 16) Konağın geniş arazisinde ayrıca 1950'li yıllarda Sadun Apartmanı ve Göksu Apartmanı inşa edilmiştir.⁴⁶(Resim 16, Resim 17)

⁴¹ Şen, *Sadrazam Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa: 1832-1913*, 75-76.

⁴² BOA.ML.EEM. 605/42 20 Mayıs 1323 (2 Haziran 1907).

⁴³ Aysen Ay, "Yeni Devrin İhtişamlı Konakları: Beşiktaş ve Nişantaşı'nda Yapılan İlk Sadrazam Sarayları ve Devlet Ricali Konakları", *Hazine-i Evrak Arşiv ve Tarih Araştırmaları Dergisi*, 7/7 (2025), 283-302.

⁴⁴ Terakki Vakfı Okulları, 1877 yılında Selanik'in önde gelen Türk iş insanları tarafından Mekteb-i Terakki adıyla özel bir okul olarak kurulmuştur. Kurumun yönetimi, vakıf ilke ve yapısını yansıtan bir encümen tarafından yürütülmüştür. Selanik dönemi, işgal ve savaş koşullarının yarattığı güçlükler nedeniyle sona erme aşamasına ulaşmıştır. Selanik'te kalan kurucu ve umumi encümen üyeleri faaliyetlerini sınırlı imkânlarla sürdürmüştür. Encümen heyetinin bir bölümü İstanbul'a gelerek Terakki Okullarının ikinci kuruluşunu gerçekleştirmek amacıyla Lisan Mektebi adıyla yeni bir eğitim girişiminde bulunmuştur. Okul, 1919 yılında Şişli'de faaliyete geçmesiyle Şişli Lisan Mektebi adıyla anılmaya başlamıştır. Eğitim faaliyetleri ilk aşamada Nişantaşı'nda Mahmut Celâleddin Paşa Konağı'nda yürütülmüş, bu yapının yanmasının ardından Pangaltı'da kiralanmış Nuri Paşa Konağı'nda devam etmiştir. Kurum, 1922 yılında Ferit Paşazade Mehmet Bedri Bey ve validesine ait binada, 1924 yılında Şerif Paşa ve Münire Sultan Konakları'nda, 1927 yılında Halil Rıfat Paşa Konağı'nda, 1928 yılında ise Nişantaşı'ndaki Başmabeyinci Konağı'nda eğitim faaliyetlerini sürdürmüştür. Mehmet Ö. Alkan, "Selanik'ten İstanbul'a: Bir Muhacir ve Mübadil Olarak Terakki Okulları", *Toplumsal Tarih*, 190, (2009), 68.

⁴⁵ Burak Çetintaş, *Dolmabahçe'den Nişantaşı'na Sultanların ve Paşaların Semsinin Tarihi*, İstanbul: Antik A.Ş. Yayınları, 2005, 270.

⁴⁶ Çetintaş, *Dolmabahçe'den Nişantaşı'na Sultanların ve Paşaların Semsinin Tarihi*, 265.



15 Teşvikiye Palas



17 Sadun Apartmanı



18 Göksu Apartmanı

Değerlendirme ve Sonuç

Sultan II. Abdülhamid döneminde Sadrazam Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa'nın görev süreci kapsamında konak inşası için gerçekleştirilen arsa tahsisinin siyasi ve idari bağlamını ortaya koymaktadır. Hazine-i Hassa kayıtları bu tahsisin merkezi otorite tarafından yürütüldüğünü belgelemektedir. İnşa belgeleri konağın 19. yüzyılda devlet erkini temsil eden bir mekân olarak tasarlandığını göstermektedir. Çarlık yönetiminin önde gelen yayın ağlarından Moskovskiye Vedomosti gazetesinde yer alan haber, arsa ihsanının uluslararası düzeyde siyasal bir anlam taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu belgeler, konak mimarisinin idari güç, statü, görünürlük üzerinden okunmasına imkân tanımaktadır.

Konağın mimari özellikleri ise 19. yüzyıl Osmanlı konut geleneğinin dönüşen yapısını yansıtmaktadır. Mimar Ohannes Aznavuryan imzalı keşif defteri karma



16 Teşvikiye Camii bahçesinden İkbâl İş Merkezi ve Sadun Apartmanları

yapı sisteminin teknik ve işlevsel gerekçelerle tercih edildiğini göstermektedir. Kârgir bodrum kat güvenlik ve dayanıklılık kaygılarını ortaya koymaktadır. Ahşap üst katlar geleneksel konut üretiminin sürekliliğini belgelemektedir. Mekânsal kurguda haremlik selamlık düzeni sosyal düzeni doğrudan yansıtmaktadır. Cephe ve iç mekân düzeni dönemin Batılılaşma eğilimleriyle uyumlu bir görünüm sunmaktadır. Yapının Münire Sultan'ın mülkiyetine geçmesinin ardından saray çevresiyle kurulan ilişkileri görünür hâle getirmektedir. Konağın şahıs mülkiyetinden kurum yapısına dönüşmesi sürecinde Şişli Terakki Vakfı tarafından okul olarak kiralanması yapının işlevsel dönüşümünü belgelemektedir. Eğitim yapısı olarak kullanımı Osmanlı döneminde seçkin konutların kamusal hayata dâhil edilme sürecini yansıtmaktadır. Bu süreç kent mekânında sosyal işlevlerin yeniden tanımlandığını göstermektedir.

Konağın yıkılması parselin tarihsel sürekliliğinde belirgin bir kopuş yaratmıştır. Bu saha üzerinde apartman yapılarının inşa edilmesi Nişantaşı-Teşvikiye hattındaki kentsel dönüşümün somut bir göstergesi niteliği taşımaktadır. Konak ölçeğindeki yapı düzeni yerini çok katlı konut dokusuna bırakmıştır. Arşiv belgeleri, dönem basını, mimari veriler birlikte değerlendirildiğinde yapı geç Osmanlıdan Cumhuriyet dönemine uzanan mekânsal değişimi okumaya imkân tanıyan güçlü bir tarihsel kaynak olarak önem kazanmaktadır.

Kaynakça

I. Arşiv Belgeleri

T.C Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi BOA

Askeri Maruzat

Evkaf Nezareti Maruzatı

Hazine-i Hassa İradeler

Maliye Nezareti Emlak-i Emiriye Müdüriyeti

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

Alan, Selami. *Sâmiha Ayverdinin Eserlerinde Üç Temel Mekân: Konak, Köşk ve Yalı*. Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi, 2005.

Ay, Ayşen. "Yeni Devrin İhtisamlı Konakları: Beşiktaş ve Nişantaşı'nda Yapılan İlk Sadrazam Sarayları ve Devlet Ricali Konakları", *Hazine-i Evrak Arşiv ve Tarih Araştırmaları Dergisi*. 7/7, (2025): 283-302.

Can, Cengiz. *İstanbul'un Yabancı ve Levanten Mimarları*, İstanbul: Arketon Yayınları, 2023.

Çelik, Zeynep. 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul. Çev. Selim Deringil. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Çetin, Atilla. "Kıbrıslı Kâmil Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt 25, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2022: 392-393.

Çetintaş, Burak. *Dolmabahçe'den Nişantaşı'na Sultanların ve Paşaların Semtinin Tarihi*. İstanbul: Antik A.Ş. Yayınları, 2005.

Çetintaş, Burak. "Osmanlı Sivil Mimarlığı Bağlamında Teşvikiye/Nişantaşı Sarayları ve Konakları", *Dolmabahçe Mekanın Hafızası*. Der. Bahar Kaya. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.

Erkal, Mehmet. "Arşın", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt 3, 1991: 411-413.

Eren, Hasan. *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. Ankara: Aydın Kitabevi, 1999.

Esen, Gizem Ezgi. *Osmanlı Arşiv Belgelerinde Teşvikiye Camii*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019.

Farajova, Turan. *İstanbul Apartmanları Beyoğlu*. İstanbul: Epona Yayıncılık, 2025.

Gündüz, Lütfullah, Şevket Onur Kalkan. "Yapısal Restorasyon Harçlarında Kıtık Boyutlarının Harcın Teknik Özelliklerine Etkisinin İncelenmesi", *ECSAC European Conference on Science, Art & Culture Proceedings Book*. Ed. Hasan Arapgirlioğlu, Atilla Atik. Ankara: Gece Kitaplığı, 2018: 243-251.

Gürses-Söğüt, Sibel. "Modern Bir İmarı Çözümleme Denemesi: 1865 Hocapaşa Yangını", *Mimarlık*. 406, (2019), 54-60.

Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayınları, 2014.

Kaya, Şennur. "İzmit'te İnşa Edilmesi Tasarlanan Üç Yapı İçin Hazırlanan Keşif Defterlerinin (1888-1912) Yapı Malzemesi Terminolojisi Açısından Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*. 21, (2012): 59-88.

Kuruyazıcı, Hasan, Mete Tapan. *İstanbul'da Fener Semtindeki Sveti Stefan Bulgar Kilisesi: Bir Bina Monografisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Kurtay, Nevin. "19. Yüzyılda Batılılaşan Nişantaşı ve Beşiktaş", *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. 1, (2015): 26-37.

Mazlum, Deniz. 1766 *İstanbul Depremi Belgeler Işığında Yapı Onarımları*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2011.

Mümtaz, Ahmet Semih. *Eski İstanbul Konakları*. Haz. İsmail Dervişoğlu. İstanbul: Kurtuba Kitap, 2011.

Önal, Eylem. *Teşvikiye Örneğinde Konut Üretim Süreçlerinin Değişim Eğilimleri*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004.

Orman, İsmail. "Konak", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt 26, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013: 159-161.

Pamukciyan, Kevork. *Biyografileriyle Ermeniler, Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkıları IV*. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003.

Tanyeli, Uğur. "İstanbul Mimarisinde Radikal Değişim Eresi: XVIII ve XIX. Yüzyıllar", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. Cilt 8, İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2015, 312-367.

Salbacak, Salih. "Mütareke Dönemi İstanbul'unda Beyoğlu'nun Çok Kültürlü Yapısı ve Frej Apartmanı", *International Journal Of Social and Humanities Sciences (IJSHS)*. 3/1 (2019): 33-44.

Salman, Yıldız. "Alafranga'dan Modern'e: Teşvikiye Nişantaşı", *Dolmabahçe Mekanın Hafızası*. Der. Bahar Kaya. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016.

Saner, Turgut. "İstanbul Ahşap Konut Mimarisinde Üslup ve Karakter", *Ahşap İstanbul Konut Mimarisinden Örnekler*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Katalogları 5, 2008.

Sevgen Perker, Zehra. "Sistem Yaklaşımı Bağlamında Bir Girdi ve Sistem Olarak Geleneksel Anadolu Konutu", *NWSA-Engineering Sciences*. 7/2 (2012): 554-571.

Şen, İsmail. *Sadrazam Kıbrıslı Mehmed Kâmil Paşa: 1832-1913*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1995.

Şenyurt, Oya. *Osmanlı'da Mimari Mekân ve Yaşam, Zamanın Mekânları Mekânın Zamanları*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2018.

Tülek, Murat. Jean-François Pérouse-Funda Ferhanoglu. "1922 Öncesinde Jacques Pervititch", *Toplumsal Tarih Akademi*. 5 (2024): 22-58.

III. İnternet

<https://archive.org/details/GenealogyOfTheImperialOttomanFamily2005/page/n33/mode/2up> (13.01.2026)

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/126287> (09.02.2026)

<https://www.biyografi.net/kisi-hovsep-aznavur-621/> (09.02.2026).

https://www.hrono.info/organ/rossiya/mos_ved.php (19.01.2026)

<https://istanbullife.com.tr/> (19.01.2026)

<https://katalog.istanbul.edu.tr/> (19.01.2026)

<https://www.terakki.org.tr/terakki-vakfi-okullari/hakki-mizda/tarihce/> (03.02.2026)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Trieste> (21.01.2026).



MİLLÎ SARAYLAR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Millî Saraylar Dergisi, yılda iki kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Saray, köşk ve kasır gibi tarihî mekânlar ile bunlarla ilgili sanat, tarih, mimarlık konularında yapılan çalışmalara yer verir.

Tarihî mirasın korunması ve tanıtımı kapsamında ülkemizde ve dünyada yapılan araştırmaları ve uygulamaları akademi ve kültür dünyasına kazandırmayı amaçlar.

Dergide özgün araştırma-inceleme makaleleri, çeviri, kitap tanıtımı ve Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü yazılar yayınlanır.

Gönderilen makalelerin bilimsel araştırma ölçütlerine uy-ması, alana bir yenilik getirmesi ve başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekir.

Yazım dilleri, Türkçe ve İngilizce'dir. Tercüme makalelerde yazarından izin alınmış olması gerekir.

Makalelerin editöryal süreçleri Dergipark üzerinden yürütülür. Hakem süreci için bkz. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msdergisi/page/19514>

Editör Kurulu, yazının bütünlüğünü bozmayacak düzeltmeler yapılabilir.

Yayınlanan yazı, fotoğraf, tablo ve şekillerden kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazılarla ilgili her türlü sorumluluk yazarlarına aittir.

Yazım Kuralları:

- **Yazılar**, A4 boyutunda, Ms Word uyumlu programda, Times New Roman yazı karakterinde olmalıdır. Yazım kurallarında TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.
- **Başlık**, 14 punto, büyük harfle yazılmış ve ortadan hizalı olmalıdır. Metinde ana ve ara başlıklar kullanılabilir. Ana başlıklar 12 punto, büyük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı; ara başlıklar 12 punto, küçük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı olmalıdır. Başlıklar ve paragrafların arasında 6 nk aralık bırakılmalıdır.
- **Öz ve anahtar kelimeler**, Gönderilen yazının başında Türkçe ve İngilizce en az 150, en fazla 200 kelimelik özet ile özetlerin sonunda 8-10 adet anahtar kelime bulunmalıdır.
- **Yazar adı ve soyadı**, ana başlığı altına 12 nk aralık bıraktıktan sonra 12 punto büyük harfle ve ortaya hizalı olarak yazılmalıdır. Sayfanın altına unvanı, kurumu, e-posta ve ORCID numarası, (*) işareti ile 8 punto olarak verilmelidir. (ORCID numarası almak için <http://orcid.org> adresinden ücretsiz kayıt oluşturabilirsiniz.)
- **Metin**, 12 punto iki yana dayalı olmalıdır. Üstten: 5,8 cm, alttan: 5,8 cm, sağdan: 4,5 cm, soldan 4,5 cm boşluk bırakılmalıdır. Satır arası 3 nk olmalıdır. Paragraf araları 6 nk, paragraf girintisi 0,8 cm olmalıdır.
- **Sayfa sayısı ve numaraları**, makalenin ilk sayfasında görünmeyecek şekilde, üstbilgi içinde, sağ ve sol üst kenara 10 punto olarak yerleştirilmelidir. Makale metninin toplam sayfa sayısı A4 sayfa formatında 20 sayfayı geçmemelidir.
- **Alıntılar**, turnak içinde italik olarak verilmelidir.
- **Dipnotlar**, 10 punto, tek aralık yazılmalıdır. Hizalaması iki yana dayalı ve paragraf girintisi 0,5 cm olmalıdır. Dipnot ayrıca çizgisi olmamalıdır. Metin içindeki atıflar, sayfa altına, dipnot şeklinde 1'den başlayarak numaralandırılmalıdır. Bunun dışında metin içinde atıf yapılmamalıdır.
- **Çeviri yazı metinlerinde (Osmanlı Türkçesinden)**, DİA ve MEB İslâm Ansiklopedisi'nde uygulanan trans-

kripsiyon yöntemi esas alınır. Bu iki kaynak arasında herhangi bir uyumsuzluk olursa DİA esas alınır.

- **Arşiv belgesi**, arşivin adı, dosya kodu, belge numarası, sayfası ve tarihi şeklinde olmalıdır.
- **Yazma eserde**, yazar, eser adı, kütüphane, koleksiyon, katalog numarası, yaprağı şeklinde kaynak gösterilmelidir.

Kaynak ve Referans Gösterme Yöntemi

Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi, kaynak gösterme yöntemi olarak Chicago Manual of Style kullanır. Dergiye gönderilen yazılar, söz konusu yönteme uygun olarak hazırlanmalıdır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklerle dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Ayrıntılı bilgiye http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html adresinden ulaşılabilir. Aşağıda verilen örnekler, Chicago Manual of Style yönteminin dergimize uyarlanmış hâlidir.

Örnekler:

İD: İlk dipnot SD: Sonraki dipnotlar K: Kaynakça

- Sonraki/kısa dipnotlarda “a.g.e. (adı geçen eser)” kısaltması ile “aynı yer” ifadesi kullanılmamalıdır. Yerine eser ismi uzunsa kısa olarak verilmelidir. Örnekler aşağıda yer almaktadır.
- Dipnot numaraları, metin içinde, varsa noktalama işaretlerinden hemen sonra verilmelidir.

Kitap (tek yazarlı):

Ad Soyad, *Eser adı* (italik), Eserin basıldığı yer/şehir: Yayınlayan kuruluş, Yayın yılı, sayfa /sayfalar.

İD: Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Müsiki*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2016, 191.

SD: Yazar Soyadı, *Eser adı* (italik), sayfa/sayfalar.

Toker, *Elhân-ı Aziz*, 191. (Eser ismi uzunsa kısaltılmalıdır.)

K: Yazar Soyadı, Adı. *Eser adı* (italik). Eserin basıldığı yer/şehir: Yayınlayan kuruluş, Yayın yılı.

Toker, Hikmet. *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Müsiki*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2016.

Kitap (iki yazarlı):

İki yazarlı eserlerde, dipnotlarda her iki yazar da belirtilmelidir. Kaynakçada ise birinci yazarın soyadı ve adından sonra ikinci yazar virgülle ayrılarak ad-soyad sıralamasıyla yazılmalıdır.

İD: Birinci Yazar Adı Soyadı ve İkinci Yazar Adı Soyadı, *Eser adı* (italik), Yer: Yayınevi, Tarih, sayfa/sayfalar.

Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, 54.

SD: Germaner, İnankur, *Oryantalistlerin*, 55.

K: Germaner, Semra, Zeynep İnankur. *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002.

Kitap (çok yazarlı):

Çok yazarlı eserlere verilen kısa dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilir, sonra virgül konarak diğerleri anlamında “vd.” kısaltması kullanılır. Kaynakçada ise yazarlar iki yazarlı kitap örneğinde olduğu gibi açık olarak yazılmalıdır.

İD: Temuçin F. Ertan, Hakan Uzun, Mustafa Toker, *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşiv Belgelerinde Milli Mücadele Yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya Silah ve Cephane Sevkiyatı*

(M.M. Grubu Ekseninde) 2 Mayıs 1921-31 Aralık 1921, Cilt I, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2019, 65.

SD: Ertan, vd., *Millî Mücadele Yıllarında*, 65.

K: Ertan, Temuçin F., Hakan Uzun, Mustafa Toker. *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşiv Belgelerinde Millî Mücadele Yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya Silah ve Cephane Sevkiyatı (M.M. Grubu Ekseninde) 2 Mayıs 1921-31 Aralık 1921*. Cilt I, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2019.

Kitap (çeviri):

İD: Mary Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*, Çev. Zeynep Rona, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 78.

SD: Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları*, 78.

K: Roberts, Mary. *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*. Çev. Zeynep Rona. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Kitap (yazarla birlikte yayıma hazırlayanı veya derleyeni varsa):

İD: Celal Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*, Der. İsmet Bozdağ, İstanbul: Tercüman Yayınları, 1986, 113.

SD: Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*, 113.

K: Bayar, Celal. *Başvekilim Adnan Menderes*. Der. İsmet Bozdağ. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1986.

Kitap (yazarı yok / belli değil, yayıma hazırlayanı veya editörü varsa):

Yayıma hazırlayan veya editör sayısı üç ve üzerindeyse, ilk dipnotta yalnızca birinci isim belirtilip ardına ve diğerleri anlamında "vd." kısaltması kullanılır. Kaynakçada ise yayıma hazırlayan veya editörlerin isimleri açık olarak yazılmalıdır.

İD: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, Yay. Haz. İ. Pala, vd., Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 1995, 20.

SD: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, 21.

K: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*. Yay. Haz. İ. Pala, S. Öksüz, M. Aktaş. Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 1995.

Kitap Bölümü (editörlü):

İD: Filiz Yenişehirlioğlu, "Klasik Dönem Osmanlı Sanatı", *Genel Türk Tarihi*, Ed. Hasan Celal Güzel, vd., Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 651.

SD: Yenişehirlioğlu, "Klasik Dönem", 651.

K: Yenişehirlioğlu, Filiz. "Klasik Dönem Osmanlı Sanatı", *Genel Türk Tarihi*. Ed. Hasan Celal Güzel, Ali Birinci. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 651-677.

Dergi Makalesi (basılı):

İD: Necdet Sakaoğlu, "Yeni Saraylarda Hayat", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 12 (2014), 115.

SD: Sakaoğlu, "Yeni Saraylarda ", 115.

K: Sakaoğlu, Necdet. "Yeni Saraylarda Hayat", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*. 12 (2014): 111-129.

Dergi Makalesi (elektronik):

Makalenin DOI numarası varsa eklenmeli ve erişim tarihi belirtilmelidir.

İD: Kadri Unat, "Cumhuriyet'in On Beşinci Yıl Dönümü Kutlamaları: Başkent Ankara Örneği", *Turkish Studies*, 16/2 (2021), 773-787, doi.org/10.7827/TurkishStudies.49164, Erişim 16.06.2021.

SD: Unat, "Cumhuriyet'in On Beşinci Yıl Dönümü", 773.

K: Unat, Kadri. "Cumhuriyet'in On Beşinci Yıl Dönümü Kutlamaları: Başkent Ankara Örneği", *Turkish Studies*.

16/2 (2021): 773-787. doi.org/10.7827/TurkishStudies.49164. Erişim 16.06.2021.

Gazete Makalesi:

İD: Abdullah Kamil, "Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri, Hamdi Bey'in Levhası", *Osmanlı*, 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

SD: Kamil, "Çelebi Sultan Mehmed".

K: Kamil, Abdullah. "Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri, Hamdi Bey'in Levhası", *Osmanlı*. 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

Ansiklopedi Maddesi:

İD: Afife Batur, "Beylerbeyi Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 206.

SD: Batur, "Beylerbeyi Sarayı", 1422.

K: Batur, Afife. "Beylerbeyi Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994: 206-210.

Tez:

İD: Seza Sinanlar, *Perâda Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008, 248.

SD: Sinanlar, *Perâda Resim*, 248.

K: Sinanlar, Seza. *Perâda Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.

Arşiv Belgesi:

Yararlanılan arşiv belgesi, ilk dipnotta açık olarak verilmeli, kaynakçada ise yalnızca arşivlerin isimleri "Arşivler" başlığı altında belirtilmelidir.

İD: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), 30-10-0-0.6-32-38, (28.11.1923).

SD: BCA, 30-10-0-0.6-32-38, (28.11.1923).

K: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA).

Web Sayfası:

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018).

PUBLICATION GUIDELINES FOR JOURNAL OF NATIONAL PALACES

The Journal of National Palaces is an international refereed journal which is published twice a year.

It includes studies of historical places such as palaces, kiosks, pavilions as well as artistic, historical and architectural researches on them.

It aims to introduce researches and executions made in Turkey and abroad about protection and presentation of historical heritage to academic and cultural circles.

Original research-review articles, translations, book introductions and essays approved by Editorial Board are published in the journal.

The articles should comply with scientific research criteria, bring innovation to the field and be unpublished.

Articles should be written either in Turkish or in English. Permission of the author is required for translated articles.

The editorial process of the papers is carried on through Dergipark and it requires the approval of at least two referees.

Editorial Board can make redactions without disrupting the integrity of the text.

Published texts, photographs, tables and figures can be quoted by showing references.

Authors assume overall responsibility for their articles.

Publication rights of the journals are belong to National Palaces.

Writing Rules:

- The article should be written in A4 format, a program compatible with MS Word and in Times New Roman font.
- The heading should be 14 font sized, in capital letters and center-aligned. Main and sub-headings can be used in the text. Main headings should be 12 font sized, bold, in capital letters and left-aligned; sub-headings should be 12 font sized, in small letters, bold and left-aligned. There should be 6 nk space between headings and paragraphs.
- There should be at least 150 and at most 200 words long abstract in Turkish and English at the beginning of the article followed by 8-10 keywords.
- The name and surname of the author should be written below the main heading with 12 nk space. It should be 12 font sized, in capital letters and center-aligned. The title, institution, e-mail and ORCID number of the author should be written at the bottom of the page in 8 font size with the sign (*).
- The text should be 12 font sized and justified. There should be a space of 5,8 cm from the top, 5,8 cm from the bottom, 4,5 cm from right and 4,5 cm from left. Line spaces should be 3 nk. Paragraph spaces should be 6 nk and paragraph indent should be 0,8 cm.
- The page numbers should be written in a way that not seen at the first page of the article, inside the header, in 10 font size on the left and right upper edge. The page number of the article text should not exceed 20 pages in A4 format.
- The quotations should be written in italics within the quotation marks.
- The notes should be written in 10 font size with single space and justified. The paragraph indent should be 0,5 cm. There should be no note separator line. The refer-

ences in the text should be written at the end of the page as notes with numbers beginning from 1. There should be no in-text citations.

- For the transliteration of texts in Ottoman Turkish, the transcription method of DİA and MEB İslâm Ansiklopedisi should be used. If there is any disagreement between the two sources, DİA will be the primary source.
- The archive document should be written as the name of the archive, reference code, document number, page and date.
- The manuscript should be written as the author, name of the source, library, collection, catalogue number, folio number.

THE METHOD FOR NOTES AND BIBLIOGRAPHY

The Journal of National Palaces uses Chicago Manual of Style as the reference method, so the papers should be submitted in accordance with this method. For details and examples, see http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html.