



S
Millî **ARAYLAR**
U SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ 29/2025

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2025

Millî Saraylar Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 206
Published by Directorate of National Palaces. All publishing rights are reserved. Publication No. 206

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

Millî Saraylar Başkanı / Director of National Palaces

Dr. Yasin Yıldız

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

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

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

Millî Saraylar Başkan Yardımcısı / Vice Director of National Palaces

Yayın ve Danışma Kurulu / Publishing and Consultation Board

Dr. Yasin YILDIZ	(Millî Saraylar Başkanı)
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	(Millî Saraylar Başkan Yrd.)
Prof. Dr. Ahmet ÇAPOĞLU	(Millî Saraylar Başkan Yrd.)
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ	(İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdurrahman ATÇIL	(Sabancı Üniversitesi)
Prof. Dr. Aziz DOĞANAY	(Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet KORKMAZ	(Millî Savunma Üniversitesi)
Dr. Mesut DEMİR	(Devlet Arşivleri Başkanlığı)
Dr. Abdülkerim ASILSOY	(Kırklareli Üniversitesi)
Dr. Melek EYİGÜN	(Millî Saraylar Başkanlığı)
Ali Mesut TOYGAR	(Millî Saraylar Başkanlığı)
Güller KARAHÜSEYİN	(Millî Saraylar Başkanlığı)
Gökşen CANIYILMAZ	(Millî Saraylar Başkanlığı)
Gülçin DURMAN	(Millî Saraylar Başkanlığı)

Editör Kurulu / Editorial Board

Dr. Melek EYİGÜN (Baş Editör)
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU
Prof. Dr. Ahmet ÇAPOĞLU
Dr. Osman Nihat BIŞGIN
Züleyha ŞENER

Yabancı Dil Editörü / Foreign Language Editor

Dr. Osman Nihat BIŞGIN

Alan Editörleri / Section Editors

Prof. Dr. İrfan YILDIZ	(Selçuklu Sanatı Tarihi)
Doç. Dr. Halil SÖZLÜ	(Osmanlı Mimarî Tarihi)
Dr. Mahmut Sami Kanbaş	(Türk İslam Sanatı)

Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

Prof. Dr. Ela TAŞ	(Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. İrfan YILDIZ	(Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Selman CAN	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Oya ŞENYURT	(Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Zekai ERDAL	(Mardin Artuklu Üniversitesi)
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT	(Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Doç. Dr. Halil SÖZLÜ	(Mersin Üniversitesi)
Doç. Dr. Vesile Belgin DEMİRSAR ARLI	(İstanbul Üniversitesi)
Dr. Elif SARAÇ	(Ankara Üniversitesi)
Dr. Resul YELEN	(İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Dr. Zeki BOLEKEN	(Marmara Üniversitesi)
Dr. Tuğba DIRİ APAYDIN	(İstanbul Medeniyet Üniversitesi)

Grafik Tasarım Koordinasyonu / Graphic Design Coordination

Metin Tolun

Fotoğraf / Photography

Suat Alkan
Ekrem Öçalan

Baskı / Print

Seçil Ofset Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi
100. Yıl Matb Sitesi 4. Cad. No: 77 Bağcılar / İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44903
Baskı Adedi / Print Run: 500 Adet

ISSN 2687-198X

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.
(19.12.2025)

İÇİNDEKİLER

TAPESTRİ DOKUMALARI VE MİLLÎ SARAYLAR DUVAR HALILARI	5
Tuğba Çoban Öztürk	
OSMANLI DÖNEMİ MİMARBAŞILIK SİSTEMİ VE GÜNÜMÜZDE MİMARLIK PRATIĞI	31
Sare Öztürk - Murat Taş - Nilüfer Taş	
KARTPOSTALLARIN İZİNDE TOPKAPI SARAYI	45
Osman Nihat Bişgin - Bekir Ünal	
USÛL-İ MİMÂRÎ-İ OSMÂNÎ'NİN TELİF VE NEŞRİ: 1873 VİYANA UMUMİ SERGİSİ	
HAZIRLIKLARI KAPSAMINDA OSMANLI MİMARİSİNİN TARİFİ	57
Ali Gözeller	
YILDIZ SARAYI'NDA PENCERE PANJURLARI:	
OSMANLI SARAYINDA BİR MİMARİ DETAYIN ANALİZİ	91
Abdülhamit Tüfekçioğlu - Mehmet Mutlu	
YILDIZ ÇİNİ VE PORSELEN FABRİKASINDA UYGULANAN SIRÜSTÜ DEKORLAR	111
Tuğba Kurt	
TOPKAPI SARAYI DİVAN MEYDANI KİTABELERİ IŞIĞINDA MEKÂN TANIMLAMASI	127
N. Özlem Çuhadar	
Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri	142
Publication Guidelines for Journal of National Palaces	146



TAPESTRİ DOKUMALARI VE MİLLÎ SARAYLAR DUVAR HALILARI

Tuğba Çoban Öztürk*

Gönderilme Tarihi: 16.05.2025 - Kabul Tarihi: 03.10.2025

Özet

Tarih boyunca sarayların zeminlerini ve duvarlarını süsleyen halılar, prestij ve zenginlik unsuru olarak görülmüştür. Soğuk havanın içeriye girmesini engelleyerek ısı yalıtımı işlevi görmelerinin yanı sıra sanat ve kültür unsurlarını yansıtan zarif tasarımlarıyla da diplomatik armağanlar arasında önemli bir yer edinmişlerdir. Osmanlı saraylarında ise tüm odalar, sipariş üzerine özel olarak dokutturulan yüksek kaliteli halılarla donatılmıştır. Buna karşılık tapestri dokumalar, Osmanlı saray kültüründe aynı ölçüde yaygınlık kazanmamıştır.

Tapestri dokumacılığında ön plana çıkan Batı Avrupa, 15. ve 18. yüzyıllar arasında bu dokumayı zirveye taşımıştır. Avrupada “duvar halısı ve dokuma resim” olarak tanımlanan tapestri dokumaları, ince işçilikleri ve kaliteleri itibarıyla tablo görüntüsü vermektedir. Bu anlamda fresko ve mozaik gibi duvar resmi tekniklerinin alternatifi olmuştur. Fresklerde rutubete bağlı olarak görülen kabarma ve dökülme sorunu tapestrilerde olmadığından zamanla bu tekniğin önüne geçmiştir.

Tapestrilerin dokuma tekniği, halılardan farklılık göstermekte ve kilim dokumalarında olduğu gibi atkı ipi, çözgü yüzeyini tamamen kaplamaktadır. Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Sarayı ve Ankara Palas Müzesi’nde sergilenen duvar halıları, havlı yüzeyleriyle tapestri dokuma tekniğinden ayrılmakta, ancak resimsel anlatım özelliğiyle benzerlik göstermektedir. Bu makalede Millî Saraylardaki duvar halıları incelenmiş, tapestri dokuma tekniği ile halı dokuma tekniği arasındaki benzerlik ve farklılıklar ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Tapestri, Batı Avrupa, Diplomatik Hediyeleşme, Prestij, Dokuma Resim, Duvar Halısı

TAPESTRY WEAVING AND TAPESTRIES IN NATIONAL PALACES

Abstract

Throughout history, carpets that adorned the floors and walls of palaces have been regarded as symbols of prestige and wealth. They served as thermal insulators by blocking external cold, and with their elegant designs incorporating elements of art and culture, they were often included among diplomatic gifts. While all rooms of the Ottoman palaces were furnished with high-quality carpets made to order, the same cannot be said for tapestry weavings.

Western Europe came to the forefront in tapestry weaving, elevating the craft to its peak between the 15th and 18th centuries. Known in Europe as “wall carpets” or “woven paintings,” tapestries, with their fine craftsmanship and superior quality, resemble pictorial artworks. In this respect, they served as an alternative to wall painting techniques such as fresco and mosaic. Unlike frescoes, which tend to blister and flake due to humidity, tapestries do not suffer from such issues and eventually became more favored.

The weaving technique of tapestries differs from that of carpets; as in kilim weaving, the weft threads completely cover the warp surface. The wall hangings exhibited in Dolmabahçe Palace, Yıldız Palace, and Ankara Palas Museum differ from tapestry weaving due to their pile surfaces, yet they resemble tapestries in their pictorial appearance. This article examines the wall hangings in the National Palaces and discusses the similarities and differences between tapestry weaving and carpet weaving techniques.

Keywords: Tapestry, Western Europe, diplomatic gift exchange, prestige, woven painting, wall carpet

Tapestri Dokuma Tekniği

Tapestri, tıpkı kilim dokumalarında olduğu gibi atkı ipliklerinin çözgü yüzeyini tamamen kaplamasıyla oluşmaktadır. Ancak tapestri, kullanılan desenlerin Anadolu kilimlerinde olduğu gibi gelenekselleşmemesi ve gerçekçi hikâye anlatıcılığı yönleriyle kilimlerden ayrılmaktadır. Tapestri dokumacılığında yer yaygılarında olduğu gibi çözgü ve atkı şarttır. Tezgâha gerilen çözgü iplerinin sayısı ve aralıkları, dokumanın enine karşılık gelirken; desenin oluşumu, çeşitli renklerdeki yatay atkı ipliklerinin ustalıklarla yerleştirilmesiyle sağlanmaktadır. Tapestri ana malzemesi genellikle yündür. Atkı malzemesi olarak yünün tercih edilmesinin sebebi, yün iplerinin renk alma özelliğindedir. Çözgü malzemesi olarak da germe işlemi ve kirkit vuruşuna dayanıklı olabilecek pamuk, keten ve kenevir-den elde edilen iplikler tercih edilmiştir. Bir halı, atkı ipinin bir uçtan bir uca gidip gelmesi suretiyle dokunurken, bu durum tapestri için geçerli değildir. Tapestri, dokunurken atkı ipi kendi desen ve renginin bulunduğu alanlarda gidip gelmektedir.

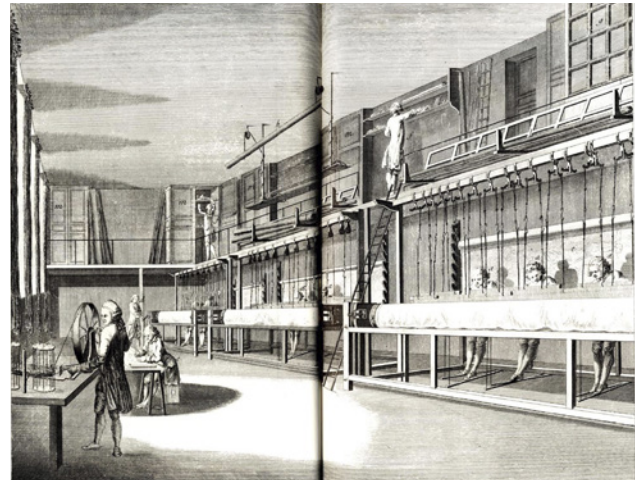
Tapestri dokumalarında yüksek atkılı (dikey) veya alçak atkılı (yatay) olarak adlandırılan tezgâhlar kullanılmıştır. Bu tezgâhlar, *haute-lisse* ve *basse lisse* olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yüksek atkılı tezgâh dikey; alçak atkılı tezgâh ise yatay olarak bilinmektedir.¹ Dikey veya yüksek atkılı tezgâh, en eski tezgâh tipidir. Dikey tezgâhta çözgü iplikleri, iki ağır silindir yardımıyla gerilmektedir. Tapestri dokuyucusu, dokumayı tezgâhın arkasından ters bir şekilde çalışmıştır. Desen kartonu dokumanın önüne, duvara asılmıştır. Dokuyucu, tersten çalıştığı için yaptığı işi ancak belirlenen bölgelere yerleştirilen aynalardan izleyebilmiştir.² (Resim 1)

Alçak çözgü tezgâhlarında ise farklı olarak dokuma, desen kartonlarının doğrudan çözgü ipliklerinin altına yerleştirilerek yapılmıştır. (Resim 2)

Bu tezgâhlarında dokumacı sadece dokuduğu alanı görebilmiş, çalışmasının gelişimini takip edememiştir. Tapestri dokunduğu bu tezgâh tiplerinde diğer halı dokuma tezgâhında olduğu gibi birkaç dokuyucu yan yana çalışabilmiştir.



1 Tapestri dokumacılığında kullanılan yüksek çözgü tezgâh (*haute-lisse*)



2 Tapestri dokumacılığında kullanılan alçak çözgü tezgâh (*basse-lisse*)

1 Suhandan Özyay, *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2001, 33.

2 Ömer Zaimoğlu, "Tapestri (Goblen) Dokumaları", *Arış Dergisi*, 5 (2011), 145.

Tapestri'nin Avrupa'daki Gelişimi

“Tapestri” sözcüğü, kökenini Yunanca tapi ve Latince tapesium kelimelerinden almakta olup³ Fransızcada tapis “halı” veya “kilim”, tapisserie ise “duvar halısı” ya da “duvar örtüsü” anlamına gelmektedir.⁴ Genel olarak Avrupa’da “tapestri” sözcüğü, dokuma resim ve duvar halısı olarak tanımlanmaktadır.

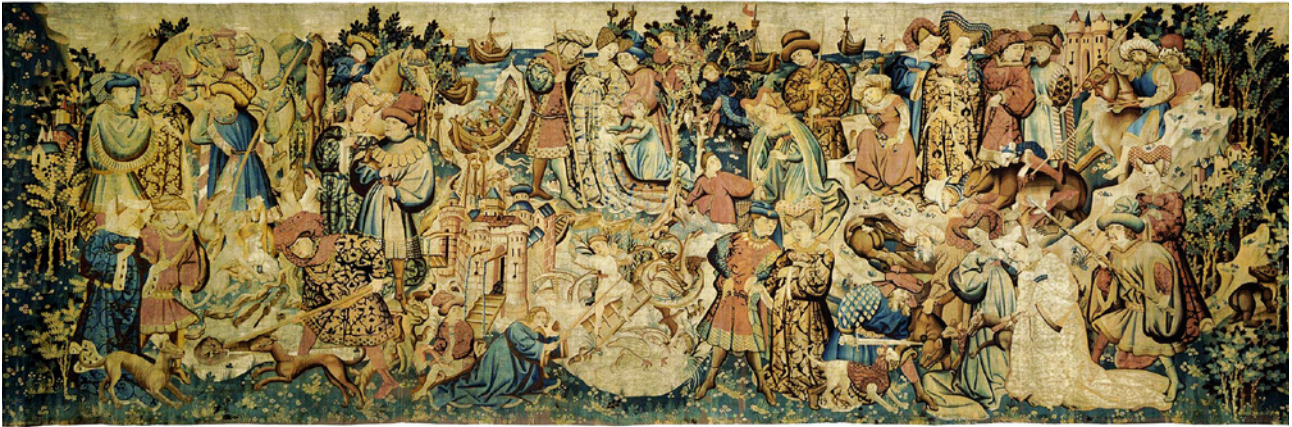
Tapestrilerin ilk örneklerine M.Ö. 1400-1300 yıllarına tarihlenen ve Tuthmosis ile Tutankhamon’un mezarlarından çıkarılan parçalarda rastlansa da 11. yüzyılda tapestriyle tanışan Batı Avrupa, zamanla bu konuda başı çekmiştir.

Orta Çağ Batı Avrupa’sının özellikle de Fransa’nın tapestriyle tanışmasının İspanya’daki Müslüman sanatçılar aracılığıyla olduğu tahmin edilmektedir. Bu nedenle Orta Çağ’da bu duvar dokumalarına “*tapis sarrasinois*” yani *Sarazen halısı* (Haçlı Seferleri sırasında Avrupalı savaşçılar tarafından Müslümanlara takılan ve “*Hristiyan olmayan*” anlamına gelen addır.) denilmiştir.⁵ Batı Avrupa’da bulunmuş ilk tapestriler ise 11. ve 12. yüzyıllara aittir. Tapestriler, 12. ve 13. yüzyıllarda kiliselerin gözdesi olmuştur. Bu sebeple ilk tapestriler, kiliselerin şaşalı dekorasyonunun bir tamamlayıcısı olarak çoğunlukla dinî konular içermiştir.

Tapestriler, fresko ve mozaik gibi duvar resmi tekniklerinin alternatifi olmuştur. Fresklerde rutubete bağlı olarak görülen kabarma ve dökülme sorunu, duvar halılarını ön plana çıkarmıştır.

Sonraki yüzyıllarda kilise üzerindeki etkisi azalan tapestriler, kral ve soylular arasında popülerleşmeye başlamıştır. Soylu kişilerin tapestri sahibi olma arzusu, bu dokuma türünün üretiminin ve kalitesinin artmasına katkı sağlamıştır. Avrupa’nın değişik yerlerinde tapestri dokuma atölyeleri kurulmuştur. Ancak bunlar arasında Paris, Arras, Brüksel ve Tournai şehirlerinde kurulan atölyeler ön plana çıkmıştır. *Swan and Otter Hunt* (1450) Arras atölyelerinde üretilmiş olup günümüzde İngiltere Victoria ve Albert Müzesi’nde sergilenmektedir.⁶ (Resim 3)

Çiçek temalı bordürler, ilk kez Brüksel atölyelerinde üretilen dokumalarda görülmüştür. Çiçek temalı bordüre örnek olarak “*The Month of September*” adlı eser verilebilir. Bu eser, The Hunts of Maximilian (Maximilian’ın Avları) olarak bilinen ve Kutsal Roma İmparatoru I. Maximilian’ın av sahnelerini canlandıran 12 parçadan oluşan setten biridir. Günümüzde Fransa’da Louvre Müzesi’nde sergilenmektedir. (Resim 4)



3 Arras Atölyesi’nde üretilen Devonshire Av Halıları serisi: Otter and Swan Hunt, 15. Yüzyıl, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, Museum no. T.203-1957.

3 Zaimoğlu, “Tapestry (Goblen)” 144.

4 Tahsin Saraç, *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Adam Yayınları, 1992.

5 Ayten Sürür, “Goblen Halıcılığı”, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 36 (1982), 14.

6 İdil Akbostancı, “Yapıldıkları Dönemin Uygarlık Yansımaları; Duvar Halıları”, *Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi*, 31 (2000), 43.



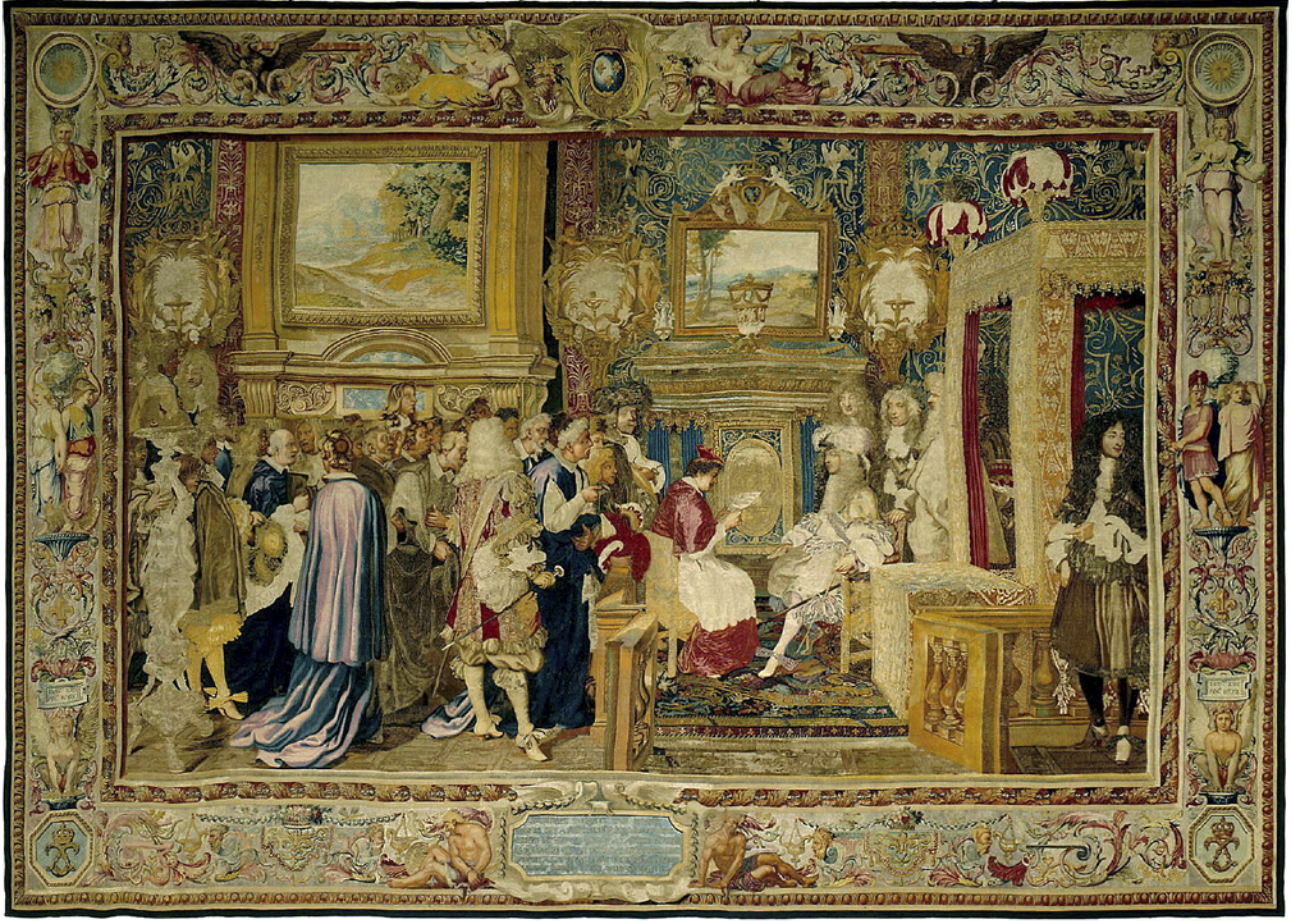
4 Brüksel'de üretilen The Hunts of Maximilian (Maximilian'ın Avları) serisi:
The Month of September, 1531, Louvre Müzesi, Paris

16. yüzyıl ile birlikte Avrupa kralları, saraylarında büyük tapestri koleksiyonları toplamışlardır. Önemli koleksiyonerlerden biri de 2000'den fazla tapestri sahibi olan Britanya Kralı VIII. Henry'dir. Bu tapestriler, genellikle o dönemin ressamlarının bilinen tablolarının birer kopyası olmuştur.⁷

Tapestrilerde görülen insan figürleri perspektifsiz bir şekilde verilmiştir. Ancak 16. yüzyılda Rönesans yenilikleriyle birlikte tapestri dokumalarına da perspektif girmiştir. 1516-1530 yılları arasında ünlü İtalyan ressam ve mimar Raffaello Sanzio da Urbino tarafından desenleri çizilen ve seri hâlinde dokunan "Act of Apostles (Havarilerin İnişi)" adlı eser buna örnektir.⁸

7 Sevim Tuğba Arabalı Koşar, *10-17. Yüzyıllar Arasında Fransa'da Tapestry Sanatı ve Gelişim Süreci*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2007, 88.

8 Zaimoğlu, "Tapestry (Goblen)", 148.



5 Gobeliner Fabrikası'nda dokunmuş L'audience du légat: le cardinal Chigi reçü à Fontainebleau par Louis XIV.
(Elçinin kabulü: Kardinal Chigi'nin Fontainebleau'da 14. Louis tarafından kabulü),
17. yüzyıl, Louvre Müzesi, Paris, GMTT 95 1

17. yüzyılda Fransa'nın üç dokuma fabrikası Avrupada ön plana çıkmıştır: Gobelins, Beauvais ve Aubosson.⁹ 1662-1663 yıllarında Fransa Kralı XIV. Louis'nin (1638-1715) Maliye Bakanı Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), Paris'teki atölyeleri Gobelins ailesinin malikânesinde birleştirerek, dokuma faaliyetlerinin tek elden çıkmasını sağlamıştır. Charles de Brun'un başkanlığındaki fabrika, Versailles Sarayı'nın dokuma ihtiyacını karşılamıştır. Burada üretilen tapestri dokumalar için zaman içerisinde ailenin ismi olan goblen kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. Bu sebeple günümüzde *Tapestri* (duvar örtüsü) ve goblen kelimeleri eş anlama gelmektedir. (Resim 5)

9 Sevim Arslan, "Resmin Dokunması", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27 (2012), 47.

15-18. yüzyılları arasında altın çağını yaşayan tapestriler, 18. yüzyıl sonlarına doğru eski popülerliğini yitirmiştir. Bunun en büyük sebeplerinden biri, 1730'larda ortaya çıkan ve tapestrilerin yerini alan ucuz Çin duvar kâğıtlarıdır. 1789 İhtilali ile zengin devlet adamlarıyla özdeşleştirilen tapestrilerin çoğu yok edilmiştir. Ayrıca 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'yle makineleşme çağı başlamış, uzun uğraş isteyen ve oldukça maliyetli olan tapestrilere ilgi azalmıştır.¹⁰

10 Özlem Erzurumlu Jorayev, "Tapestry Sanatı ve Türkiye'de Geleşim Süreci", *Sanat Tasarım Dergisi*, 10 (2019), 47-54.

Millî Saraylar Duvar Halıları

Türkler, yüzyıllar boyunca ürettikleri halıları sadece kullanmakla kalmamışlar, Avrupadan Amerika kıtasına kadar ulaşan bir halı ticaret ağı oluşturmuşlardır. Örneğin, George Washington'ın resmedildiği 1796 tarihli bir tabloda zemi ni örten Uşak halısı dikkat çekmektedir. Aynı zamanda 19. yüzyıl Toronto'sunda zengin ve soylu ailelerin evlerinde Türk halıları moda olmuştur. O dönemde bir Türk halısına sahip olmanın her Torontolu asilzadenin hayali olduğu söylenmektedir.¹¹ Türk halıcılığının bu başarısı, saray için halı ve kumaş üretimi yapan Hereke Fabrika-i Hümayûnu'nun kurulmasıyla zirveye ulaşmıştır. Bu yüzyılda Batı'nın görkemli mimari yapılarıyla boy ölçüşen sarayların tefriş edilmesinde, tavan

süslemelerinden aydınlatma gereçlerine, mobilyalardan halılara kadar uyumlu bir kombinasyon yaratılmaya çalışılmış, odaların boyutlarına uygun halılar üretilmeye başlanmıştır. Bugün Yıldız Şale Köşkü 1 Numaralı Tören Salonu'nun halısı, bu salonun dekorasyon özellikleri dikkate alınarak Emil Meinz tarafından tasarlanmış ve Hereke'de dokunmuştur. Halı, tüm zemini tamamıyla kaplamış, açıkta kalan köşe kısımlarına ise orijinal desenine uygun eklemeler yapılmıştır.

Millî Saraylar envanterine kayıtlı 11/1196, 11/1197 ve 11/1346 numaralı eserler tapestrinin güzel örneklerindedir. Özellikle müzisyen Giuseppe Verdi'nin bir koltuk üzerinde oturmuş elinde nota defteri tuttuğu portresi bir tablo görüntüsündedir. (Resim 6-7)



6 Goblen Dokuma, Giuseppe Verdi'nin bir koltuk üzerinde oturmuş elinde nota defteri tuttuğu portresi, Millî Saraylar Tekstil Koleksiyonu, Env. No. 11/1346.1

11 Deniz Demirarslan, "Batı Saraylarında Türk Halısının Kullanımı ve Önemi", *Millî Folklor*, 132 (2021), 208-225



7 Goblen Dokuma,
Millî Saraylar Tekstil
Koleksiyonu,
Env. No. 11/1196

Osmanlı Devleti'nde duvar halıları, yer yaygılarının şöhretine ulaşamamıştır. Bugün Millî Saraylar Halı Koleksiyonu'nda yüzlerce halı bulunmaktadır. Koleksiyon, yer yaygıları dışında 8 adet duvar halısına sahiptir. Bu halıların bir kısmı hediye edilmek suretiyle saraya girmiştir. Bunlar, tasarımı ve kalitesi bakımından olağanüstü bir güzelliğe sahiptir. Halı Koleksiyonu'nun bu gözde duvar halıları, günümüzde Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Sarayı ve Ankara Palas Müzesi'nde bulunmaktadır. 19. ve 20. yüzyıllara

tarihlenen halıların bir tanesi ipek, diğerleri ise yün iplikle dokunmuştur. Atatürk portreli duvar halısı, Dolmabahçe Sarayı'ndaki 71 numaralı Atatürk'ün yatak odasında; Sivas Kongre Binası halısı, 74-3 numaralı koridorda; Ebüzziya Tevfik halısı, Yıldız Sarayı Çit Kasrı'nda; Uşak haritalı halı, Yıldız Sarayı Küçük Mabeyn'de; Çanakkale haritalı halı ise Ankara Palas Müzesi'nde ziyaretçileriyle buluşmaktadır. Aubusson halısı ve Yıldız Sarayı tasvirli iki adet duvar halısı, Dolmabahçe Sarayı'nda muhafaza edilmektedir.

Uşak Halısı

11/1194 envanter numaralı halı, Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde, 1894 yılında Uşak'ta imal edilmiştir. Türk düğümüyle dokunmuş halının atkı, çözgü ve ilmelerinde yün iplik kullanılmıştır. 2,95 x 4,65 cm boyutlarındaki halı, krem zeminli olup beş bordürden oluşmaktadır. Geniş bordürü

yeşil zemin üzerinde çiçek ve yaprak motiflidir. İç ince bordüründe haritanın enlem ve boylamları gösterilmektedir. Kısa kenar bordüründe bir kartuş içerisinde Osmanlıca "İmâl-i Uşak" yazmaktadır. Harita üzerinde bulunan bir madalyon içerisinde haritanın ölçeği, alt kısmında ise 1310 (1894) tarihi verilmiştir. (Resim 8-9)



8 Uşak imali
Haritalı Duvar Halısı,
Millî Saraylar Halı
Koleksiyonu,
Env. No. 11/1194



9 Halı detayı, Millî Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 11/1194



10 Millî Saraylar Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, Env. No. YSKH.YA. 170/184 (90552)

Tarihî fotoğraflarında görüldüğü hâliyle Yıldız Sarayı Küçük Mabeyn Dairesi'nin zemininde serili olarak sergilenen halı, bir müddet Dolmabahçe Sarayı'nda duvar halısı olarak kullanılmıştır. (Resim 10)

Halı, bir harita özelliğinde olup devletin Anadolu, Rumeli ve Kuzey Afrika sınırlarını göstermektedir. Bu sebeple dönemi yansıtan bir belge niteliği taşımaktadır.

Selçuklu halılarının ardından Türk halıcılığının 16. yüzyılda ikinci parlak dönemini başlatan Uşak ve çevresinde dokunan halılar, yalnızca Osmanlı coğrafyasında değil, Avrupada da büyük bir ilgi görmüştür. Bunun en büyük sebeplerinden biri, Uşak halılarının Paris Bordone, Lorenzo Lotto, Hans Holbein, Johannes Vermeer ve Gerard ter Borch gibi Avrupalı ressamlar tarafından detaylı bir şekilde resmedilmesinden kaynaklanmaktadır. En çok resmedilen örnekler arasında, Uşak halılarının kökenini temsil eden Küçük Örnekli Birinci Tip Holbein Halıları ile İkinci Tip Holbein ya da Lotto Halıları bulunmaktadır. Bu tipler, kompozisyon ve motif özelliklerine göre iki ana grupta toplanmıştır: "Madalyonlu Uşak Halıları" ve "Yıldızlı Uşak Halıları."¹²

12 Nurcan Perdahcı, "XVI- XVIII. Yüzyıl Resim Sanatında Uşak Halıları", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2011), (275-291).

Uşak yöresinin halıcılıkta yüzyıllar boyunca oluşturduğu özgün tarz, dışarıdan ayırt edilebilmesi sebebiyle de oldukça kıymetlidir.

Bu nedenle Uşak halıcılığında daha önce benzerine pek rastlanmayan haritalı halı örneğinin muhtemelen bir devlet büyüğüne ya da resmî bir kuruma armağan edilmek üzere özel olarak dokunduğu düşünülebilir. Nitekim V. Mehmed Reşad ile dönemin Sadrazamı Talat Paşa'ya hediye edilen Çanakkale Haritalı Halı, bu geleneğin somut bir örneğini teşkil etmektedir.

Uşak Haritalı Halı, tapestri dokuma tekniğiyle üretilmemekle birlikte kompozisyonundaki ayrıntı zenginliği ve görsel bütünlüğüyle tapestrilerin karakteristik özelliği olan resimsel etkiyi başarıyla yansıtmaktadır. Haritanın tüm detaylarının en ince ayrıntısına kadar işlenmiş olması, bu halıya adeta bir tablo görünümü kazandırmıştır. Bu yönüyle geleneksel halıcılığın sınırlarını aşan Uşak Haritalı Halı, dokuma sanatının görsel anlatım gücünü ön plana çıkaran istisnai bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Millî Saraylar bünyesinde harita özelliği gösteren iki adet halıdan biri Uşak halısıdır. Diğeri ise Çanakkale haritasının dokunduğu duvar halısıdır.

Ebüzziya Tevfik Halısı

Türklerde yazılı halılar, ilk defa Anadolu Selçuklu döneminde görülmüştür. Osmanlı döneminde ise sülüs ve nesih tarzda şiirlerin, ayetlerin yazıldığı halılar dikkat çekmektedir.¹³ Konya Valisi M. Ferit Paşa'nın 1901 yılında açtığı halı-kilim sergisini duyurmak amacıyla dokutturduğu halı, yazılı halılara güzel bir örnektir. Millî Saraylar Halı Koleksiyonu'nun eşsiz bir parçası olan Ebüzziya Tevfik halısı da yazılı bir duvar halısıdır. (Resim 11)

11/1326 envanter numaralı Ebüzziya Tevfik halısı, 160 x 326 cm boyutundadır. Türk düğümüyle dokunup atkı ve çözümlerinde pamuk iplik, ilmelerinde ise yün iplik kullanılmıştır. Doğal ve sentetik karışık boya kullanılan halı, 19. yüzyıl sonunda Konya'da imal edilmiştir. Dış bordür krem zemin üzerine sarı palmet, geniş bordürü ise sarı zemin üzerine kırmızı palmet motifleriyle süslenmiştir. Halının zemini yeşil renklidir. Kûfi tarzındaki yazı zemini beyazdır. Yazının arka kısmında görülen spiral dallar dikkat çekmektedir. Rumî yapıtlar ise halıda bolca kullanılmıştır. Halıda kûfi tarzda

“es-Sultanü'l-muazzam el-Gâzî Abdülhamid Hân-ı Sâni Edam'Allahü mülkehû” (Yüce Sultan Gazi İkinci Abdülhamid Han, Allah mülkünüle daim etsin) yazısı okunmaktadır. Halının sol alt köşesinde “Aziz Konevi” ismi okunmaktadır.¹⁴ (Resim 12)



12 Halı üzerindeki Aziz Konevi imzası



11 Ebüzziya Tevfik Halısı, Millî Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 11/1326

13 Neriman Görgünay, *Resimli-Yazılı Halı ve Kilimlerimiz H.1131 (M.1718)-H.1347 (M.1931) ve 1931-1953*, İzmir: Grafmat Basım, 2007, 135.

14 Ayşe Fazlıoğlu, “Ebüzziya Tevfik ve Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Halılar”, *Milli Saraylar Sanat- Tarih- Mimarlık Dergisi*, 3 (2006), 73.

Ebüzziya Tefvik, daha çok gazeteci kimliğiyle ön plana çıkmıştır. İbret gazetesinde muhalif yazılar yazmış, ancak bu gazetede çıkan yazılardan rahatsız olan hükümet, gazeteyi 4 ay süreyle kapatmıştır. Namık Kemal'in İbret, Ebüzziya Tefvik'in Sirac gazetesindeki yazıları hükümetin tepkisine neden olmuştur. Dönemin padişahı Sultan Abdülaziz, bu gazeteleri kapattırıp Namık Kemal, Ebüzziya Tefvik, Ahmet Midhat, İsmail Hakkı ve Nuri beyleri Nisan 1873 yılında tutuklatmış ve sürgüne göndermiştir. Ebüzziya, Rodos'a sürülmüş, 3 yıl boyunca burada el sanatlarına merak sarmıştır. Sürgünden döndüğünde ise Almanya'dan getirttiği baskı makineleri ile 1881'de Matbaa-yı Ebüzziya'yı kurmuştur. Kültür ve edebiyat üzerine Mecmua-i Ebüzziya adlı bir dergi çıkarmıştır. Ayrıca devrin gazetelerinde de yazı yazmaya devam etmiştir. 1900 yılına gelindiğinde saraya verilen jurnaller neticesinde Konya'ya sürgüne gönderilmiştir. Buradaki 8 yıllık sürgün hayatı boyunca Vilayet gazetesinde yazılar yazmıştır. Aynı zamanda bir kûfi hattatı ve arabesk süsleme sanatçısı olan Ebüzziya, Yıldız Sarayı'nın salon tezyinatıyla Yıldız Camii'nin tezyinatı görevini de üstlenmiştir. Sürgün yıllarında kûfi yazı tarzındaki başarısını duvar halılarına da yansıtmış,¹⁵ Selçuklu döneminin yazılı halılarını yeniden canlandırmıştır. (Resim 13)

Bu duvar halılarından birisi de Sultan II. Abdülhamid'e hediye edilmek suretiyle dokunan kûfi yazılı halıdır. Ebüzziya, bu halıda diğer halılarda olduğu gibi bir âyet veya hadis yazmak yerine padişahın adının geçtiği bir yazı yazmayı tercih etmiştir. Sultan II. Abdülhamid Han, daha öncesinde yaptığı işlerden ötürü Ebüzziya Tefvik'in kûfi yazısındaki başarısını bilmektedir. Padişaha hediye edilmek üzere bir halı dokunması fikrini veren kişi, kendisi gibi Konya'ya sürgüne gönderilen Abdülaziz Konevi olmuştur. Konevi'nin padişaha özel dokunan bu halıyı takdim etmek için saraya gelirken göğsünde sakladığı tabanca, üstü aranınca ortaya çıkmıştır. Sultan II. Abdülhamid, Abdülaziz Konevi'ye halıyı



13 Ebüzziya Tefvik, İBB Atatürk Kitaplığı, Demirbaş Alb_000032/231

dokuyanlara dağıtılmak üzere içinde altın bulunan bir atıye kesesi vermiş, ancak huzurdan ayrılan Konevi, daha sonra silahla huzura girmeye teşebbüs ettiği için tutuklanmıştır.¹⁶ Padişaha hediye olarak gelen halı hem sanat değeriyle hem de tarihe kaynaklık edecek hikâyesiyle oldukça değerlidir. Bu duvar halısı, günümüzde Yıldız Sarayı Çit Kasrı'nda ziyaretçileriyle buluşmaktadır.

15 Alim Gür, *Ebüzziya Tefvik'in Hayatı, Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1990, 39.

16 Ali Işık, "Ebüzziya Tefvik'in Konya'daki Sürgün Yılları", *Akademik Sayfalar*, 32 (2020), 498-512.

Aubusson Duvar Halısı

Aubusson Fabrikası, 1743 yılında Fransız Maliye Bakanı Orry de Fulvy tarafından kurulmuştur. Fabrikada öncelikle Paris'ten getirilen Türk halıları detaylıca incelenmiş ve Türk düğümüyle halı dokunmaya başlanmıştır. Aubusson Fabrikası'ndan bir yüzyıl önce kurulan Savonnerie Fabrikası'nda da halılar, Türk düğümüyle dokunmuştur. Hatta bu fabrikanın kurucularından Pierre Dupont'un Fransa'da düğümlü halı dokuyan ilk isim olduğu bilinmektedir.¹⁷ Pierre Dupont, Türk halılarının nasıl dokunduğunu öğrenmek için bir süre İstanbul'da kalmıştır. Fransa'da bu fabrikaların kurulmasının nedeni, Anadolu'yla olan halı ithalatını azaltıp millî bir endüstri oluşturmaktır. Aubusson Fabrikası, henüz kendine has bir üretim modeli oluşturamadığı için ilk dokunan halılar, Türk halılarının birer kopyasından ibarettir. Zamanla Türk motiflerinin yanı sıra barok ve rokoko tarzının etkisiyle natüralist çiçek ile girland gibi Fransız motifleri Aubusson halılarında uygulanmaya başlanmıştır. (Resim 14)

Louvre Müzesi'nde bulunan bu tapestri örneği ile konumuzu oluşturan 64/1882 envanter numaralı duvar halısı, içerdiği konu ve görünüş itibarıyla benzerlik göstermektedir.

19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Batılılaşmanın etkisi ve Fransa'yla artan münasebetler dolayısıyla bu defa Fransız motifleri, Türk halılarına girmeye başlamıştır.¹⁸ Hereke Fabrikası'nda dokunan halılarda Fransız etkisiyle; girlandlar, natüralist çiçekler, uçuşan kurdeleler ve bir vazo içerisinden çıkan gül motifleri sıkça görülmeye başlanmıştır. Deniz kabukları ve akantus yaprakları genellikle bordürlerde ve halının köşelerinde sıkça kullanılmıştır. Bugün Dolmabahçe Sarayı 69 numaralı odada tefriş edilen 13/289 envanter numaralı halı, Fransız modelini yansıtmaktadır. Halının göbek kısmında pembe ve sarı renklerde gül motifleri bulunurken güllerin çevresi girlandlarla süslenmiştir. Ayrıca halının köşelerinde akantus yapraklarından bir çerçeve oluşturulmuştur. Yine Dolmabahçe Sarayı'nda 300 numaralı Muayede Salonu'ndaki 11/1618



14 Aubusson Fabrikası'nda dokunmuş olan Verdure avec un combat de coqs (Horoz Dövüşü ile Yeşillik), 18. Yüzyıl, Louvre Müzesi, Paris, OAR 3

¹⁷ Elvan Özkavruk-Vildan Ömür, "Fransız Halıcılığının Doğuşunda Türk Halılarının Etkisi ve Savonnerie Halıları", *Sanat Dergisi*, 11 (2010), 21-27

¹⁸ Erol Kalender, "Türk Halı Sanatı Tarihinde Savonnerie ve Aubusson Halılarının Yeri", *Arş Dergisi*, 3 (1997), 48-53.

envanter numaralı halının bordüründe deniz kabukları, akantus yaprakları ve bir vazodan çıkan güllere yer verilmiştir. Bu örnekler, Türk ve Fransız sanatının farklı dönemlerde karşılıklı olarak birbirini etkilediğini göstermektedir. (Resim 15)

Millî Saraylar Halı Koleksiyonu'nun 64/1882 envanter numaralı Aubusson imali duvar halısı, bugün Dolmabahçe Sarayı'nda muhafaza edilmektedir. Bilindiği üzere halılar, diplomatik ilişkilerin vazgeçilmez birer parçası olmuştur. Bu durum Fransız menşeli halının diplomatik hediyelerle sonucunda koleksiyona dâhil olduğu düşüncesini akla getirmektedir. 19. yüzyılda imal edilen halı, 420 x 200 cm boyutunda olup Türk düğümüyle dokunmuştur. Atkı, çözü ve ilmelerinde yün iplik ve sentetik boyarmadde kullanılmıştır. Halıda doğadan bir manzara tasvir edilmiştir. Fransız halılarının vazgeçilmez pastel tonları, söz konusu olan halıda da görülmektedir. Renkler, ustalıkla bir araya getirilmiştir. Doğadan bir kesitin sunulduğu halıda çiçekler, ağaçlar ve bir akarsu dikkat çekmektedir. Perspektif etkisiyle tabloyu aratmayacak gerçekçilikte dokunmuştur. Bordür detayı ise halıya bir tablo çerçevesi görüntüsü vermiştir. Halının sol alt köşesinde *Paris A. Aubusson* yazısı mevcuttur. (Resim 16)



15 Dolmabahçe Sarayı Muayede Salon Halısı, Millî Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 11/1618



16 Aubusson Duvar Halısı, Millî Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 64/1882

Çanakkale Haritalı Halı

Türk askerlerin Çanakkale Cephesi'ndeki zaferi, Türk ve dünya tarihinde önemli eserlerin doğmasına katkı sağlamıştır.

Savaş sırasında kullanılan Çanakkale haritaları, tarihe kaynaklık etmesi açısından incelenmesi gereken unsurlardandır. Savaş sırasında kullanılan haritalardan biri de 1912 yılında, Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Matbaası'nda Korgeneral Mehmed Şevki Paşa tarafından çizilen ve Çanakkale Boğazı'nı gösteren haritadır. 60 x 50 cm boyutlarındaki bu harita,

5. Ordu Komutanı olarak görev alan Alman Mareşal Liman Von Sanders tarafından kullanılmıştır. Harita Osmanlıca olduğundan Liman Von Sanders'in anlaması için Latin harfleriyle açıklamalar yazılmıştır. Haritanın üzerinde Von Sanders'in imzası ve yazmış olduğu notlar yer alırken, kırmızı kalemle sonradan eklenen yazılarda Osmanlı ordusunun mevzileri ve savunma alanları görülmektedir.¹⁹

Savaş, halıcılık tarihimize de katkıda bulunmuş, zaferin şerefine Çanakkale haritasının bulunduğu bir duvar halısı dokunmuştur. 98x143 cm



17 Çanakkale Haritalı Halı, Millî Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 11/1195

19 Yasemin Nemlioğlu Koca, "Dardanelles, Hellespont, Çanakkale: Çanakkale Haritaları", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılı*, 15/22 (2017), 109-134.

boyutundaki 11/1195 envanter numaralı halının çözgü ve ilmelerinde ipek iplik kullanılmıştır. Üzerinde yer alan 1334 (M. 1918) tarihi, eserin dokuma tarihine işaret etmektedir. Halının alt kısmında yer alan nesih türü kitabede “Zât-ı şevket-simât-ı Hazret-i Hilafet-penahiye Suriye nisvan-ı umur-ı Hayriyye Cemiyetinin hediye-i şükranıyesidir sene 1334 (Şevket ve Azamet sahibi Hilâfetin koruyucusu olan Zatı Devletlerine Suriye Hayır işleri Kadınlar Cemiyeti'nin hediyesidir. Sene 1334)” yazmaktadır.²⁰ (Resim 17-18)



18 Milli Saraylar Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, Env. No. YSKH.YA, 170/1709 (93360)

20 Ayşe Fazlıoğlu, “Dolmabahçe Sarayı’nda Çanakkale Haritalı bir Halı ve Çanakkale Savaşı’nın Türk Sanatına Etkileri”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılı*, 3/3 (2005), 58-91.

Kuruluşu 1331 (1912-1913) yılına rastlayan cemiyetin savaş bölgesindeki askerlere giyecek yardımı yapmak, şehit ve asker ailelerine durumlarının iyileştirilmesine yardım etmek, kadınların etkin olacağı çeşitli el sanatı merkezleri açmak gibi birçok amacı olmuştur.²¹

Zeminde bulunan Çanakkale Boğazı ve diğer yer adları sülüs ve tâlik yazı türleriyle yazılmıştır. Sağ alt kartuşta “Seddülbahir”, üst kartuşta ise “Çanakkale” yazmaktadır. Sol tarafta üstten aşağıya doğru “Adalar Denizi” yazarken, sol üst bölümünde “5 Mart Sene 1331 Çanakkale muzafferiyeti”; sağ üst kısımda ise “Muarız Körfezi” yazmaktadır.²² Krem zeminli halıda kahverengi ve tonları kullanılmıştır. İç bordüründe “S” kıvrımları dikkat çekmektedir. Halı, günümüzde Ankara Palas Müzesi’nde ziyaretçileriyle buluşmaktadır.

Halının bir benzeri de Hereke İpekli Dokuma ve Halı Fabrikası’nda 2004 yılında dokunarak Suriye’ye hediye edilmiştir.

Harita özelliği gösteren bir başka halı da Alman General Paul von Hindenburg’a hediye edilmiştir. 1915 yılında Alman General Paul von Hindenburg’un Mazuri bataklıklarında, Rus ordusuna karşı zaferi, müttefikleri Türk milletinde de büyük bir sevinç yaratmıştır. Bu zaferi kutlamak amacıyla Konyalılar tarafından Mazuri Bataklığı’nın bir haritasının ve hemen yanında Hindenburg’un resminin bulunduğu bir halı dokunup hediye edilmiştir.²³

21 Kevser Şeker, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Çocukların Korunması ve Çocuk Esirgeme Kurumu (1917-1981)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015, 37-38.

22 Fazlıoğlu, “Dolmabahçe Sarayı’nda Çanakkale Haritalı Bir Halı”, 58.

23 Mehmet Önder, “Anadolu’da Açılan İlk Halı- Kilim Sergisi ve Mareşal Hindenburg’a Hediye Edilen Bir Konya Halısı”, *Türk Etnografya Dergisi*, 57 (1963), 98-101.

Sivas Kongre Binası'na Benzetilen Duvar Halısı

Sivas Kongre Binası, 1892 yılında dönemin valisi Mehmed Memduh Paşa tarafından İdadi binası olarak inşa ettirilmiştir. Planı Paris'te çizilen bina, doğu yönünden üç katlıdır. Odalardaki süslemeler zamanla kapatılmış, sadece kongrenin yapıldığı salon, Atatürk'ün yatak odası ve diğer bir odadaki süslemelere dokunulmamıştır. 1908 II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra, Sivas Sultanîsi'ne dönüştürülmüştür. 4-11 Eylül 1919 tarihlerinde gerçekleşen Sivas Kongresi bu binada yapılmıştır.²⁴ Kısa bir süre astsubay okulu olarak hizmet veren bina, kimi dönemlerde farklı amaçlar için kullanılmıştır. 22.10.2018 tarihinden itibaren ise Atatürk Kongre Müzesi olarak kullanılmak üzere Kültür ve Turizm Bakanlığı'na tahsis edilmiştir. (Resim 19)

Millî Saraylar Halı Koleksiyonu'nda bu binaya oldukça benzeyen 64/1881 envanter numaralı duvar halısı, 245 x 170 cm boyutundadır. 19. yüzyıla tarihlenen halı, Türk düğümüyle dokunmuş, atkı, çözü ve ilmelerinde yün iplik kullanılmıştır. Halının bordüründe yer alan kartuşlar içerisinde 3 adet şerit bulunmaktadır. İçte bordo ve sarı renkli alternatif stilize çiçekli bir friz yer almaktadır.²⁵ Krem zemin üzerindeki binanın dıştan yuvarlak kemerli pencereleri başarılı bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca çağdaş Fransız mimarisinin etkisindeki binada simetri oldukça gerçekçidir. Ön kısımda bahçeyi sınırlandıran parmaklıklı bahçe duvarı bulunmaktadır. Bina koyu sarı renkli olarak dokunmuştur. Bu halı, günümüzde Dolmabahçe Sarayı 74-3 numaralı koridorda tefriş edilmektedir. (Resim 20)



19 Sivas Kongre Binası

24 Kemalettin Kuzucu, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Şehircilik, Mimari ve Eğitim Anlayışındaki Değişmeler Bağlamında Sivas Kongresi Binasının Tarihçesi", *Atatürk Yolu Dergisi*, 10/37 (2006), 103-125.

25 *Düğümün Son Halkası; Osmanlı Sarayı Halıları*, yay. haz. Ayşe Fazlıoğlu, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2006, 64.

Sivas Kongre Binası'nın Sivas Yarı Açık Ceza İnfaz Kurumu'nda bulunan halı desen paftaları Hülya Kaynar'ın doktora tezi kapsamında dijital ortama aktarılmıştır. Bu desen paftalarından biri de Sivas Kongre Binası'nı konu almaktadır. Toplam 12 paf-tadan oluşan bu desenler, 1985 yılında mahkûmlar tarafından yenilenmiştir. Kongre binasının bu halı örneği ise dokunmamıştır. Yapılan çalışmanın açıklama kısmında "Sivas Kongresi'ni hatırlatmak amacıyla, şimdi Kongre Binası olarak anılan Erkek Lisesi resmedilmiş ve Atatürk'ün el yazısı ile yazmış

olduğu notu motif olarak işlenmiştir." ibaresi bulunmaktadır.²⁶ Sivas Kongre Binası'nın işlendiği halı deseni, söz konusu halımızdaki binaya çok benzemekle beraber birtakım farklılıklar da mevcuttur. Örneğin Kongre Binası'nın girişinde iki kollu merdiven varken koleksiyonumuzdaki halıda merdiven tek kolludur. Yine pencereler birbirine benzemesine rağmen küçük farklar dikkati çekmektedir. Farklılıkların yanında birtakım benzerlikler de söz konusudur. Her ikisinde de merdivenlerden yükselen 4 adet sütun üzerinde balkon ve bahçe duvarı vardır.



20 Sivas Kongre Binası'na benzetilen duvar halısı, Milli Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 64/1881

26 Hülya Kaynar, *Sivas Halılarının Desen ve Renk Özelliklerinin İncelenerek Online Katalog Hazırlanması*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2016, 289.

Atatürk Portreli Duvar Halısı

Tarihte önemli kişilerin portrelerinin hediye edilmek amacıyla halı olarak dokunduğu görülmektedir. Alman İmparatoru II. Wilhelm'in portresi ve Mustafa Kemal Atatürk'ün portresi bunlara örnektir. Günümüzde Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde sergilenen krem zeminli Atatürk portresinin dokunduğu halının sağ tarafına kara ordusunun sembolü "Albayrak", sol tarafına ise deniz kuvvetinin sembolü "Gökbayrak" işlenmiştir. Halının üzerinde Mehmet Akif ve Nâmik Kemal'den mısralar göze çarpmaktadır. Halının alt kısmında ise "Gazi ve Müşir Mustafa Kemal Paşa Hazretleri" yazısı okunmaktadır.²⁷

Millî Saraylar Halı Koleksiyonu'nda yer alan Atatürk portreli halının dokuma tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte Sakarya Meydan Muharebesi'nin ardından dokunduğu anlaşılmaktadır. Batı Cephesi Komutanı İsmet Paşa ve Genelkurmay Başkanı Fevzi Paşa, Meclis Başkanlığı'na yaptıkları önergede savaşta gösterdiği başarıdan ötürü Mustafa Kemal Paşa'ya "Mareşallik" rütbesi ile "Gazilik" unvanının verilmesini teklif etmiştir. Meclis üyelerinin büyük çoğunluğu da bu fikri uygun bulmuş ve 19 Eylül 1921'de kabul edilen bir yasa ile Atatürk'e Mareşallik rütbesi ile Gazilik unvanı verilmiştir. Bu duvar halısında Atatürk'ün üzerindeki üniforma, halının mareşallik unvanı verildikten sonra dokunduğunu göstermektedir. Ayrıca portrenin alt kısmındaki kartuş içerisinde K. Atatürk yazısı okunmaktadır. Buradan hareketle halının 1934 Soyadı Kanunu sonrası dokunduğu söylenebilir.

13/366 envanter numaralı Atatürk portreli halı, mekân dekorasyonunun ayrılmaz bir parçası konumundadır. Söz konusu halı, 116 x 155 cm boyutuyla koleksiyondaki diğer duvar halılarından farklı olarak İran düğümüyle dokunmuştur. İran düğümüyle dokunan halılarda detaylar, daha ayrıntılı verilebilmektedir. Atkı ve çözgülerinde pamuk iplik, ilmelerinde yün iplik kullanılan halıda doğal ve sentetik karışık boya tercih edilmiştir. Kahverengi tonları kullanılmış, dış bordürü mozaik bordürlerinin vazgeçilmez unsuru olan meander motifleriyle

süslenmiştir. İç bordürü ise bej zemin üzerine sarmal kıvrımlarla işlenmiştir. Halının Yunanistan'dan hediye edildiği bilinmektedir. Halının sağ alt kısmında A. Medönoujos ismi okunmaktadır. Bu halı, günümüzde Dolmabahçe Sarayı 71 numaralı Atatürk'ün Yatak Odası'nda tefriş edilmektedir. (Resim 21-22)



21 Mustafa Kemal Mareşal üniformasıyla, Yedigün Dergisi, 1938-11-29

27 Görgünay, *Resimli-Yazılı Halı ve Kilimlerimiz*, 135.

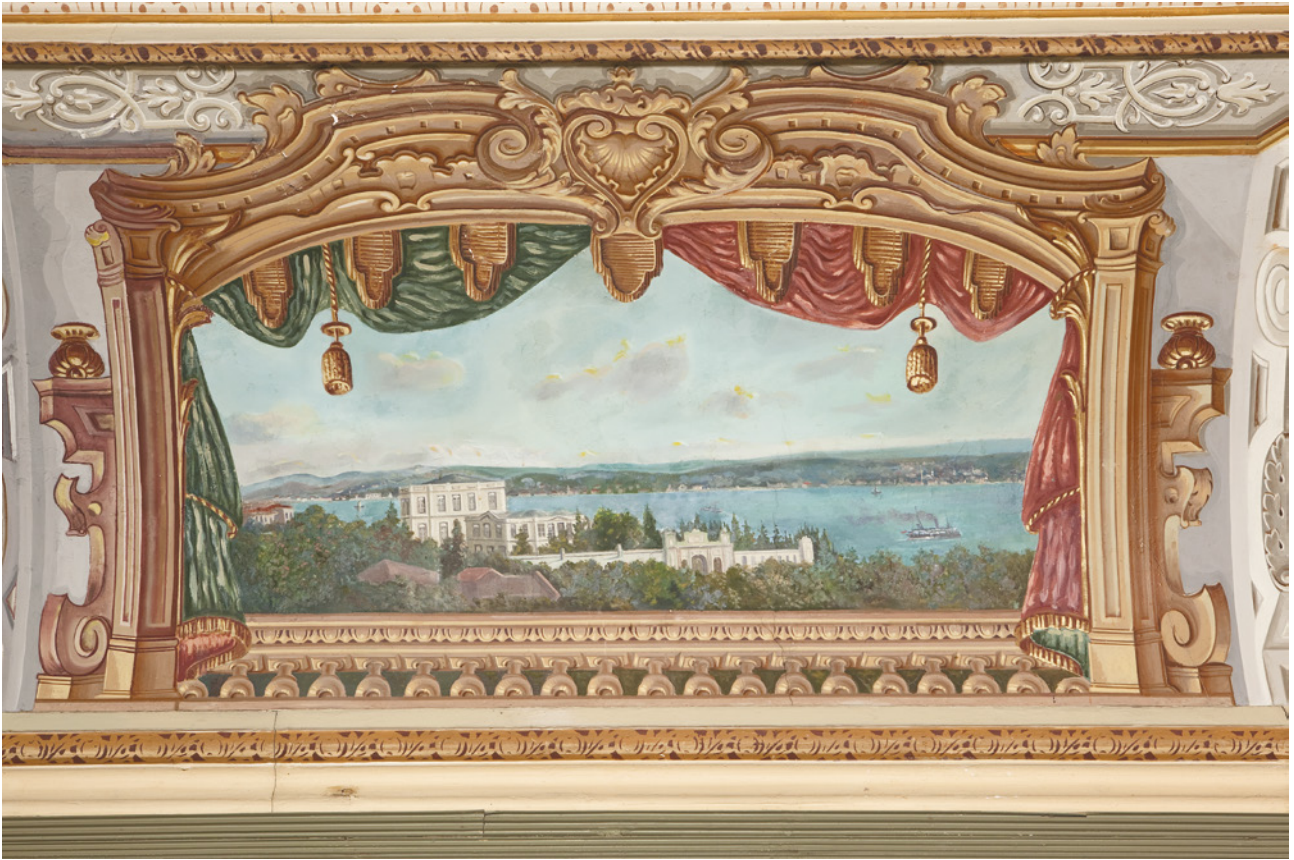


22 Atatürk Portreli Duvar Halısı,
Milli Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 13/366

Yıldız Sarayı Tasvirli Duvar Halıları

Bilindiği üzere II. Abdülhamid tahta çıktığında, merhum amcası Sultan Abdülaziz'in uğradığı elim hadise ve V. Murad'ın yeniden tahta çıkarılma ihtimali kendisinde ciddi bir endişe uyandırmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nı güvenlik açısından yeterli görmeyen padişah, bu nedenle Yıldız Sarayı'na taşınmıştır. Sarayı dışarıdan gelebilecek tehditlere karşı korumak amacıyla kalın ve yüksek duvarlarla çevirmiştir. Nitekim selefleri tarafından kullanılan saraylardan farklı olarak, birbirinden bağımsız köşk, şale ve pavyon tarzı yapılardan oluşan yeni bir saray kompleksi meydana getirmiştir.²⁸

Bir manzara veya bir kent tasvirinin konu edildiği duvar resimlerine saray ve kasırlarımızda rastlanmaktadır. Bunlar, daha çok tavan süslemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolmabahçe Sarayı Harem Bölümü 212 Numaralı Giriş Salonu tavan süslemelerinde Küçüksu Kasrı, Fenerbahçe Parkı, İmrahor Köşkü ve Dolmabahçe Sarayı'ndan manzaralar buna örnektir. Ayrıca Kayseri Kuyumcuoğlu Evi'nde bulunan ve günümüze ulaşmamış Dolmabahçe Sarayı'nın tasvir edildiği duvar resmi görülmeye değerdir.²⁹ (Resim 23)



23 Dolmabahçe Sarayı Harem Bölümü 212 Nolu Giriş Salonu tavan süslemesi

28 Fuad Ezgü, *Yıldız Sarayı Tarihçesi*, İstanbul: Harb Akademileri Basımevi, 1962, 3.

29 Yıldırım ÖZBEK, "Kapadokya'da Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde Kent Tasvirleri", *Akademik İnsani Bilimler Dergisi*, 4/1 (2014).

Milli Saraylar Halı Koleksiyonu'nda Yıldız Sarayı'nı tasvir eden iki adet duvar halısı vardır. 101/401 envanter numaralı duvar halısı 98 x 147 cm boyunda olup dokuma ipinde doğal boya kullanılmıştır. İki ince bordür arasında kalın bordür, pembe

zemin üzerine devetüyü renkli stilize bitkisel motiflerle süslüdür. Halının sol üst kısmında mavi zemin üzerinde siyah renkte "Yıldız Merasim Köşk" yazısı dikkat çekmektedir. (Resim 24-25)



24 Yıldız Sarayı Tasvirli Duvar Halısı, Milli Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 101/401

25 Halı Detayı, Milli Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 101/401



Bu yazının altında görülen bina, Büyük Mábeyn Dairesi'dir. Sağ kısımda görülen cami ise 1885 yılında Sultan II. Abdülhamid tarafından yaptırılan Hamidiye Camii'dir. Sultan, Yıldız Sarayı'na yerleştikten sonra, Cuma selamlığı için Dolmabahçe'de bulunan Valide Camii'ne gitmeye devam etmiştir. Bir süre sonra Yıldız'dan ayrılmak istemediği için Hamidiye Camii'ni inşa ettirmiştir. Cuma selamlıkları burada gerçekleşmiş, böylece Sultan'ın Yıldız'dan çıkmasına gerek kalmamıştır. Yıldız Sarayı'nın tasvir edildiği bu halıda, duvar resimlerinde görülen tüm mimari ve dekoratif detayların tümü

özenle işlenmiştir. Halının dokunmasında sarayın ünlü fotoğrafçısı Abdullah Frères tarafından çekilen fotoğrafın kaynak olarak kullanılmış olması muhtemeldir. Fotoğraf, Sultan II. Abdülhamid'in Yıldız Albümleri'nde yer almaktadır. (Resim 26)

Yıldız Sarayı'nı tasvir eden 101/402 envanter numaralı duvar halısı, 19. yüzyıl sonuna tarihlenmektedir. Halının merkezinde büyük bir bina dikkat çekerken arka kısımda sıradağlar ve deniz üzerinde sandallar görülmektedir. Halının üst kısmında ise Osmanlıca "İstanbul'da Yıldız Sarayı" yazmaktadır. (Resim 27-28)



26 Yıldız Sarayı Manzarası, Millî Saraylar Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, Env. No. YSKH YA, 170/315 (90818)



27 Yıldız Sarayı Tasvirli Duvar Halısı, Millî Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 101/402



28 Halı Detayı, Millî Saraylar Halı Koleksiyonu, Env. No. 101/402

Sonuç

15-18. yüzyıllar arasında altın çağını yaşayan tapestri sanatı, Avrupa'da kendine önemli bir gelişim alanı bulmuştur. Millî Saraylar envanterine kayıtlı toplam 3 adet tapestri duvar örtüsü örneği bulunmaktadır. Çalışma boyunca incelediğimiz halıların sahip olduğu resimsel anlatım ve duvarda sergileniyor olması, bu örneklerin tapestri sanatıyla karıştırılmasına neden olmaktadır. Ancak Millî Saraylar Halı Koleksiyonu'nda bulunan sekiz adet duvar halısının hiçbirisi tapestri dokuma tekniğinde dokunmamıştır. Bu halılar, düğüm ipi kullanılarak oluşturulan havlı yüzeyleriyle Avrupa'da görülen havsız tapestri dokumalardan ayrılmaktadır.

Tapestrilerde atkı ipliği kendi desen ve renginin bulunduğu noktalarda gidip gelirken, halılarda atkı ipliği bir uçtan diğer uca gidip gelmektedir. Halı ve tapestrilerin ortak özellikleri ise iki dokumada da atkı ve çözgü ipliklerinin temel malzemeler olmasıdır. İkisi de tezgâhta dokunmakta olup tek bir tezgâhta birkaç kişi ortak çalışabilmektedir. Havlı yüzeye sahip duvar halılarının İngilizceye "tapestry" olarak çevrilmesi kavramsal bir karışıklığa yol açmaktadır. Bu nedenle, tamamen halı dokuma tekniğiyle üretilen duvar halılarının "wall rug" şeklinde çevrilmesi, söz konusu kavram karmaşasını ortadan kaldıracaktır.

Kaynakça

- Akbostancı, İdil. “Yapıldıkları Dönemin Uygarlık Yansımaları; Duvar Halıları”, *Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi*. 31 (2000): 40-45.
- Altın, Fatma, *Dokuma Resim Sanatında Çağdaş Etkiler*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2010.
- Arabalı Koşar, Sevim Tuğba. 10.-17. Yüzyıllar Arasında Fransızda Tapestry Sanatı ve Gelişim Süreci. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2007.
- Arslan, Sevim. “Resmin Dokunması”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 27 (2012): 45/57.
- Demirarslan, Deniz. “Batı Saraylarında Türk Halısının Kullanımı ve Önemi”, *Milli Folklor*. 17/132 (2021): 208-225.
- Dolmabahçe Sarayı*, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2010.
- Düğümün Son Halkası; Osmanlı Sarayı Halıları*. Yay. Haz. Ayşe Fazlıoğlu. İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2006.
- Ezgü, Fuad. *Yıldız Sarayı Tarihçesi*, İstanbul: Harb Akademileri Basımevi, 1962.
- Fazlıoğlu, Ayşe. “Ebüzziya Tefvik ve II. Abdülhamid’de Sunduğu Halılar”, *Milli Saraylar Sanat- Tarih, Mimarlık Dergisi*. 3 (2006): 57-76.
- Fazlıoğlu, Ayşe. “Dolmabahçe Sarayı’nda Çanakkale Haritalı bir Halı ve Çanakkale Savaşı’nın Türk Sanatına Etkileri”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*. 3/3 (2005), 58-91.
- Görgünay, Neriman. *Resimli-Yazılı Halı ve Kilimlerimiz H.1131 (M.1718)-H.1347 (M.1931) ve 1931-1953*. İzmir: Grafmat Basım, 2007.
- Gür, Alim. *Ebüzziya Tefvik’in Hayatı, Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1990.
- Hamidova, Ümbülbanu. “Ortaçağ Tapestry Dokumaları”, *Akdeniz Sanat Dergisi*. 4/7 (2011): 127-129.
- Işık, Ali. “Ebüzziya Tefvik’in Konya’daki Sürgün Yılları”, *Akademik Sayfalar*. 32 (2020): 498-512.
- Jorayev, Erzurumlu Özlem. “Tapestry Sanatı ve Türkiye’de Gelişim Süreci”, *Sanat Tasarım Dergisi*. 10 (2019): 47-54.
- Kalender, Erol. “Türk Halı Sanatı Tarihinde Savonnerie ve Aubusson Halılarının Yeri”, *Arış Dergisi*. 3 (1997): 48-53.
- Kaynar, Hülya. *Sivas Halılarının Desen ve Renk Özelliklerinin İncelenerek Online Katalog Hazırlanması*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2016.
- Kuzucu, Kemalettin. “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Şehircilik, Mimarî ve Eğitim Anlayışındaki Değişmeler Bağlamında Sivas Kongresi Binasının Tarihçesi”, *Atatürk Yolu Dergisi*. 10/37 (2006): 103-125.
- Nemlioğlu Koca, Yasemin. “Dardanelles, Hellespont, Çanakkale: Çanakkale Haritaları”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 15/22 (2017): 109-134.
- Özay, Suhandan. *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2001.
- Özdemir, Altan. “Duvar Halılarının Doğuş Öyküsü”, *Sanat Çevresi*. 20 (1980): 4-5.
- Özkavruk, Elvan, Vildan Ömür. “Fransız Halıcılığının Doğuşunda Türk Halılarının Etkisi ve Savonnerie Halıları”, *Sanat Dergisi*. 11 (2010): 21-27.
- Paşayeva, Valide-Hamidova, Ümbülbanu. “Goblen’de Kullanılan Teknik Yöntemler” *Sanat Dergisi*. 3 (2010): 149-159.
- Perdahcı, Nurcan. “XVI- XVIII. Yüzyıl Resim Sanatında Uşak Halıları”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 1 (2011): 275-291.
- Saraç, Tahsin. *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992.
- Ayten, Sürür. “Goblen Halıcılığı”, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*. 36 (1982): 14-19.
- Zaimoğlu, Ömer. “Tapestry (Goblen) Dokumaları”, *Arış Dergisi*. 5 (2011): 144-151.

Web Sayfası:

- https://katalog.ibb.gov.tr/kutuphane3/albumler/Alb_000032_231.pdf (07.04.2025)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O73327/the-devonshire-hunting-tapestries-tapestry-unknown/> (27.03.2025)
- <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010107107> (27.03.2025)
- <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010103512> (27.03.2025)
- <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010116515> (27.03.2025)
- <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010116306> (27.03.2025)
- <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/223849> (02.05.2025)
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecekler/sivas-ataturk-kongre-muzesi> (11.05.2025)
- https://katalog.ibb.gov.tr/kutuphane3/albumler/Alb_000032_231.pdf (07.04.2025)
- <https://www.paulettesauve.com/technique/> (13.10.2025)
- <https://www.fulltable.com/vts/e/encyc/a/34.jpg> (13.10.2025)



Hassa mimarlarbaşı, gamlı, değersiz, fakir, aciz, dertli Sinan

OSMANLI DÖNEMİ MİMARBAŞILIK SİSTEMİ VE GÜNÜMÜZDE MİMARLIK PRATİĞİ

Sare Öztürk* Murat Taş** Nilüfer Taş***

Gönderilme Tarihi: 18.08.2025 - Kabul Tarihi: 24.11.2025

Özet

Osmanlı döneminden günümüz Türkiye'sine kadar mimarlık mesleğinin yapısında ve pratiğinde pek çok dönüşüm yaşanmıştır. Osmanlı'da mimarlık mesleği saraya bağlı bir kurum olarak işlev görmüş ve Hassa Mimarlar Ocağı ve mimarbaşılık makamı aracılığı ile yapı üretimi, denetimi yürütülmüş, imparatorluk genelinde mimari bir bütünlük sağlanması hedeflenmiştir. Mimarbaşı, bu sistem içinde hem teknik uygulayıcı hem de devletin ve toplumun sembolik bir figürü olarak geniş yetkiyle çalışmıştır. Ancak cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından bu sistemde köklü bir değişiklik yaşanarak mimarlık saraya bağlı yapı olmaktan çıkarak ulusal dönüşüm ve kamusal mekânların üretilmesinde temel yapı taşı haline gelmiştir. Modern eğitim kurumlarının açılmasıyla mektepli mimarların sayısı artmış; Mimarlar Odası'nın kurulmasıyla mesleki denetim ve kamu yararını gözeten kurumsal bir yapı oluşturulmuştur. Günümüzde mimarlık pratiği, merkezi yönetim, yerel yönetimler ve Mimarlar Odası'nın düzenlemeleri çerçevesinde yürütülmekte olup çok katmanlı bir sistem içerisinde işlemektedir. Bu çalışmada tarihsel dönüşüm sürecinin mimarlık mesleğinin icrası üzerindeki etkilerini ve mimarların kamusal rolünün toplumun ve devletin değişen ihtiyaçlarına göre dinamik bir biçimde nasıl şekillendiği ortaya konulacaktır. Ayrıca söz konusu yaşanan dönüşümler, karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Mimarlık, Mimarbaşı, Mimarlar Odası, Osmanlı, Hassa Mimarlar Ocağı, Modernleşme, Cumhuriyet Dönemi, Mesleki Örgütlenme

THE OTTOMAN PERIOD CHIEF ARCHITECT SYSTEM AND ARCHITECTURAL PRACTICE TODAY

Abstract

From the Ottoman period to contemporary Turkey, the profession and practice of architecture have undergone significant transformations. In the Ottoman Empire, architecture functioned as an institution tied to the palace, with the Hassa Architects' Corps and the office of the chief architect overseeing construction, supervision, and the maintenance of architectural coherence throughout the empire. Within this system, the chief architect acted not only as a technical practitioner but also as a symbolic figure of the state and society, exercising broad authority. However, with the proclamation of the Republic, a profound shift occurred: architecture ceased to be an institution bound to the palace and became a cornerstone in the national transformation and the production of public spaces. With the establishment of modern educational institutions, the number of formally trained architects increased; and with the foundation of the Chamber of Architects, a professional body ensuring oversight and the protection of public interest was institutionalized. Today, architectural practice operates within a multi-layered system regulated by central government, local administrations, and the Chamber of Architects. This study will demonstrate the impact of this historical process of transformation on the practice of architecture and how the public role of architects has dynamically evolved in response to the changing needs of society and the state. Furthermore, these transformations will be examined in a comparative framework.

Keywords: Architecture, Chief Architect, Chamber of Architects, Ottoman, Ottoman Guild of Architects, Modernization, Republic Period, Occupational Organization

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, sareoztrk@icloud.com, Orcid No: 0009-0007-3379-7529

** Prof. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, murattas@uludag.edu.tr, Orcid No: 0000-0001-6152-5650

*** Prof. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, nilufertas@uludag.edu.tr, Orcid No: 0000-0002-3627-2011

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarlık mesleği, yalnızca teknik bir uğraş veya inşa faaliyeti ile sınırlı görülmemiştir. Bu kavramların ötesine geçen, merkezi otoritenin temsil araçlarından biri olarak işlev gören, ideolojik, sembolik ve kurumsal boyutlar içeren bir disiplin olmuştur. Saraya bağlı olarak kurumsallaşan Hassa Mimarlar Ocağı ve mimarbaşı makamı, yapı üretimi ve düzenlemelerinin yanında hem dönemin padişahının hem de İmparatorluğun gücünü mimari yoluyla görünür kılan bir yapıyı temsil etmiştir. Bu bağlamda mimar, yapı tasarımı ve tasarım uygulamaları yapan bir teknik uzman olmanın ötesinde, devlet düzeninin bir parçası olarak devlet ve toplum yapısını mimari dil aracılığıyla ifade eden bir konumda yer almıştır.

Bu sistemin içerisinde mimarların donanımı, usta-çırak ilişkisinden doğan bilgiyle sınırlı kalmayarak hem ilmi hem de siyasi ve dinî yapıların etkisiyle mesleki etik anlayışı gelişmiş, kendine bir kurumsal kimlik içinde yer bulmuştur. Mimarbaşılık makamı, yapıların inşasıyla yükümlü, mimarlık bilgisinin aktarımını ve gelişimini düzenleyen, yapı tipolojileri üzerinde denetlemeler yapan ve standart formlar üreterek bu sayede imparatorluğun her bölgesinde görsel ve yapısal bir bütünlük sağlamayı amaçlayan merkezi bir mekanizma olarak çalışmıştır.

Bu yapı zamanla, özellikle Tanzimat sonrası gerçekleştirilen reformlarla birlikte dönüşüme uğrayarak Batılılaşma süreci ile beraber mimarlık mesleği yeni bir kurumsal yapı içerisinde yeniden tanımlanmıştır. Sanâyi-i Nefise Mektebi gibi kurumların açılması, mimarlık ve mühendisliğin birbiriyle örtüşen alanlar hâline gelmesi ve meslek birliklerinin oluşması, mimarlık anlayışının modernleşerek kurumsallaşmasına zemin oluşturmuştur. Her ne kadar modernleşme süreci başlasa da bu yeni yapılanma Osmanlı'dan devralınan kurumsal mirasın izlerini de barındırmaya devam etmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte mimarlık uygulamaları, saraya bağlı işleyen bir yapı olmaktan çıkarılarak ulusal dönüşüm ve kamusal mekân üretim süreçlerinin temelindeki mimarların rolünü ideolojik, teknik ve kurumsal anlamda yeniden tanımlamıştır.

Bununla birlikte mimarlık hizmeti verenlerin kamusal alandaki rolü, meslek örgütlerindeki yeri ve teknik mimarlık bilgilerinin üretim düzeyine etkisi gibi temel meseleler, hâlâ tarihsel bağlamları göz ardı edilmeden değerlendirilmesi gereken konular arasında yer almaktadır. Mimar, sadece bir tasarımcı değil, aynı zamanda toplumu temsil eden düzenleyen ve zaman zaman yöneten bir figür olarak geçmişten gelen kurumsal yapının bugüne yansımalarını temsil etmektedir.

Bu bağlamda Osmanlı dönemindeki mimarbaşılık sistemi ile günümüz Türkiye'sindeki mimarın rolleri arasında oluşturulacak tarihsel köprü ve karşılaştırma, meslek uygulamalarının dönüşümünü, sürekliliğini ve kopuş dönemlerini anlamak açısından önemli bir zemin oluşturmaktadır. Bu karşılaştırma yalnızca mimarlığın kurumsal çerçevesine değil, mimar figürünün kültürel, ideolojik ve mesleki anlamlarına da ışık tutmayı hedeflemektedir.

MİMARBAŞILIK SİSTEMİNİN TEMEL ÖZELLİKLERİ VE YETKİ ALANI

Osmanlı'da uygulanan mimarbaşılık sistemini devletin mimarlık faaliyetlerini merkezden yönetmek amacıyla oluşturulmuş bir örgüt yapısı olarak tanımlamak mümkündür. Mimarbaşı hem büyük çaplı projeleri hem de taşra bölgelerindeki yapı işlerini koordine eden ve denetleyen bir göreve sahiptir. Mimarbaşı, devletin saray, külliye gibi önemli yapı tasarımlarında, teknik denetimlerinde, malzeme tedarik süreçlerinde görevlidir ve bunları düzenleyerek organize etmiştir. Bunun yanında mimarbaşı, Hassa mimarlarının da çalışmalarını düzenleyerek onları ihtiyaçlara yönelik çeşitli yerlerde, taşralarda görevlendirebilecek yetkiye sahip olmuştur.¹

Mimarbaşının kontrolü ve denetimi altında çalışan teknik personel sınıfındaki Hassa mimarları, yapıların tasarım, planlama ve uygulama aşamalarında görev almışlar, mimarbaşının yönlendirmesiyle kalite kontrol, malzeme temini, yapıların mimari uygunluğunun teyidi gibi konularda da

1 Abdülkadir Dündar, "Osmanlı Mimarisinde Hassa Mimarları", *Dini Araştırmalar*, 2 (1999), 163.

söz sahibi olmuşlardır.² Bu organizasyonel yapı sayesinde Osmanlı mimarlığında sistemi tanıyan ve alanında uzmanlaşmış kadroların oluşması ve hiyerarşik bir düzen kurulması hedeflenmiştir. Hassa mimarlarının görevlendirilmesinde hangi mimarın ne alanda daha yetkin ve daha deneyimli olduğunun tespit edilip buna göre bir iş bölümü yapılması büyük önem arz etmiştir. Nitekim Hassa mimarlarının da kendi içinde halife (kalfa), üstad (usta) ve mülâzım (asistan, çırak) olarak üç ana grupta değerlendirildiği bilinmektedir.³

Mimarbaşının Görev Tanımları ve Sorumluluk Alanları

Osmanlı'da kurulan mimarlık teşkilatında mimarbaşı makamındaki yetkili, devletin yapı işlerini yöneten ve doğrudan padişaha bağlı çalışan en yetkili mimar olarak hem inşaat ve tamiratın bütün teknik hususlarından sorumlu hem de idari bir otoriteye sahip konumda yer almıştır.⁴ Bu makam, "Ser Mîmaran-ı Hassa" veya "Mîmarbaşı" unvanlarıyla da anılmış ve Osmanlı saray düzeninde aynı anda yalnızca bir kişinin sahip olabileceği en üst rütbe-lerden biri olmuştur.⁵

Mimarbaşı, yalnızca İstanbul'da yürütülen inşaat ve onarım işlerinden değil, imparatorluğun tamamındaki büyük projelerden sorumlu olmuştur.⁶ Ayrıca devletin finansal kaynaklarını kullanarak projeleri organize etmiş, inşaat ve tamir işlerinin sorunsuz bir şekilde tamamlanmasını sağlamıştır. Han, hamam, dükkân ve ev gibi bireysel inşaatlar dâhi mimarbaşının izni ile yürütülebilmıştır. Bu sayede mimarbaşı ve kadıların ortak sorumluluğu altında yapılaşma kurallarına uyulması sağlanmış, yapı yasaklarının uygulanması ve kaçak

yapılaşmanın önlenmesine yönelik düzenleyici çalışmalar yürütülmüştür.⁷

Eyaletlerde yapılması planlanan projelerin planlanması, uygulamaların denetlenmesi, çeşitli mevkilere mimarların atanması ve gerekli teknik personelin sağlanması gibi idari işlerden sorumlu olmuştur. Yapı malzemelerinin standart kontrolü, fahiş fiyatların önlenmesi, inşaat işçilerinin ve esnafların ücretlerini belirlemek gibi ekonomik düzenlemelerin yürütülmesi de mimarbaşının sorumluluğunda olmuştur.⁸

Mimarbaşı, görevlerini yerine getirirken en çok Hassa Mimarlarından yararlanmıştır. Hassa mimarları, doğrudan mimarbaşı tarafından verilen görevleri yerine getirmiştir.⁹ Bu organizasyonel yapı, mimarbaşının geniş yetki ve sorumluluk alanını destekleyen bir sistemdi.

Özellikle 16. ve 17. yüzyılda mimarbaşı olabilmek için önce Suyolu nazırlığı mevkisinde bulunmak gerekli görülmüştür. Nitekim Suyolu Nâzırı olarak atanan kişiler de mimarbaşı mevkisine geçme potansiyeli olanlar arasından seçilmiştir.¹⁰ Mimarbaşı makamına gelmiş bir mimar, Osmanlı toplumunda mesleki bakımdan daha görünür hâle gelerek mimarlık mesleğinin ayırt edici bir temsilcisi olarak anılmıştır.¹¹

Bu kapsamlı görev ve sorumluluklar, mimarbaşının bir tasarımcıdan ve plancıdan öte devletin yapı faaliyetlerini organize eden, yöneten ve denetleyen bir otorite figürü olduğunu göstermektedir.

Mimarbaşılık Makamının Hiyerarşideki Yeri ve Padişaha Karşı Sorumluluğu

Osmanlı devlet yapısında mimarbaşı makamında bulunan görevli hem bir teknik uzman hem de padişaha doğrudan bağlı bir devlet görevlisi olarak özel bir konuma sahipti. Mimarbaşılık makamının tek bir kişiye verilmesi, padişahın otoritesinin bir

2 Dündar, "Osmanlı Mimarisinde", 163.

3 Dündar, "Osmanlı Mimarisinde", 161.

4 Orhan Erdenen, "Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilâtları", *Mimarlık Dergisi*, 27 (1966), 16.

5 Halil İbrahim Düzenli, *Mimar Mehmed Ağa ve Dünyası: Risâle-i Mi'mâriyye Üzerinden 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Zihniyet Kalıplarını ve Mimarlığını Anımlandırma Denemesi*, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2009, 119.

6 Murat Taş, "Osmanlı'dan Günümüze Yapı Üretiminde Mimarlık Meslek Örgütlenmesinin Gelişimi", *Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 8 (2003), 206.

7 Taş, "Osmanlı'dan Günümüze", 206.

8 Erdenen, "Osmanlı Devri", 17; Taş, "Osmanlı'dan Günümüze", 206.

9 Dündar, "Osmanlı Mimarisinde", 163.

10 Düzenli, *Mimar Mehmed Ağa*, 122-123.

11 Abdülkadir Düzenli, *Mimar Mehmed Ağa*, 270-271.

temsili olarak merkezîyetçi idari düzenin bir uzantısını ifade etmekteydi. Mehmed Ağa örneğinde görüldüğü üzere, mimarbaşılık makamı ile padişah nezdinde büyük bir görünürlük ve prestij kazanılmaktaydı; hatta Mehmed Ağa'nın Kâbe tamiratları sonrası "Mîmar-ı Hâdimü'l-Haremeyn" unvanı ile anılması, onun padişahın sıfatlarına yakın bir değer taşıdığını göstermektedir.¹²

Mimarbaşı, padişaha yakın konumu ve protokoldeki yüksek rütbesi sayesinde mimarlık alanında atılan her adımda nihâi karar veren otorite ve uygulayıcıydı. Orhan Erdenen bu ilişkiyi "*Bir bina yapılacağı veya mühim bir kale inşa ve tamir edileceği vakit umumiyetle padişah işi mutlaka mimarbaşıya havale eder, o da tasarladığı şekil ve hâl sûretini arz ederek hüküm aldıktan sonra kendine yardım edecek diğer mimarları, ustaları ve kalfaları intihap ederek işe başlardı*"¹³ şeklinde belirtmektedir. Bunun yanında devletin taşradaki yapı faaliyetlerinde de belirleyici bir otoriteydi. Çeşitli vilayetlerdeki kalelerinde teftişi, bölgesel yapı faaliyetlerinin kontrolü gibi görevlerini geniş bir coğrafyada yerine getirmekteydi. Bu durum, mimarbaşılık makamının mesleki bir pozisyon olmanın ötesinde imparatorluğun coğrafi ve idari bütünlüğünü teftiş altında tutarak idâme ettirme amacıyla oluşturulmuş bir otorite alanı olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak mimarbaşılık makamı, padişahın temsilcisi olarak merkezi otoritenin bir aracıydı. Mimarbaşı, padişaha doğrudan bağlı bir şekilde görevini yerine getirmiş ve Osmanlı'daki yapı faaliyetlerinin nihai sorumluluğunu üstlenmiştir. Bu konum, mimarlık pratiğinin devlet mekanizması içindeki yerini ve mesleğin kamusal boyutunu belirleyen bir hiyerarşi modeli ortaya koymuştur.

Hassa Mimarları ve Mimarbaşının Etrafındaki Organizasyonel Çerçeve

Osmanlı mimarlık teşkilatında Hassa mimarları, doğrudan mimarbaşı gözetiminde çalışan ve devletin yapı faaliyetlerinin saha işleyişini sağlayan teknik bir kadroydu. Bu kadro, projelerin tasarımından uygulanma sürecine kadar mimarbaşının emirlerini yerine getirmiştir. Özellikle kamu yapılarının planlanması, teknik çizimlerin hazırlanması, uygulama aşamalarının takibi gibi alanlarda görev alarak mimarbaşının mimarlık uygulamalarını destekleyen temel iş gücünü oluşturmuştur.¹⁴

Hassa mimarları, mimarbaşının onayladığı projelerin detaylarını kontrol etmek, malzeme tedarik süreçlerini yürütmek gibi görevler üstlenmişlerdir. Mesleki uzmanlık alanlarına göre kendi aralarında da bir iş bölümü olan bu gruptaki mimarlardan hangi mimarın hangi projede, hangi görevde çalışacağı deneyimlerine göre mimarbaşı tarafından belirlenmiştir.¹⁵ Bu yapı, devletin merkezîyetçi mimarlık sisteminde mimarbaşının yetkilerini uygulamaya taşıyan bir ara kademe işlevi görmüştür. Bu ara kademe sayesinde doğrudan mimarlık uygulamaları desteklemiş olsa da hassa mimarları görev ve sorumlulukları bakımından devlet teşkilatının genel bürokratik yapısı içinde geniş bir yönetsel yetkiye sahip değildi.

Osmanlı'daki mimarbaşılık sistemi, devletin mimarlık faaliyetlerini merkezden yöneten, karar alma ve uygulama süreçlerini merkezileştiren bir yapı sunmuştur. Mimarbaşı, padişahın doğrudan temsilcisi konumunda bulunarak saray ve taşra projelerinde karar alan otorite figürdü. Hassa mimarları ise bu sistemin uygulayıcı kadrosu olarak mimarbaşının plan ve emirlerini uygulama alanında hayata geçirmişlerdir. Bu yapı, Osmanlı mimarlık pratiğinde bir merkez-taşra ilişkisi kurularak mimarlığın serbest bir meslek alanı değil, merkezden planlanan ve devlet eliyle yürütülen bir uygulama olarak şekillenmesine katkıda bulunmuştur.

12 Düzenli, *Mimar Mehmed Ağa*, 229.

13 Erdenen, "Osmanlı Devri", 18.

14 Dündar, "Osmanlı Mimarisinde", 163.

15 Dündar, "Osmanlı Mimarisinde", 161.

19. YÜZYIL OSMANLI'SINDA MİMARLIKTAKİ ÇOK KATMANLI YAPININ ORTAYA ÇIKIŞI

Bu dönemde Osmanlı'da mimarlık, önceki yüzyıllara göre çok daha farklı aktörlerin ve kurumların devreye girmesiyle çeşitlenmiştir. Klasik dönemin tek merkezli saray odaklı yapısı değişirken, bir yandan hanedan mimarları etkili olmaya devam etmiş; diğer yandan belediyeler, nezaretler ve farklı kamu kurumları bünyesinde yeni görev alanları ortaya çıkmıştır. Aynı yüzyılda serbest mimarlık bürolarının kurulmasıyla birlikte mesleğin kapsamı daha da genişlemiştir. Bu çeşitlenme yalnızca istihdam alanlarında değil, düşünsel ve akademik düzeyde de kendini göstermiştir. Gazeteler, dergiler, ders kitapları ve Usûl-i Mîmârî-i Osmânî gibi metinler aracılığıyla mimarlık ilk kez yazılı ve öğretilebilir bir bilgi alanı olarak tanımlanmıştır.

Böylece 19. yüzyıl, Osmanlı mimarlığının tek bir merkezden yönetilen bürokratik bir faaliyetten çıkıp çok aktörlü, çok kurumsal ve çok katmanlı bir yapıya evrildiği bir dönem olmuştur.

Saray Mimarlığının Dönüşümü

Osmanlı'da 19. yüzyıla kadar mimarlık mesleği örgütlenmesi Hassa Mimarlar Ocağı ve mimarbaşı etrafında şekillenmiştir. 1831 yılında Hassa Mimarlar Ocağı feshedilmiştir ve Tanzimat sonrasında bu örgütlenme geleneksel yapıdan uzaklaşarak yerini çok katmanlı bir yapıya bırakmıştır.¹⁶ Böylelikle mimarlar saray bürokrasisine sıkı bir şekilde bağlı olarak çalışırken bu durum ortadan kalkmış; meslek tanımında bir yenilik meydana gelmiştir.

Bu değişim yalnızca idari bir kararla sınırlı kalmamıştır. Mimarlar devlet memurluğundan modern, okumuş profesyonellere evrilmiştir ve böylelikle mimarlık bürokratik işlevinden sıyrılarak meslek okulları ve dernekler tarafından desteklenen bir uzmanlık alanı olarak dönüşüm yaşamıştır.¹⁷ Bu dönüşüm sürecinin en önemli yapı taşlarından

birisi olan ve Osmanlı'da mimarlık alanında lisans derecesi veren ilk okul olarak anılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883 yılında açılmasıdır.¹⁸

Sürecin bir getirisi olarak mimarların aldıkları eğitim ve modernleşme sürecindeki yeni talepleri karşılayabilme kapasiteleri önem kazanmıştır. Balyan ailesi, bu dönemin en önemli örneklerinden birisidir. Wharton, Paris'te mimarlık eğitimi alan Balyan ailesinin birçok sarayın ve imparatorluk inşaatının planlanmasında ve yürütülmesinde önemli bir rol oynadığını; çeşitli Osmanlı, Ermeni ve Avrupa kaynaklarına göre ise resmî olarak imparatorluk baş mimarlığı ve mimarbaşı görevini üstlenmeseler de "sultan ve ailesinin mimarı ve imparatorluk binalarından sorumlu baş mimar"¹⁹ konumunda olduklarını ortaya koymuştur.²⁰

Sonuç olarak, 19. yüzyılda saray mimarlığındaki dönüşüm ve gelişimler iki temel açıdan önem kazanmıştır. Birincisi, mimarbaşılık makamının kaldırılmasıyla tek merkezli bürokratik yapı sona ermesi; ikincisi ise Balyan ailesi gibi farklı mimar gruplarının imparatorluk projelerinde ve özel projelerde aktif rol almasıdır. Bu dönüşüm, mimarlık mesleğini yalnızca saraya bağlı bir bürokratik görev olmaktan çıkarmış, daha çok aktörün yer aldığı, giderek modernleşen ve özgürleşen bir alan hâline getirmiştir.

16 Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, *The Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect*, Doktora Tezi, University of California, Berkeley, 1989, 4.

17 Nalbantoğlu, *The Professionalization*, 3.

18 Nalbantoğlu, *The Professionalization*, 6.

19 Alyson Wharton, *The Architects of Ottoman Constantinople: The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture*, New York: I.B. Tauris, 2015, 55.

20 Wharton, *The Architects*.

Belediye ve Kurum Mimarları

19. yüzyıl Osmanlı'sında mimarlık mesleği sarayla sınırlı geleneksel yapısının yerini belediye ve nezaret gibi yeni kurumsal yapılara bırakmaya başlamıştır. Hassa Mimarlar Ocağı, nezaretler ve Şeh-remaneti bünyesine dâhil edilerek işlevini sürdür-müş;²¹ dönemin mimarları hem müteahhitlik hem memurluk yapmış hem de okullarda eğitim vermiş-tir.²² Bu değişim ile birlikte Tanzimat reformlarının farklı alanlarda attığı modernleşme adımları görü-nür hale gelmiştir.

Belediye mimarlarının görevleri özellikle imar düzenlemeleri ve şehir güvenliği etrafında şekillenmiştir.

Bu dönemde Osmanlı mimarlarının kentin ge-lişimine sağlayan görevliler olmanın yanında içle-rinde kural dışı işler yapan kişiler olduğu da çeşitli örneklerle kayıtlara geçmiştir.²³ Bu durum, belediye mimarlarının hem düzenleyici otorite hem de çıkar ilişkilerine göre hareket eden aktörler olduklarını ve dönemin şehirleşme politikalarının ideal oldu-ğu kadar sıkıntılı taraflarının da olduğunu yansıtmıştır. Saray mimarlığının yanında yeni bir kariyer yolu daha ortaya çıkmıştır ve kimi mimarlar Nafia Nezareti ve Evkaf Nezareti gibi kurumlarda görev yapmıştır. Bu süreç, mesleğin kurumsal açıdan çe-şitlenmesini destekleyerek 19. yüzyılın sonlarında sarayda eğitim alan mimarların yanında bakanlık-larda ve belediyelerde görev alan yeni bir meslek grubu ortaya çıkmasını sağlamıştır.²⁴

Nihayetinde söz konusu yüzyılda Osmanlı'da yer alan belediye ve kurum mimarlıkları, imparatorlu-ğun mimarlığının çok katmanlı yapısını açık bir şekilde ortaya koyan önemli gelişmelerden biridir. Saray dışında yer alan yeni aktörler, mesleğin ku-rumsal çerçevesini genişletmiş, şehirleşme ve mo-dernleşme süreçlerine doğrudan katkı sağlamıştır.

Serbest Mimarlar ve Özel Bürolaşma

19. yüzyılda Osmanlı'da mimarların serbest ça-lışmaya başlaması ve eğitilmiş mimarların tasarım süreçlerini kendilerinin yürüttüğü mimarlık ofisle-rinden sorumlu olmaları dönüşümün temel unsur-larından olmuştur²⁵ ve mimarlık saray hizmetine bağlı bir görev olmaktan çıkmıştır. Özel ofislerin artmasıyla tasarım süreci inşa sürecine kıyasla daha önemli bir hal almaya başlamıştır.

Bu dönemin erken örneklerinden olan Fossati kardeşler, İstanbul'da hem kamusal hem de apart-man, kilise gibi özel projelerin yapımını üstlenerek serbest çalışma alanındaki görünürlüğü artırmıştır. Gaspare Fossati'nin maaş yerine komisyon talep et-mesi ise bu dönemde ortaya çıkan yeni bir durum-dur ve mesleğin giderek bağımsızlaşmasına bir ör-nek kabul edilir.²⁶ Benzer biçimde Balyan ailesi hem saray projelerinde hem de özel projelerde yer alarak yarı-resmi bir düzen kurmuştur.²⁷

Yüzyılın sonuna gelindiğinde, İstanbul'da Avru-palı ve gayrimüslim mimarların sayısı giderek art-mış, Müslüman mimarların açtığı bağımsız büro sayısı sınırlı kalmıştır. Bu tablo, 19. yüzyıl Osma-nlı'sında mimarlığın çok aktörlü ve rekabetçi bir or-tama doğru evrildiğini göstermektedir.²⁸

Eğitim, Düşünce ve Yayınlar

Giderek yaygınlaşan çok aktörlü üretim alanı, bil-ginin nasıl üretildiği ve yayıldığı konusunda da açık dönüşümlerle desteklenmiştir. Geç 19. yüzyıla kadar Osmanlı mimarlığı genellikle inşa edilmiş yapılar ve resmi yazışmalar ile sınırlı kalmış; bu sebeple özerk ve yazılı bir alan olarak kurumsallaşması mümkün olmamıştır.²⁹ Tanzimat'la beraber gazete ve dergi-ler, tercüme ve gezi yazıları gibi metinler aracılığıyla "fenn-i mi'mârî" başlığı altında yeni içerikler üretil-meye başlanmıştır. Eğitim, hukuk, idare gibi farklı

21 Oya Şenyurt, "Bilinmeyen Yönleri ile Geç Osmanlı'da Mimar-ların Roller ve Ahvâlleri", *İdealkent*, 16/44 (2024), 678, htt-
ps://doi.org/10.31198/idealkent.1438244, Erişim 31.07.2024.

22 Şenyurt, "Bilinmeyen Yönleri", 678.

23 Şenyurt, "Bilinmeyen Yönleri", 672.

24 Nalbantoğlu, *The Professionalization*.

25 Nalbantoğlu, *The Professionalization*, 184.

26 Nalbantoğlu, *The Professionalization*, 188.

27 Wharton, *The Architects*, 4.

28 Wharton, *The Architects*, 29.

29 Göksun Akyürek, "Tanzimat Döneminde Mimarlığın Deği-şen Bilgisi: Fenn-i Mimari, Gazeteler ve Diğerleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7/13 (2009), 97.

alanlarda yapılan reformlar toplumda bilginin nasıl meşrulaştığına dair yeni kısaslar getirmiştir. Bu yeni “doğruluk rejimi”, mimarlığın hem uygulamalı bir zanaat hem de tanımlı ve tartışılabilir bir bilgi alanı olarak görülmesini sağlamıştır.³⁰

Bu ortamda 1873’te yayımlanan Usûl-i Mîmârî-i Osmânî, Osmanlı mimarlığını tanımlamaya yönelik önemli bir çalışma olarak ortaya çıkmıştır. Bu kitap hem tipolojik öneriler sunmuş hem de mimarlığa dair bilgiyi yazılı ve görsel biçimde bir araya getirerek kamuya açık bir şekilde servis etmiştir. Bu yönüyle Osmanlı mimarlık tarihçiliğini ve üslup tartışmalarını besleyen kilit kaynaklardan biri haline gelmiştir.³¹

Darülfünun projesi gibi çeşitli çalışmalarla 1840’lardan itibaren mimarlık sivil yükseköğretime dâhil edilmeye çalışılmıştır. Bunun gibi girişimlerle eğitim alanındaki kurumsallaşma yeni bir görünürlük kazanmıştır.³² Aynı dönemde nezaretler ve belediyeler bünyesinde çalışan mimarların istihdamı da artmıştır ancak bu kesim çoğu çalışmada göz ardı edilmiştir.³³ Bunlarla birlikte ders kitapları ve teknik mevzuatın genişlemesi, mimarlık bilgisinin hem eğitim müfredatına hem de meslek pratiğine girdiğini göstermiştir.³⁴

Sonuç olarak Tanzimat ile II. Meşrutiyet arasında mimarlık, sadece saraya bağlı bir usta-memur faaliyeti olmaktan çıkmıştır. Yazılı kaynaklarla, kurumsal eğitimle ve kamu kurumlarında istihdam yoluyla daha görünür ve düzenli bir mesleki alan haline gelmiştir. Böylece tüm bu gelişmelerle birlikte mimarlığın toplumsal statüsü güçlenmiş ve meslek yeni bir çerçeveye taşınmıştır. Bu çerçeve, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte daha da köklü bir dönüşüm geçirerek mimarlığın merkezi-bürokratik yapıdan modern meslek örgütlenmesine evrilmesinin temelini oluşturmuştur.

CUMHURİYET DÖNEMİYLE BİRLİKTE MİMARLIK SİSTEMİNDE DÖNÜŞÜM

Osmanlı’nın son dönemlerine doğru ortaya çıkmaya başlayan modernleşme çabaları, Cumhuriyet’in ilanından sonra mimarlık alanında büyük değişimlere yol açmıştır. Yeni eğitim kurumlarının açılmasıyla beraber sektörde geleneksel “ocaklı” mimarların yanı sıra modern “mektepli” mimarlar yer almaya başlamış ve çeşitli yasal düzenlemeler hayata geçirilmiştir. 1923-1954 yılları arasında bu dönüşüm sürecinin ilk aşaması sona ermiştir. 1954 yılında Mimarlar Odası’nın kuruluşuyla birlikte mesleki örgütlenme sürecine geçilerek kamusal gözetim konusunda önemli adımlar atılmıştır. Bu sayede mimarlık uygulamaları daha profesyonel ve denetimli bir yapı hâline gelmiştir.

1923-1954 Arası Dönem: Kurumsal Yapılanma ve Devlet Eliyle Mimarlık

1923 yılında Cumhuriyet’in kuruluşuyla Türkiye Cumhuriyeti’ne Osmanlı’dan etkili bir belediyeçilik ve güçlü bir imar sistemi yerine yasal boşluklarla dolu ve kurumsal yapıların zayıf olduğu bir sistem miras kalmıştır.³⁵ Bu sebeple modern şehircilik açısından ciddi handikaplar meydana gelmiştir. Mevcut durumu oluşturan ülkedeki gelişmemiş yapı sektörü, mimar ve teknik eleman açığı, devletin merkezi ve yönlendirici bir rol üstlenmesine sebep olmuştur.³⁶ Cumhuriyet’in ilk yıllarını kapsayan bu dönem, bir bekleme döneminden ziyade belediyeçilik ve imar anlayışında karşılaşılan sorunları çözmeye yönelik temellerin atıldığı bir “hazırlık dönemi” olarak ifade edilebilir.³⁷

1930’lu yıllarda Belediyeler, Hıfzıssıhha, Belediyeler Bankası, Yapı ve Yollar ile İstılak Kanunları gibi yeniliklerle bu belediyeçilik anlayışının temeli şekillenmiştir.³⁸

30 Akyürek, “Tanzimat Döneminde”, 94-97.

31 Ahmet A. Ersoy, *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*, London–New York: Routledge, 2017.

32 Akyürek, “Tanzimat Döneminde”, 96-97.

33 Şenyurt, “Bilinmeyen Yönleri”.

34 Nalbantoğlu, *The Professionalization*.

35 Taş, “Osmanlı’dan Günümüze”, 211.

36 Taş, “Osmanlı’dan Günümüze”, 211.

37 Tekeli, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Belediyeçilik Anlayışının Oluşumu (1923 - 1930)”, *Mimarlık Dergisi*, 151 (1977), 17-21.

38 Tekeli, “Cumhuriyetin İlk”, 17.

Mimarlık eğitiminde ise Osmanlı döneminde usta-çırak ilişkisinin hâkim olduğu sistemden günümüz modern okul tabanlı sisteme geçilmeye başlanmıştır. Bu başlangıç, Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin açılması ile gerçekleşmiştir. Bu kurum, günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi'nin temelini oluşturan yapıdır.³⁹ Bu yeni yapılanma, "ocaklı-mektepli" kavgası olarak bilinen geleneksel ve modern mimarlık anlayışını benimsemiş mimarlar arasındaki çekişme olarak başka bir başlangıcı daha beraberinde getirmiştir.⁴⁰ 1939 yılında mühendislik ve mimarlık hakkındaki kanun bu çekişmeyi hukuken sona erdirmiştir. Kanunla birlikte henüz 200 kadar "mektepli" mimar, devletin desteğiyle "ocaklı" mimarlara karşı bir bakıma zafer elde etmiştir.⁴¹

Bu dönemde devletin imar ve şehircilik faaliyetlerinde aktif rol aldığı görülmektedir. Ankara'nın imarı bu rolün net bir şekilde görülebileceği en önemli somut örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ankara imarı ile elde edilen sonuçlar, Türkiye'deki imar mevzuatının şekillenmesinde büyük ölçüde etkili olmuştur.⁴² Cumhuriyetin erken dönemlerindeki bu örgütlenme biçiminde, özellikle Ankara için geliştirilen planlama modelinde merkezîyetçi bir örgütlenme yapısı, güçlü bir politik destek, kamulaştırma yetkileriyle donatılmış uygulama birimleri ve imar sürecine doğrudan müdahil olan bir kamu bankası donatıları mevcut olduğu görülmektedir. Oysa Tekeli'nin de belirttiği gibi, bu ölçekte bütüncül ve özerk bir planlama arka planında sık rastlanan bir durum değildir.⁴³ Özetle yapılan yasal düzenlemeler ve kurumsal yapılanmalar, cumhuriyetin şehirleşme ve mimarlık politikalarının temelini oluşturmuştur. Meslek gelişimine devlet eliyle yön verilse de 1954'e kadar Mimarlar Odası'nın kurulmaması, mesleki örgütlenmenin

henüz yeterince gelişmediğinin bir göstergesidir.⁴⁴

1954 Sonrası: Mesleki Örgütlenme ve Kamusal Gözlem

1954 yılı, Türk mimarlık tarihinde oldukça önemli bir dönüm noktasıdır. Bu yılda 6235 sayılı Kanun ile Mimarlar Odası kurularak mimarlık mesleğinin kurumsal bir yapıya kavuşmasının temelleri atılmıştır.⁴⁵ Odanın temel amacını M. Arman Güran "*Ammenin ve mesleğin menfaatleri, mesleğin inkişafı, meslek mensuplarının hak ve salahiyetleri bakımından lüzumlu gördüğü bütün teşebbüs ve faaliyetlerde bulunmaktır*"⁴⁶ şeklinde belirtmiştir. Kuruluşunun hemen ardından şubeler açılmaya başlanmış ve 1955-1957 yılları arasında Oda'nın çalışma düzenini belirleyecek olan talimatname hazırlanıp yürürlüğe konmuştur.⁴⁷

Mimarlar Odası'nın kurulmasıyla birlikte mesleki denetim ve gözetim mekanizmalarında daha sıkı bir işleyiş hâkim olarak sektörel bir güçlenme süreci başlamıştır. İstanbul Belediyesi ve Mimarlar Odası arasında başlayan "belge tatbikatı", bu denetim araçlarından biridir. Bu sistem sayesinde belediyede iş yapmak isteyen mimarların yapacakları iş bazında Oda'dan belge almaları zorunlu kılınmakla kalınmamış hem meslektaşların sicilleri tutulmuş hem de yaptıkları işler, attıkları imzalar ile kontrol edilebilir hâle gelmiştir.⁴⁸

Mimarlar Odası'nın kuruluş hedeflerinden biri, toplum hizmetinde aktif rol oynamaktır. Kuruluşunun üzerinden henüz on yıl geçmişken Hasol (1965), odanın mevcut durumunu mimarlık ve şehirciliğin öneminin devlet mekanizmasının çeşitli katmanlarında henüz tam olarak kavranamadığı, yine de bu yönde çaba sarf edildiği şeklinde ifade etmiştir.⁴⁹ Zaman zaman basın toplantıları düzen-

39 Talip Mert, "Sanayi-i Nefise Mektebi", *Tarih ve Medeniyet*, 48 (1998), 49.

40 Engin Omacan, "Okullu Mimarların Tarihi, Mimarlar Odası ve Mimarlık Vakfı", *Mimarlık Dergisi*, 284 (1998), 36.

41 Omacan, "Okullu Mimarların", 36.

42 Tekeli, "Cumhuriyetin İlk", 21.

43 Tekeli, "Cumhuriyetin İlk", 21.

44 Güran, "Türkiye'de Mimarlık Mesleğinin İcrasını Düzenlemekle Görevli Mimarlar Odasının Tarihçesi ve Bir Sonuç", *Mimarlık Dergisi*, 6 (1966), 10-11.

45 Güran, "Türkiye'de Mimarlık", 10.

46 Güran, "Türkiye'de Mimarlık", 10.

47 Güran, "Türkiye'de Mimarlık", 10.

48 Levent Aksüt, "Mimarlık mesleği icrasında durum kritikleri.", *Mimarlık Dergisi*, 34, 6 (1964), 14.

49 Doğan Hasol, "Mimarlar Odasının Toplum Hizmetindeki Ça-

lenerek ve yayınlar yaparak bu alanda yaşanan sorunlara dikkat çekilmeye çalışılmış, toplumsal kalkınmaya yönelik çözüm önerileri sunulmuştur.⁵⁰ Mimarlar Odası, üye mimarları ile birlikte toplum hizmetinde olan bir yapı olarak üyelerinin bireysel sorunlarını da toplum kalkınmasıyla ilişkilendirerek ülkenin genel yerleşme sorununa ve planlamaya odaklanmıştır.⁵¹

Nitekim bu dönemde de mesleki uygulamalarda sorunların bir kısmı hâlâ tam olarak çözülememiştir. Uygulamalar, kontrol altında tutulsa dahi imzacılık ve düşük ücretler gibi problemler tamamen ortadan kalkmamıştır.⁵² Buna rağmen Mimarlar Odası, mimarlık mesleğinin gelişimi ve kamusal alandaki etkinliği bakımından önemli bir konumda yer almıştır. Odanın çalışmaları, mimarlık alanında ve mimarların yaşadığı sorunların çözülmesine yönelik mimarlık camiasında ortak bir amaç etrafında birleşmesini sağlamıştır.⁵³ Bilir kişilik ve hakemlik gibi konularda da aktif rol alan Mimarlar Odası, hukuki süreçlerde meslek uygulayıcıları ve mesleki yeterlilik adına bir güvence hâline gelmiştir.⁵⁴

GÜNÜMÜZDE MİMARLIK PRATIĞI VE KURUMSAL DAĞILIM

Osmanlı'daki mimarlık mesleğinde uygulanan merkezîyetçi mimarbaşılık sistemi, günümüzde çok katmanlı ve kurumsal bir yapı içinde yürütülmektedir. Bu yapı, merkezî yönetim, yerel idareler ve meslek örgütleri gibi çeşitli aktörleri içerisinde barındırmakta ve mimari faaliyetlerin planlanması, uygulanması ve denetlenmesi bu aktörlerin iş birliği ve yetki paylaşımı ile şekillenmektedir.

Merkezî Yönetimin Rolü

Cumhuriyet dönemiyle beraber Osmanlı döneminin mimarbaşılık sistemi, süreç içinde dönüşerek çok katmanlı bir idari ve yasal çerçeveye oturtulmuştur. Bu süreçte merkezî yönetim, özellikle imar hukuku, mekansal planlama ve ilgili mevzuatın oluşturulması, geliştirilmesi ve uygulanmasında etkili olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası ile başta 3194 sayılı İmar Kanunu olmak üzere birtakım yasa ve yönetmeliklerle belirlenen şekillerde merkezî yönetimin birçok faaliyeti yönetme görevi bulunmaktadır.⁵⁵ Merkezî yönetim bu görev yetkisini kentlerin gelişimini düzenli ve sağlıklı bir şekilde idame ettirmek, kamu menfaatlerini ön planda tutarak sürdürülebilir planlamaları hayata geçirmek amacıyla kullanmaktadır. Merkezî yönetim, bu alanlarda karar alırken kamu yararı, eşitlik, açıklık halk katılımı ve sürdürülebilir kalkınma gibi prensipleri merkeze almaktadır.⁵⁶

Cumhuriyetin ilk dönemlerinden bu yana imar mevzuatında yaşanan gelişim ve değişimler, merkezî yönetimin bu alandaki düzenleyici etkisini açıkça göstermektedir.⁵⁷ Başlangıçta merkezî yönetimde bulunan bazı yetkiler, zamanla yerel yönetimlere devredilmiştir. Ancak mevzuattaki genel çerçeve ve değişimler, merkezî yönetim tarafından şekillendirilmeye devam etmiştir. İmar affı gibi uygulamalar, merkezî yönetimin yapılaşma süreçlerine doğrudan müdahale ettiğinin bir örneğidir.⁵⁸

İmar planlarındaki hiyerarşik yapının düzenlenmesi ve üst ölçekli planların onaylanması da merkezî yönetimin mimarlık uygulamalarındaki önemli rollerindedir. İmar planları sayesinde kentlerde daha sağlıklı, altyapısı sağlam ve sürdürülebilir gelişmeler yaşanmakta ve idareler daha

baları”, *Mimarlık Dergisi*, 4 (1966), 7.

50 Ergun Unaran, “Türk Mimarlarının Odası”, *Mimarlık Dergisi*, 8 (1967), 15.

51 Unaran, “Türk Mimarlarının”, 15.

52 Unaran, “Türk Mimarlarının”, 15.

53 Güran, “Türkiyede Mimarlık”, 11.

54 Sermet Gürel, “Bilirkişilik, Hakemlik ve Mimarlar Odası”, *Mimarlık Dergisi*, 6 (1964), 26.

55 Eray Büyükvelioğlu, “İmar Hukuku ve Şehircilik İlkeleri”, *SKETCH - Şehir ve Bölge Planlama Dergisi*, 5/1 (2023), 111, doi.org/10.5281/zenodo.8210783.

56 Büyükvelioğlu, “İmar Hukuku”, 118.

57 Tayfun Çay, Esra Sonel Kandemir, “Türkiyede imar uygulama mevzuatındaki gelişim süreci”, *Geomatik Dergisi*, 7/1 (2022), 27, doi.org/10.29128/geomatik.809393.

58 Çay, Kandemir, “Türkiyede imar”, 27.

düzenli işlemektedir.⁵⁹ Genel çerçeveye bakıldığında, merkezi yönetim Bölge Planları ve Çevre Düzeni Planları gibi daha geniş ölçekli planlamaların hazırlık ve uygulama aşamalarında önemli bir rol oynamaktadır. Bu planlar sayesinde belirlenen mekânsal hedefler ile yerel düzeydeki projelere yönelen genel çerçeve de çizilmiş olur.

Yerel Yönetimlerin Rolü

Merkezi yönetim tarafından belirlenen genel çerçeveye ek olarak yerel yönetimlerin kendi içlerinde aldıkları kararlar da günümüz mimari uygulamalarını şekillendiren bir unsurdur. Yerel yönetimler, özellikle kentleşme politikaları ve inşaa süreçleri açısından saha boyutunda önemli bir konuma sahiptir. Yerel yönetimlerin çalışmaları, kapsamlı olmakla beraber kent dokusu, yaşam kalitesi, projelerin hayata geçirilmesi gibi birçok hususa değinmektedir. Bu konuda belediyeler, il özel idareleri gibi yerel yönetim birimleri yetki ve sorumluluk sahibidir.

Özellikle 5393 sayılı Belediye Kanunu gibi birtakım yasal düzenlemelerle yerel yönetimlere idari sınırlar içerisinde imar planı hazırlama, planları uygulama, ruhsatlandırma ve denetleme gibi temel yetkiler tanınmıştır.⁶⁰ Bunun yanında yerel yönetim birimleri, kentsel yaşamı ve mimari çevreyi doğrudan etkileyen su ve kanalizasyon hizmetleri, atık yönetimi, kentsel yeşil alan düzenlemeleri gibi çeşitli hizmetlerden de sorumludur.⁶¹ Bu hizmetlerin devamlılığının sağlanması, mimari tasarımların da devamlılığını sağlayacak, işlevselliğini ve kentsel adaptasyonunu olumlu etkileyecek önemli parametrelerdir.

Yerel yönetimlerin önemle yaklaşması gereken bir diğer durum kentleşme politikalarını ve imar faaliyetlerini afet durumlarına yönelik düzenlemek ve denetlemektir. Deprem gibi afetlerin ardından yerel yönetimlerin süreç boyunca yetkinlikleri, mimarlık mesleği açısından kritik bir değerlendirme konusudur.⁶² Yalnızca bu tür süreçlerde değil, kentsel planlama ve imar faaliyetlerinin genelinde yerel yönetimlerden beklenen, demokratik, şeffaf ve özerk bir yapıda çalışmalarını sürdürmeleridir.⁶³ Yerel yönetimler tarafından belirlenen sınırlar ve teşvikler, kentsel çevrelerin niteliği, yerel malzeme kullanımı ve kültürel mirasın korunması gibi mimarlık kararları doğrudan etkileyebilir.⁶⁴ Bu bağlamda günümüzde mimarlık pratiğini yerel yönetimlerin uygulama, denetim ve politika geliştirme yetkilerinden bağımsız değerlendirmek mümkün değildir.

Mimarlar Odası'nın Rolü

Merkezi ve yerel yönetim birimlerinin yanında Mimarlar Odası da mimarlık pratiği içerisinde çeşitli görev ve yetkileri olan merkezi ve yasal bir meslek kuruluşudur. Mimarlar Odası, 1954 yılında özel bir kanunla kurulan, zorunlu üyelik gerektiren ve kamu kurumu niteliğinde bir meslek örgütüdür.⁶⁵ Oda hem mesleğin ve meslektaşların haklarını korumakla hem de kamu ve toplum yararına faaliyet göstermekle yükümlüdür.⁶⁶ Bu misyonlarıyla Oda, kapsayıcı ve yönlendirici bir roledir.

Mimarlar Odası'nın görev alanları oldukça geniştir. Mesleki yeterliliklerin belirlenmesi, mesleki gelişimin sağlanması gibi pek çok alanda aktif rol oynamaktadır. Mimarların müelliflik haklarının korunması da bunlardan biridir. "Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği Mimarlar Odası Serbest

59 Büşra Akdemir, "İmar Planlarında Hiyerarşi", *Konya Barosu Dergisi*, 1 (2021), 134.

60 Ruveyda Kızılboğa, Salih Batal, "Türkiye'de Çevre Sorunlarının Çözümünde Yerel Yönetimlerin Rolü ve Önemi", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9/20 (2012), 191-212.

61 Esra Çiğdem, "Çevre Politikalarının Uygulanmasında Yerel Yönetimlerin Rolü", *Enderun Dergisi*, 4/2 (2020), 86.

62 Esin Köymen, Özgen Osman Demirbaş, "Mimarlık, Kentleşme Politikaları, İmar Faaliyetleri ve Mimarlar Odası Girişimleri", *Işık Üniversitesi Belgeliği*, 2023, <https://youtu.be/j-3JAqupuLE>, 8-9.

63 Çiğdem, "Çevre Politikalarının", 85

64 Kızılboğa, Batal, "Türkiye'de Çevre", 191-212.

65 N. Müge Cengizkan, "Mimarlar Odası ve Türkiye Mimarlık Ortamına Katkıları", *Türk Kütüphaneciliği*, 23/4 (2009), 907.

66 Cengizkan, "Mimarlar Odası", 907.

Mimarlık Hizmetlerini Uygulama, Tescil ve Mesleki Denetim Yönetmeliği” gibi yasal düzenlemelerle denetim yoluyla yasal ve etik standartlara uygunluk bakımından kontrol sağlanması hedeflenmektedir.⁶⁷ Bunun yanında Oda tarafından yayınlanan “Arkitekt Dergisi” gibi yayın organları aracılığıyla da mesleki bilgi birikiminin yayılması ve güncel tartışmalar için zemin hazırlanması sektöre önemli bir katkıdır.⁶⁸

Kentleşme politikalarını ve imar faaliyetlerini yakından takip eden Mimarlar Odası, özellikle kentsel dönüşüm ve afet sonrası yeniden yapılanma ve onarım süreçlerinde kamu yararını gözeterek şekilde teknik raporlar ve mesleki görüşler sunarak doğru ve güvenli bir yapılaşma süreci için rehberlik yapma niteliğindedir.⁶⁹ Bunun gibi süreçlerde meslektaşların karşılaştığı etik sorunlar ve kaygılar için Oda, etik ilkelere bağlılığı sağlamak ve kamu güvenliğini ön planda tutmak adına çalışmalarını sürdürmektedir.⁷⁰ Bu bakımdan Mimarlar Odası, meslektaşların hakkını savunan bir yapı olmanın yanı sıra kamu yararının ve kentsel çevre kalitesinin güvencesini sağlayan bir rodedir.

OSMANLI DÖNEMİ İLE CUMHURİYET DÖNEMİ’NİN KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRMESİ

Mimarlık faaliyetleri, yönetim biçimi, denetimleri ve mesleki örgütlenmeler, geçmişten günümüze büyük dönüşümler yaşamıştır. Osmanlı döneminden bugüne kadar olan süreçte yaşanan dönüşümler incelendiğinde, merkezi denetimden taşradaki mimari faaliyetlere ve mesleki denetim mekanizmalarına kadar birçok alanda farklılıklar gözlemlenmektedir.

Osmanlı döneminde mimarlık pratiğinin merkezi denetimi, daha önce de belirtildiği gibi doğrudan saraya bağlı ve hiyerarşik bir yapı olan Hassa Mimarlar Ocağı ve mimarbaşı aracılığıyla sağlanmıştır. Mimarbaşı, geniş bir yetki alanına sahipti. Bu makamda bulunan görevliler, devletin büyük ölçekli ve önem taşıyan yapılarının tasarımı ve inşası, keşif bedellerinin hesaplanması, malzeme ve işçiliklerin denetlenmesi gibi pek çok alandan sorumlu olmuşlardır.⁷¹ Mimarbaşılar, mimari standartları sağlamakla birlikte kaçak yapılaşmayı önleyen ve devletin yapı faaliyetlerinin tek elden kontrol edilmesini sağlayan kilit konumda bulunmuşlardır. İmparatorluğun her köşesine uzanan bu yetkiler, kadınlar aracılığıyla denetlenmiştir.⁷² Taşradaki mimari müdahaleler, merkezi kontrolün yanı sıra yerel yönetim ve vakıflar inisiyatifiyle de kontrol edilmiş, ancak yine de merkezî yapının dolaylı etkisi olmuştur.

Günümüze geldiğinde mimarlık pratiğinin daha katmanlı ve yasalara dayalı bir yapıyla denetim altında tutulduğu bir sisteme dönüşmüştür. Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı başta olmak üzere birtakım mevzuatlarla bu denetim gerçekleştirilmektedir. Osmanlı’daki saray odaklı ve tek bir görevliye bağlı merkezî denetimin aksine, günümüzde merkezî denetim kamu yararını, eşitliği, açıklığı ve sürdürülebilir kalkınma prensiplerini merkeze alarak işleyişi sağlamayı hedeflemektedir.⁷³ Bu bağlamda imar planlarının hazırlanması ve onaydan geçmesi, imar mevzuatındaki değişimler,⁷⁴ merkezî yönetimin kapsamlı ve düzenleyici etkisini göstermektedir.

67 Ezgi Hazar, Pelin Dursun Çebi, “Türkiye’de Mimarlık Bağlamında Müellif Kavramının Kullanımının ve Dönüşümünün Arkitekt Dergisi Üzerinden Değerlendirilmesi”, *Ege Mimarlık*, 2025/1 (125), 57.

68 Hazar, Pelin Dursun Çebi, “Türkiye’de Mimarlık”, 57.

69 Demirbaş, “Mimarlık, Kentleşme”, 12-13.

70 Gizem Saka, Neşe Gurallar, “Etik Sorunlar, Kaygılar ve Mücadele: Türkiye’de Alternatif Mimarlık Toplulukları”, *Ege Mimarlık*, 2025/1 (125), 82-95.

71 Taş, “Osmanlı’dan Günümüze”, 206.

72 Taş, “Osmanlı’dan Günümüze”, 206.

73 Büyükvelioğlu, “İmar Hukuku”, 118.

74 Çay, Kandemir, “Türkiye’de imar”, 27.

Merkezî yönetimle beraber yerel yönetim birimleri, özellikle taşradaki mimari müdahalelerde yetki ve sorumluluk sahibidir. Kanunlar çerçevesinde yapılan birtakım düzenlemelerle bu birimlerin idari sınırları içinde yapacağı imar planı hazırlama, uygulama, ruhsatlandırma, denetleme gibi yetkileri belirlenmiştir. Bunun sonucunda yerel yönetim birimleri, kentsel planlamada ve yerel ihtiyaçların karşılanmasında birincil otorite hâline gelmektedir. Altyapı hizmetleri, yeşil alan düzenlemeleri gibi kent sakinlerinin refahını arttırmaya yönelik hususlar⁷⁵ ve afet durumlarına yönelik kent ölçekli düzenlemeler yapmak da yerel yönetimlerin sorumluluğundadır.⁷⁶

Mesleki denetim mekanizması incelendiğinde ise Osmanlı döneminde usta-çırak sistemi ve Hassa Mimarlar Ocağı ile yürütülen sistemin Mimarlar Odası'nın kurulmasıyla birlikte kurumsal bir sistem hâline dönüştüğü görülmektedir. Usta-çırak sisteminde yetişen alaylı mimarların yerini cumhuriyetin ilk dönemleriyle beraber mektepli mimarlar almaya başlamış ve Mimarlar Odası'nın kuruluşuyla mesleki denetim artık daha profesyonel bir zemine oturtulmuştur.⁷⁷ Sistemin modernleşmesi, meslektaşların üniversite eğitimi ile standardize edilmesini ve mesleki faaliyetlerin daha geniş bir çerçevede gözlemlenmesini beraberinde getirmiştir.

Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarlık mesleği, saraya bağlı merkezi otoritenin bir yansıması olarak konumlanarak Hassa Mimarlar Ocağı ile mimarbaşı makamı aracılığıyla mimari tasarım ve yapı üretim süreçlerinin denetim altında tutulması, bu çalışmanın temel bulgularındandır. Bu sistem, Osmanlı genelinde hem mimari bütünlük ve intizam sağlanmasına hem de mimarı yalnızca teknik eleman vasfından sıyrarak devlet ve toplum düzeyinin sembolü bir figür olmasına imkân tanımıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte bu sistemde birtakım dönüşümler yaşanarak mimarlık, saraya bağlı bir uygulama olmaktan çıkmış ve ideolojik, teknik ve kurumsal anlamda yeniden tanımlanmıştır. Bu dönemde kurulan eğitim kurumları ile "ocaklı" mimarlar yerini "mektepli" mimarlara bırakmaya başlamış ve Mimarlar Odası gibi meslek örgütleri de bu oluşumu destekleyerek mesleki denetimi ve kamu yararını gözetten bir kurumsallaşmayı sağlamıştır. Bugün mimarlık pratiğine bakıldığında, merkezi yönetim tarafından belirlenen yasal çerçeveler, yerel yönetimlerin saha uygulamaları ve Mimarlar Odası'nın mesleki etik ve denetim rolleri gibi çok katmanlı bir sistem olduğu görülmektedir. Tarihsel süreçte yaşanan bu dönüşüm, mimarlık mesleğinin yalnızca tasarım ve üretim işlevleriyle sınırlı kalmadığını; aynı zamanda toplumun ve devletin sürekli değişen ihtiyaçlarına uyum sağlayarak kamusal alanda önemli bir rol üstlenen dinamik bir alan olduğunu göstermektedir.

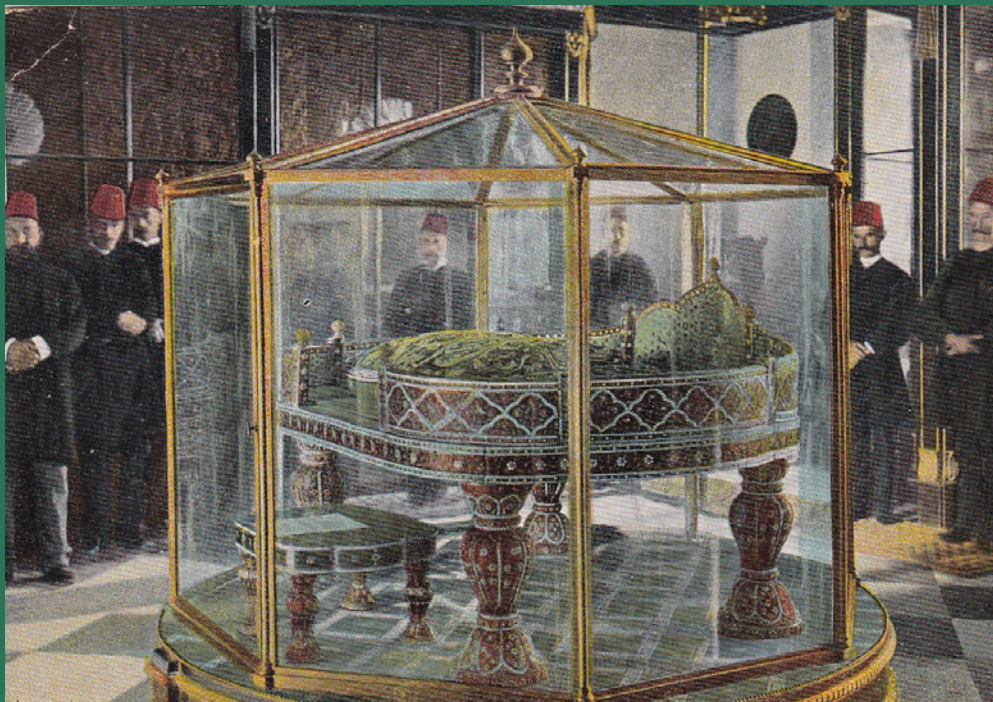
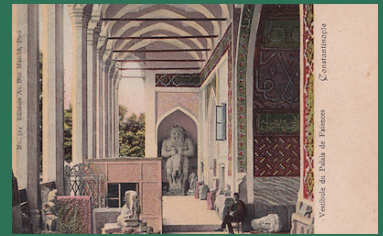
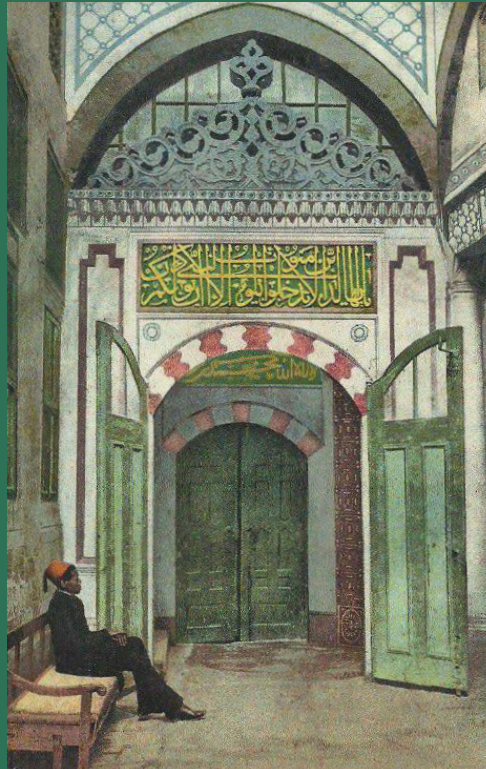
75 Çiğdem, "Çevre Politikalarının", 86

76 Köymen, Demirbaş, "Mimarlık, Kentleşme", 12.

77 Güran, "Türkiye'de Mimarlık", 11; Omacan, "Okullu Mimarların", 36.

Kaynakça

- Akdemir, Büşra. "İmar Planlarında Hiyerarşi" *Konya Barosu Dergisi*. 1 (2021): 133-173.
- Aksüt, Levent. "Mimarlık Mesleği İcrasında Durum Kritikleri", *Mimarlık Dergisi*. 2/6 (1964): 14-15.
- Akyürek, Göksun. "Tanzimat Döneminde Mimarlığın Değişen Bilgisi: Fenn-i Mimari, Gazeteler ve Diğerleri". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 7/13 (2009): 93-120.
- Büyükvelioğlu, Eray. "İmar Hukuku ve Şehircilik İlkeleri", *SKETCH Journal of City and Regional Planning / Şehir ve Bölge Planlama Dergisi*. 5/1 (2023): 111-118. doi:10.5281/zenodo.8210783.
- Cengizkan, N. Müge. "Mimarlar Odası ve Türkiye Mimarlık Ortamına Katkıları", *Türk Kütüphaneciliği*. 23/4 (2009): 907-919.
- Çay, Tayfun, Esra Sonel Kandemir. "Türkiye'de İmar Uygulama Mevzuatındaki Gelişim Süreci", *Geomatik Dergisi*. 7/1 (2022): 26-40. doi:10.29128/geomatik.809393.
- Çiğdem, Esra. "Çevre Politikalarının Uygulanmasında Yerel Yönetimlerin Rolü", *Enderun Dergisi*. 4/2 (2020): 76-90.
- Dündar, Abdulkadir. "Osmanlı Mimarisinde Hassa Mimarları", *Dini Araştırmalar*. 2/5 (1999): 159-176.
- Düzenli, Halil İbrahim. *Mimar Mehmed Ağa ve Dünyası: Risale-i Mi'mâriyye Üzerinden 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Zihniyet Kaplıklarını ve Mimarlığını Anlamlandırma Denemesi*. Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2009.
- Eke, Feral. "75 Yıllık Cumhuriyetimizde İmar", *Mimarlık Dergisi*. 284 (1998): 22-25.
- Erdenen, Orhan. "Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilatları", *Mimarlık Dergisi*. 4/27 (1966): 15-18.
- Ersoy, Ahmet A. *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*. London-New York: Routledge, 2017.
- Güran, M. Arman. "Türkiye'de Mimarlık Mesleğinin İcrasını Düzenlemekle Görevli Mimarlar Odasının Tarihçesi ve Bir Sonuç", *Mimarlık Dergisi*. 2/6 (1964): 10-11.
- _____. "Mimarlar Odası ve 1964 Yılında 'Mesleğin İcrası'", *Mimarlık Dergisi*. 2/6 (1964): 12-14.
- Gürel, Sermet. "Bilirkişilik, Hakemlik ve Mimarlar Odası", *Mimarlık Dergisi*, 2/6 (1964): 26.
- Hasol, Doğan. "Mimarlar Odasının Toplum Hizmetindeki Çabaları", *Mimarlık Dergisi*. 3/7 (1965): 7.
- Hazar, Ezgi, Pelin Dursun Çebi. "Türkiye'de Mimarlık Bağlamında Müellif Kavramının Kullanımının ve Dönüşümünün Arki-tekt Dergisi Üzerinden Değerlendirilmesi", *Ege Mimarlık*. 125 (2025): 52-61.
- Kızılböğâ, Ruveyda, Salih Batal. "Türkiye'de Çevre Sorunlarının Çözümünde Yerel Yönetimlerin Rolü ve Önemi", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 9/20 (2012): 191-212.
- Köymen, E., ve Ö. O. Demirbaş. "Mimarlık, kentleşme politikaları, imar faaliyetleri ve Mimarlar Odası girişimleri." Seminer, Işık Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, <https://youtu.be/j-3JAqupuLE>, (2023): 13.
- Mert, Talip. "Sanayi-i Nefise Mektebi", *Tarih ve Medeniyet*. 48 (1998): 45-49.
- Nalbantoğlu, Gülsüm Baydar. *The Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect*. Doktora Tezi, University of California, Berkeley, 1989.
- Omacan, Engin. "Okullu Mimarların Tarihi, Mimarlar Odası ve Mimarlık Vakfı", *Mimarlık Dergisi*. 284 (1998): 36-37.
- Saka, Gizem, Neşe Gurallar. "Etik Sorunlar, Kaygular ve Mücadele: Türkiye'de Alternatif Mimarlık Toplulukları", *Ege Mimarlık*. 125 (2025): 82-95.
- Şenyurt, Oya. "Bilinmeyen Yönleri ile Geç Osmanlı'da Mimarların Rollerini ve Ahvâlleri". *İdealkent*. 16/44 (2024): 669-709. <https://doi.org/10.31198/idealkent.1438244>. Erişim 31.07.2024.
- Taş, Murat. "Osmanlı'dan Günümüze Yapı Üretiminde Mimarlık Meslek Örgütlenmesinin Gelişimi", *Uludağ Üniversitesi Mühendislik- Mimarlık Fakültesi Dergisi*. 8/1 (2003): 203-214.
- Tekeli, İlhan. "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Belediyecilik Anlayışının Oluşumu (1923- 1930)", *Mimarlık Dergisi*. 151 (1977): 17-21.
- Temür, Hatice. *Kurumsal Kimlik İle Mimariye Yön Vermek: Nafia Nezaretinden Çevre ve Şehircilik Bakanlığına*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.
- Unaran, Ergun. "Türk Mimarlarının Odası", *Mimarlık Dergisi*. 5/46 (1967): 15.
- Wharton, Alyson. *The Architects of Ottoman Constantinople: The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture*. New York: I.B. Tauris, 2015.



KARTPOSTALLARIN İZİNDE TOPKAPI SARAYI

Osman Nihat Bişgin* Bekir Ünal**

Gönderilme Tarihi: 16.10.2025 - Kabul Tarihi: 24.11.2025

Özet

19. yüzyılda fotoğrafçılığın Osmanlı coğrafyasına girmesi, Osmanlı Devleti'nin yabancılar nezdinde daha yakından tanınmasını mümkün kılmıştır. Bu tarihten itibaren İstanbul'un birçok yeri fotoğraflandırılmıştır. Fotoğrafçılığın yaygınlaşması beraberinde yeni bir iletişim metodu geliştirmiştir. Çekilen fotoğrafların basılarak kartpostal olarak çoğaltılması haberleşmenin yanı sıra belli mekânları öne çıkarmış ve dönemin kültürel, sosyal, siyasi olayların öğrenilmesini sağlamıştır. Osmanlı Devleti'nde ilk resimli kartpostal yayıncılığı Avusturya-Macaristan uyruklu Max Fruchtermann tarafından başlatılmış ve 1923 yılına kadar Osmanlı coğrafyasında 300'e yakın editör faaliyet göstermiştir. Yüzyıllarca Padişahların ikâmetgahı olan Topkapı Sarayı da bu editörlerin ilgi alanına girmiştir. Bu makalede kartpostalın kısa tarihi ve Topkapı Sarayı temasının kartpostallarda yer alışı örneklendirilip değerlendirilmektedir.

Anahtar kelimeler: Fotoğrafçılık, Kartpostal, Topkapı Sarayı, Osmanlı Devleti'nde Gayrimüslim Tebaa

TOPKAPI PALACE - IN THE TRACE OF POSTCARDS

Abstract

Introduction of photography in the 19th century to Ottoman territories allowed the foreigner to examine the Ottoman State. Since then, many places in Istanbul have been taken in photos. As the photography spread out it served another type of communication was born. The photos are printed as postcards served the communication of people as they informed about the cultural, social and political events as well as providing the fame of some places. In Ottoman State the first postcards containing photos were published by Max Fruchtermann - an Austrian-Hungarian citizen- and this number of photo editors reached roughly to 300 in these territories as the Republic was proclaimed by 1923. Topkapı Palace which hosted the Sultans for centuries was among the interests of these editors. In this article a brief history of postcards and theme of Topkapı Palace in the postcards are exemplified and discussed.

Keywords: Photography, Postcards, Topkapı Palace, Non-muslim Subjects of Ottoman State

* Dr. Müze Küratörü, Millî Saraylar, osman.bisgin@millisaraylar.gov.tr ORCID No: 0000-0001-8036-2973

** Müze Memuru, Millî Saraylar, bkriunl@gmail.com ORCID No: 0000-0003-0237-8755

GİRİŞ

19. yüzyılda Sanayi İnkılabı'nın yarattığı dönüşüm, Osmanlı Devleti'ni ekonomik, siyasî ve askerî alanlarda olduğu kadar kültür ve sanat sahasında da derinden etkilemiştir. Batı'ya yönelen politikaların benimsenmesi, toplumun beğenilerinin değişmesine yol açmıştır. Bu durum saray çevresinden başlayarak geniş kitlelere yayılan yeni bir estetik anlayışın oluşmasını sağlamıştır. Yeni türeyen meslek grupları gayrimüslim Osmanlı tebaası tarafından daha çok benimsenmiştir. Fotoğrafçılık ve fotoğrafçılık ekseninde ilerleyen kartpostal editörlüğü de bu meslekler arasındadır. Kartpostal, bir haberleşme vasıtası olarak başlamış sonrasında fotoğrafların kartlar üzerine basılmasıyla ayrı bir vecih kazanmıştır.

Hanedan mülklerinin fotoğraflanması belli dönemlerde kısıtlamalara tabi tutulmuştur. Ancak Topkapı Sarayı bu noktada görece bir serbestlik kazanmıştır. Sarayın tüm avlularını ve hatta Harem dairesini konu alan kartpostalların çoğaltılması bu durumun göstergesidir. Bu serbestliğin temel sebebi Hükümdarın ve hanedan mensuplarının artık Dolmabahçe ve Yıldız gibi saraylarda ikametlerini sürdürüyor olmalıdır. Diğer bir ifadeyle padişahın evi artık Topkapı değildir. Böylece Ressam-ı Hazreti Şehriyârî gibi unvanlar ihraz ederek hanedan mülklerinin fotoğraflama işini deruhte eden Abdullah Biraderler ve Kargopulo gibi gayrimüslim fotoğrafçıların Topkapı Sarayı'nda çektiği resimlerin kartpostal olarak çoğaltıldıkları ifade edilebilir. Zaman içerisinde bu fotoğrafçıların ve editörlerin de sayısı artmıştır.

Bu çalışmada fotoğrafçılığın payitahta gelmesi ile başlayan süreç ele alınmaktadır. Ardından Topkapı Sarayı sınırları içinde Osmanlı döneminde çekilmiş kartpostallar, örneklerle tanıtılmaktadır. Tespit edilebilen yaklaşık otuz kartpostal arasından seçilen örnekler, sarayın farklı bölümlerini temsil eden kompozisyonlarıyla değerlendirilmiştir. İnceleme, fotoğraflarda gözlemlenen oryantalist bakış açısını ve Avrupalılar nezdinde "oryantal tutku"yu besleme gayretlerini de kapsamaktadır. Tespit ettiğimiz Topkapı Sarayı temalı kartpostalların tamamının görseli verilememiştir. Bunun en büyük

sebebi kartpostalların aynı noktalardan çekilen fotoğraflardan üretilmiş olmalarıdır. Tekrara düşmemek için birer örnek ile geçilmiştir. Araştırmaya konu olan kartpostalların bazıları, basılı olarak elimizde bulunmaktadır. Bazılarında ise Atatürk Kitaplığı ve özel arşivlerden paylaşılan görsellere başvurulmuştur. Çalışmaya ilave edilen tablo editörlerin faaliyetlerine dair fikir uyandırmaktadır. Yeni örneklerin tespit edilmesi, ilerleyen dönemlerde Topkapı Sarayı'nın görsel temsiline ilişkin yeni değerlendirmelere kapı aralayacaktır.

Osmanlı Coğrafyasına Fotoğrafın Girişi

Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun Mustafa Reşid Paşa tarafından okunmasından günler sonra, fotoğrafın bulunuşu ilk kez, İstanbul'da Türk, Arap ve Fransız dillerinde yayın hayatını sürdüren Takvim-i Vekayi gazetesinin 28 Ekim 1839 Pazartesi günü 186. sayısında ilan edilmiştir.¹ Avrupalı seyyahlar açısından Osmanlı Coğrafyası "Büyük Seyahat" kapsamında mutlaka görülmesi ve fotoğraflanması gereken bir yer hâline gelmiştir. 1843 yılında bir Fransız aristokratı olan Joseph Philibert Girault de Prangey fotoğrafçılıkta dagerotipi türü kopyalar üretmiştir. 1850 yılına varıldığında ise Alfred Nicolas Normand, Pierre Trémaux ve Claude-Marie-Ferrier, kaleotipi usulünde görüntüleme çalışmaları yapmışlardır. Bu çalışmalardan ilhamla İstanbul'da büyük fotoğraf stüdyolarının önü açılmıştır. 1850'lerde Vassilaki Kargopulo, 1857'de Pascal Sébah ve 1858'de Abdullah Biraderler, Pera'da fotoğraf stüdyolarını açmışlardır.² Bu fotoğrafçılardan özellikle Abdullah Biraderler ve ardından Kargopulo, saray fotoğrafçılığı unvanını aldıkları dönemde ünlerini ve kazançlarını artırmayı başarmışlardır. Osmanlı hanedanına ait birçok mülkün fotoğraflanması sürecinde bu iki isim öne çıkmıştır. Kartpostal üretiminin hız kazandığı yıllarda ise bu stüdyolarda çekilen fotoğraflar, kartpostalların hazırlanmasında önemli ölçüde kullanılmıştır. Ancak

1 Engin Özendes, *Abdullah Frères Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1988, 13.

2 Catherine Pinguet, "Abdullah Frères (1858-1899)", *14th International Congress of Turkish Art Proceedings, Collège de France*, Paris: 2013, 655.

fotoğrafçılığın yaygınlaşması ile birlikte yeni isimler de bu alanda ortaya çıkmıştır.

Kartpostalların Doğuşu

Fransızca “carte postale” şeklinde yazılan kelimedilimize geçen kartpostal sözcüğü, “genellikle dikdörtgen biçiminde ince kartondan yapılmış, bir yüzü resimli, zarflı veya zarfsız gönderilen posta kartı, kart” ifadeleriyle tanımlanmaktadır. Dünya üzerinde ilk kartpostalın kim tarafından üretildiğini tespit etmek mümkün görünmemektedir.³ 1840 yılında İngiliz yazar Theodore Hook’un karton üzerine çizimi bulunan ve üzerinde bir kuruşluk pul ile Londra’dan gönderilen kart, ilk kartpostal olarak kabul edilmektedir.⁴ Avusturya-Macaristan’da ise kartpostal uygulaması 1869 yılında başlamış ve üç yıl sonra hükümet posta sisteminde bir kanun değişikliği yaparak kartpostal gönderimini mümkün kılmıştır. 1870 yılından sonra Postahâne-i Âmirin’in “açık posta varakası” tabiriyle ilk resmî kartpostallar piyasaya sürülmüştür.⁵ 1874 yılında ise Osmanlı Devleti’nin de dâhil olduğu Dünya Posta Birliği (Universal Postal Union-UPU) kurulmuştur. Düzenlenen ilk kongrede kartpostal uygulaması ve postalanmasının dair fiyatlar sabitlenmiştir. Osmanlı Posta İdaresi de bu kartlara “Antiye” adını vermiş ve bu isimle 1877 tarihinde satışa sunmuştur.⁶

Fotoğraflı Kartpostala Geçiş

Fotoğraflı olarak tanımlanabilen kartpostallar ilk kez 1891 yılında “Cartes Postales Illustrées” adıyla piyasaya çıkmıştır.⁷ Bu kartpostalların ön yüzü tamamen görsellerden oluşmuştur. Bazen ilkel usullerle fotoğrafların renklendirilmesi uygulaması fotoğrafları âdeta özgün resimlere çevirmiştir. Kısa sürede tüm Avrupa’da kullanılmaya başlayan kartpostal, haberleşme aracı olmaktan çıkmıştır. Fotoğraf makinesi olmayanlar için turistler ve koleksiyoncular için yeni bir ilgi alanı sunmuştur. Bir fotoğrafın binlerce kelimeyle ifade edilecek fikir ve duyguyu sunabilmesi gerçeği, fotoğraflı kartpostalı pratik bir iletişim aracına dönüştürmüştür. Fotoğrafın pahalı olduğu ve profesyonellik gerektirdiği bir devirde, ucuza temin edilen kartpostallar rağbet görmüştür. Fotoğraf çekemeyen pek çok turist, kartpostal sayesinde gördükleri yerlerin resmini edinme imkânına sahip olmuş ve koleksiyonerler de bu yeniliğin izini sürmeye başlamışlardır.⁸

Osmanlı Devleti’nde resimli kartpostal editörlüğü ise Breslau’daki matbaacı Emil Pinkau ve Max Fruchtermann’ın ortaklaşa yaptığı çalışmalarla başlamıştır. Avusturya-Macaristan uyruklu Fruchtermann, taş baskı tekniğiyle hazırladığı ilk Osmanlı kartpostal serisini Breslau şehrinde tanıtmıştır.⁹ Breslau’da basılan ve İstanbul Yüksek Kaldırım’da Fruchtermann’ın dükkânında satışa sunulan kartpostal serilerinin ilkinden iki adet kartpostal, 28 Aralık 1895 tarihinde biri İsviçre’ye, diğeri ise Belçika gönderilmiştir. Böylelikle 1895 yılı, Osmanlı Devleti’nde özel kartpostal editörlüğünün başladığı tarih olarak kabul edilmektedir.¹⁰ Osmanlı coğrafyasında ilk görülen kartpostallarda gravür tekniği kullanılmış ilk planda siyah-beyaz ve sepya olarak

3 Gökhan Yılmaz, *Osmanlı Dönemi Kartpostal Editörleri -1895 1923 Anadolu, Trakya, İstanbul*, İstanbul: 2019, 17

4 Ayşe Kasap, “İletişim Aracından Bilgi Kaynağına Kartpostallar”, *Kütüphane, Arşiv ve Müze Araştırmaları Dergisi*, c. 3, 2022, 49

5 Sait Beydeş, *Salut de Constantinople*, Yay. Haz. Mert Sandalcı, Korpus Yayıncılık, İstanbul: 2014, 10.

6 Yılmaz, *Osmanlı Dönemi Kartpostal Editörleri*, 17.

7 Suat Sungur, “Kaybolan Bir Kutlama Ritüeli ve Bir İletişim Aracı Olarak Kartpostal”, *Humanities Sciences* 6, 4 (2011), 830-831.

8 Ahmet Eken, “Kartpostallar” İstanbul Ansiklopedisi, NTV Yayınları, İstanbul: 2010, 560-563.

9 Akile Çelik, “Abdülmecid Efendi Kütüphanesi Kartpostal Koleksiyonu”, *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 8 (2011), 177.

10 Mert Sandalcı, *Max Fruchtermann Kartpostalları*, Cilt 1, Koçbank Yayınları, 2000, 40-42.

baskılar üretilmiş, üç yıl içinde ise çok renkli baskıya geçilmiştir. 1899'dan itibaren fotoğrafın kartpostal üzerine kolaylıkla aktarılması temin edilmiş böylece çeşit ve sayıca çokluk sağlanmıştır. 1890'dan 1915'e kadar, kartpostal çeyrek asırlık altın çağını yaşamıştır. Osmanlı ve İstanbul'la ilgili çok sayıda kartpostal üretilmiş, ne var ki bu dönemde Osmanlı'nın Müslüman tebaası kartpostala neredeyse hiç ilgi göstermemiştir. Sonraki yıllarda da Türkiye'de kartpostal koleksiyonu yapanların sayısı yok denecek kadar az olduğundan Osmanlı kartpostalları anavatanlarından çok uzak yerlerde yabancı koleksiyoncular tarafından biriktirilmiştir.¹¹ Osmanlı coğrafyasından yurtdışına postalanan ve pul içeren kartpostal sayısı da hayli çoktur. İstanbul'da oturan ve yurtdışındaki akrabalarına tebrik, selam ve hatıra göndermek isteyenler gayrimüslim tebaanın ve seyyahların çokluğu da bu noktada göz önüne alınmalıdır.

Kartpostal basımında kamu ve özel sektör iki ayrı koldan faaliyet gösterirdi. Osmanlı Devleti tarafından basılan kartpostallarda, Dâhiliye Nezâreti tarafından "Devlet-i Aliyye-i Osmâniye Postaları" cümlesi yazdırılmıştı. Bu kartpostallar, sabit pul ile "açık muhâbere varakaları" adı altında bastırılıp postanelerde 20 para mukabilinde satılmıştır.¹² Osmanlı coğrafyasında İstanbul'dan başka Edirne, Selanik, İzmir, Kahire ve Şam gibi Büyük merkezlerde kartpostal basım faaliyetlerine rastlanmaktaydı.¹³ Özel sektörün ürettiği kartlarda ise Devlet-i Aliyye-i Osmâniye Postaları ibaresinin bulunması yasaklanmıştı. İlgili yerde bu durumun ihlaline dair örnekler verilecektir.

Osmanlı Coğrafyasında Kartpostal Temaları

Osmanlı coğrafyasında üretilen kartpostal temalarında, payitaht olan İstanbul'un büyük bir ağırlığa sahip olduğu görülmektedir. İstanbul'un ardından, eski Osmanlı başkentleri arasında yer alan Bursa ve Edirne, kartpostal konularında en çok temsil edilen diğer merkezler olarak öne çıkmaktadır. Bir haberleşme aracı olarak kullanılan kartpostallarda Osmanlı içtimaî hayatının çeşitliliğine dikkat çekilmektedir. En yüksek sayıda kartpostalı basan Fruchtermann, bazı kartpostallarının tanıtım yazısında Osmanlıca yanında Fransızcaya yer verirken, sadece anadili olan Almanca tanıtım yazıları da basmıştır. Yer olarak gayrimüslimlerin de sıklıkla mesken tuttuğu İstanbul adalarını ihmal etmemiştir. Büyükadadaki Calipso otel temalı kartpostallar bastırılmış, Heybeliada'daki Ruhban Okulunun basıldığı kartın üzerinde Rumca yazılar ilave etmiştir. Bu usullerde tüm pazara hitap etme çabası izlenebilir.

Fruchtermann, meslek erbabından meyve satıcılarına, seyyar ciğercilere ve hatta dilencilere kadar uzanan geniş bir yelpazede kartpostallar üretmiş; bu süreçte özellikle Mevlevî dervişlerine yönelik Oryantalist ilginin de farkında olmuştur. Aynı kişileri ve hatta çocukları konu mankeni olarak kullandığı kartpostallarında benzer mizansenlere sıklıkla rastlanmaktadır. Fotoğraf çekimlerinin uzun süre gerektirdiği, doğal pozların neredeyse imkânsız olduğu bu dönemde hiçbir fotoğrafçı emeğini riske atmak istememiştir. Bu nedenle, "Mevlevîler" temalı sahnelerde yer alan kişilerin tamamının yüzlerinin objektife dönük olması, kontrollü sahne düzenlemesinin sağladığı doğal bir sonuçtur.

Osmanlı kadınlarına olan ilgiyi ise, "Dame en costume Turc" (Türk giysileriyle kadın) şeklinde temalarla karşılamaya çalışmıştır. Bu fotoğrafın çekimleri sırasında gayrimüslim kadınlara Osmanlı kıyafeti giydirilmiştir. Müslüman kadınlarının resimlerinin dağıtımı yasak olduğundan editörler eleştirileri üzerlerine çekmekten bu kelime oyunu ile kurtulmuştur. Bunun yanı sıra Rum kadını şeklinde başlıklar da kullanmıştır. "Çingene kadını" şeklinde isimlendirdiği sigara içen bir kadın

11 Beydeş, *Salut de Constantinople*, 5.

12 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, (BOA) Maarif Mektubi (MF. MKT), 553/52, leff 1, 2. Za.1318

13 Ömer Faruk Şerifoğlu, "Ebuzziya Kartpostalları" *Sanat Dünyamız*, 73 (1999), 277.

da Fruchtermann kartpostalları arasında ilgi çeken temalardandır. İleriki yıllarda “Dame turque” (Türk kadını) ibarelerine de rastlamak mümkün olmaktadır.

Kartpostal editörleri, Abdullah Biraderler gibi büyük stüdyoların fotoğraflarından faydalanmışlardır. Yukarıda da belirtildiği gibi 1899’dan itibaren baskı kolaylaşmıştı. Klasik fotoğraf çoğaltma sisteminden çok daha ucuza reproduksiyon mümkün olmuştu. Dolayısıyla bazı kartpostal editörleri, stüdyolara ücret ödemedi usulsüz şekilde kartpostal üretebilmişlerdir. Fotoğrafçılık telif haklarının oluşmamış olması, Abdullah Biraderlerin en mustarip olduğu konular arasında yer almıştır. Biraderlerin fotoğraflarında çoğunlukla mekânda çalışan bir kişinin aynı binanın önünde olduğu dikkat çekmektedir. Çalışmalarında *mekân ve insanı* beraber ele almayı seven Biraderler, buna imkân bulamadıklarında ise figüran kullanmayı tercih etmişlerdir. Müslüman kadınların fotoğraflarını yayınlamak yasak olduğundan çok defa gayrimüslim tebaaya mensup kızlar, Osmanlı usulü giydirilip bu resimlerde konu mankenliği yapmıştır. Ancak bu durum da bir şikâyet konusu olunca stüdyoya baskın yapıp fotoğraf negatifleri toplatılmıştır.¹⁴

Sansür politikası, kartpostalların da sıkı bir denetime tabii tutulmasına yol açmıştır. Denetimler, tek padişah dönemiyle sınırlı uygulamalar değildi. Kartpostalda denetim, bir devlet politikası hâline gelmiştir. “*Devlet-i Aliyye-i Osmâniye Postaları*” ibaresinin özel bir kartpostal editörü tarafından kullanılması yahut ahlaka aykırı şekiller veya tasvirler ihtiva etmesi, ilgili kartpostalın yasaklanmasını gerektirmiştir.¹⁵ Askerî mahalleri ifşa eden kartpostallar da yasaklanmıştır. “*Emâkin-i mukaddese ve âliyeden olan*” yani padişahın yüce ikametine mahsus olan Beşiktaş Sahil-i Saray-ı Hümayûnu’na (Dolmabahçe Sarayı’na) ait bir kartpostalın 1902 senesinde “yasaklı” listesine girmiş olması dikkat

çekmektedir.¹⁶ Topkapı Sarayı’na ait kartpostalların ise günümüze intikal edebilmesi, söz konusu sarayın bu yasağın dışında değerlendirilmiş olmasını düşündürmektedir.

Topkapı Sarayı Kartpostalları

Topkapı Sarayında çekilen fotoğraflardan çoğaltılan kartpostallar, tanıtım ve ticaret amaçlıdır. Editörler, oryantalizmden kurnazca faydalanıp kâr edebilmeyi düşünmüşlerdir. Yıllarca sır perdesi altında kalmış ve padişah ikametine mahsus olan Topkapı Sarayı, kartpostal meraklılarının dikkatini çekmiştir. 1856 yılından itibaren idare merkezinin Dolmabahçe Sarayı olmasıyla, eski sarayın bölümlerinin gezilmesi ve fotoğraflanması kolaylaşmıştır.

Nitekim yüzyıllar boyunca Oryantalistler tarafından çarpıtılarak Avrupa kamuoyuna sunulan bir Doğu algısı mevcuttu. Kartpostal üretim sürecinde de özellikle Harem’e yönelik merakın arttığı görülmektedir. Harem, Oryantalist söylemde uzun yıllar boyunca Doğu medeniyetinin bir zafiyeti olarak sunulmuştur. Böylece gerçeklikten uzak, kurgusal bir dünya inşa edilmiştir. Bu sahte temsil, farklı imgelerle beslenmiş ve “Doğulu zaafılar” üzerinden Batı’nın Doğu üzerindeki sözde idarî meşruiyet iddiasına zemin hazırlanmıştır.¹⁷ Fotoğraf, hakikatin doğrudan yansımaları olarak bu tür mitlerin ortadan kaldırılmasına ve daha nesnel bir tanıtımın mümkün olmasına katkı sağlayabilecek bir araç niteliği taşımaktaydı. Ancak fotoğrafçıların ve kartpostal editörlerinin çoğunlukla Türk asıllı olmamaları, üretilen kartpostalların kimi yönleriyle Oryantalist söylemi beslemeye devam etmesine yol açmıştır. Oryantalist talepler, fotoğraf editörlerinin piyasaya uygun malzeme sunmalarına neden olurken; Osmanlı Devleti de bu duruma kayıtsız kalmamış, özellikle Osmanlı kadınına küçük düşürecek nitelikteki fotoğrafları ve kurgusal harem kartpostallarını yasaklı görseller listesine dâhil etmiştir.

14 Pinguet, “Abdullah Frères”, 659.

15 Baha Öztunç, “Osmanlı Devleti’nde Kartpostal Kullanımı ve Yasaklı Kartpostallar”. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi - Journal of Turkish Researches Institute*, 67 (2020), 548.

16 Öztunç, “Osmanlı Devleti’nde”, 557.

17 Edward Said, *Oryantalizm Sömürgeciliğin Keşif Kolu*, Pınar Yay. İstanbul: 1991, 15-16

Önceleri yalnızca büyükelçi ve diplomatik heyetlerin özel izinlerle girebildikleri mekânlar, fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte herkesin gözü önüne serilmeye başlamıştır. Her ne kadar Osmanlı padişahları, 1856 yılında Dolmabahçe Sarayı'na taşınarak Topkapı Sarayı'ndaki ikametlerini sonlandırmış olsalar da Topkapı Sarayı'nın gizemi yabancıların gözünde varlığını sürdürmüştür. Sarayda cülûs merasimi ve destimal töreni gibi önemli devlet törenleri yapılmaya devam etmiştir. Bununla birlikte sarayın artık

hanedan reisine ait bir ikametgâh olmaması, belirli bölümlerinin ziyaretçilere açılmasına imkân tanımıştır. Bu durum, Topkapı Sarayı'nın ilerleyen dönemde bir müze kimliği kazanmasının da zeminini hazırlamıştır. Saray envanterinde bulunan silahların sergilendiği Müze-i Hümayun'a sadece imtiyazlı misafirler ve büyükelçiler padişah iradesiyle girebilmiştir.¹⁸ 19 yüzyıl ortalarına kadar hükümdarı ağırlamış olan Topkapı Sarayı, kartpostalların yayılması sayesinde büyük kitlelere ulaşabilmiştir.

Topkapı Sarayı Fotoğraflarından Kartpostal Üreten Editörler

Kartpostal Editörü	Mesleği	Adres	Kartpostal Bastırdığı Matbaa	Topkapı Sarayı Teması
Max Fruchtermann	Kartpostal Tüccarı, Çerçevenci	Galata, Pera	Emil Pinkau & Co-Purger&Co Münih	Bâb-ı Hümayun Bâbü's-Selâm Çinili Köşk-Topkapı Sarayı Genel Görünümü
Georges Papantoine	Kitapçı	Galata	Purger & Co Münih	Çinili Köşk Bağdat Köşkü Bâbü's-Selâm Kapısı
J. Ludwigsohn	Kartpostal Tüccarı Dövizci	Galata	Dresden Berlin Leipzig	Bâb-ı Hümayun Bâbü's-Selâm Adalet Kulesi
Moise İsrailovitch (M.J.C) (J.M.F)	Kırtasiyeci, Kartpostal Tüccarı	Eminönü	Mehner& Maas-Regel&Krug Leipzig	Topkapı Sarayı Genel Görünümü
Moise Baruh	Yayıncı, Çerçevenci	Galata	Emil Pinkau & Co-Germany	Bâb-ı Hümayun
E.F. Rochat	Kartpostal Tüccarı, Yayıncı	Pera	Purger & Co Münih	Bâbü's-Selâm
A. Zellich Fils	Matbaacı, Yayıncı, Kırtasiyeci	Galata, Pera	OPF Berlin-M. Schulz Prag	Topkapı Sarayı Panaroma Bâbü's-Selâm
Louis Bortoli Au Bon Marché	Alışveriş Mağazası-Sahibi	Pera	OPF (Berlin)	Bâbü's-Selâm Revan Köşkü Çinili Köşk
E. Le Deley (E.L.D.)			Paris	Harem
F.Grun				Bâbü's-Selâm
Postcartoglob	Store Mağaza			Bağdat Köşkü Sofa Köşkü

18 1888 yılında İstanbul'a gelen Prens Radowitz'e verilen izin bu konuda örnek teşkil etmektedir. Bkz. BOA, TSMA.e 240-94.

Yapılan incelemelerde, Topkapı Sarayı'nın ikinci kapısı olan Babüselam'ın kartpostallarda en sık kullanılan temalardan biri olduğu görülmüştür. Dikkat çekici olan husus, aynı fotoğrafın üç farklı editör tarafından da kullanılmış olmasıdır. Guillaume Berggren tarafından çekilen bu fotoğraf, görselini sunulan kartpostalda editör Max Fruchtermann tarafından çoğaltılmıştır. Kartpostal üzerinde yer alan "Orta Kapou" ifadesi ise Babüselam'ın bu bilinen adının yabancı dillerde de özel isim olarak kabul edildiğini ve herhangi bir değişikliğe uğramadan kullanıldığını göstermektedir. Georges Papantoine ve Editeurs au Bon Marché, Berggren'e ait bu fotoğraftan baskılar üretilip satmışlardır. Editör Ludwigsohn ise farklı bir mevsiminde Babüselam'dan çekilen fotoğraftan kartpostal üretmiştir. Zira bu fotoğrafta yeni dikildiği anlaşılan fidanlar görülmektedir. Ludwigsohn, Babüselam içinde II. Avluda yer alan Adalet Kulesini de tema olarak seçmiştir.



Resim 1



Resim 2

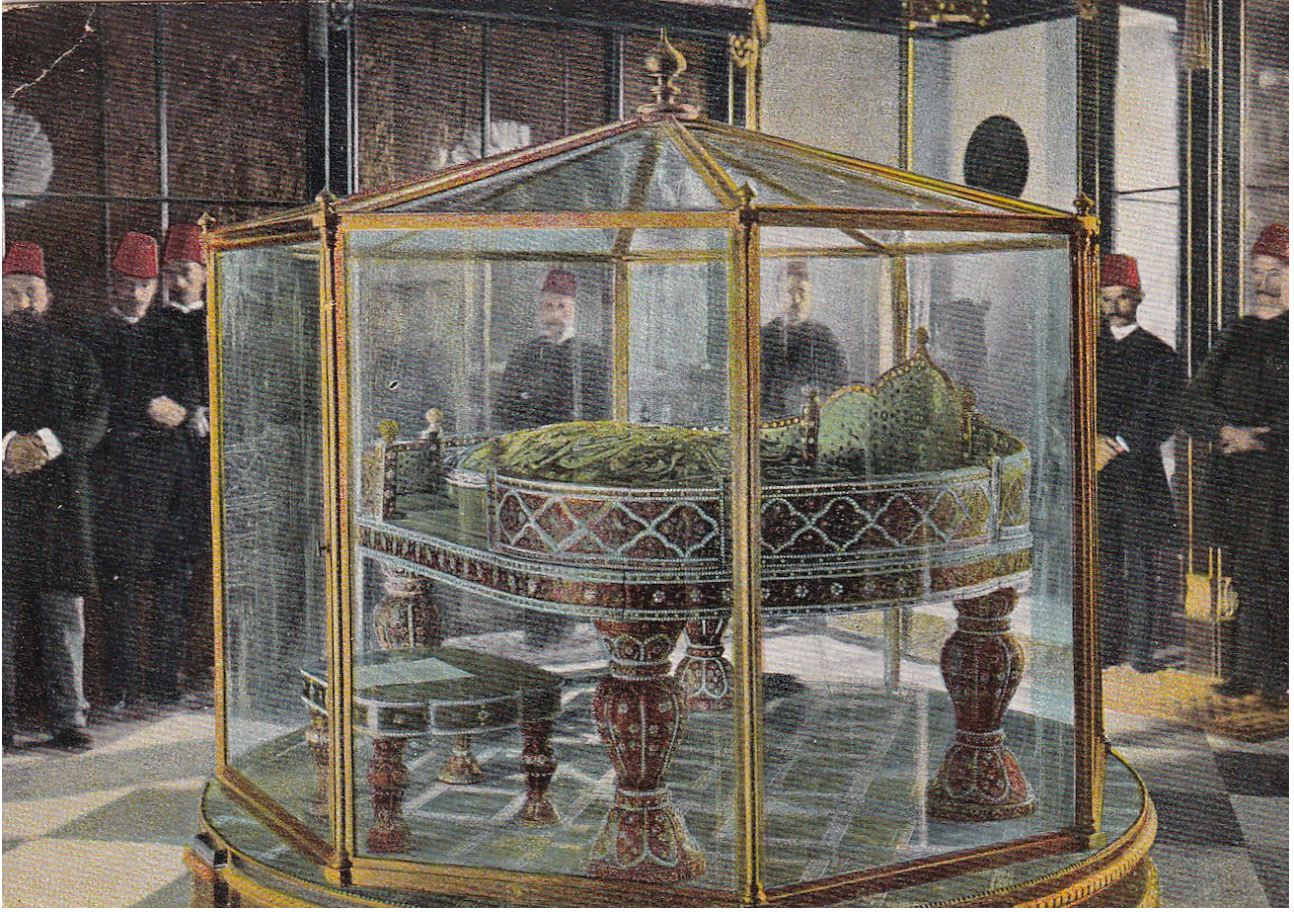


Resim 3

Günümüzde Arkeoloji Müzesi sınırları içerisinde kalan ve Topkapı Sarayı'nın en eski bölümlerinden biri olan Çinili Köşk, editörlerin dikkatlerinden kaçmamıştır. Birinci kartpostal, Sebah & Joaillier tarafından çekilmiş bir fotoğraftan üretilmiştir. Palais de Faïence (Vieux Museum) Constantinople, (Çinili Saray Eski Müze İstanbul) ifadelerinin yer aldığı kartpostalda ilginç bir biçimde kartpostalı gönderen kişi, selam iletmek ve haberlerini bildirmek yerine bu köşk hakkında bilgiler vermeyi yeğ tutmuştur. İsmi belirlenemeyen kartpostal göndericisi, 1466 yılında Sultan II. Mehmed (Fatih) tarafından inşa edildiğini belirttiği bu binada bulunan Bizans ve Araplara ait âsârı atika olduğundan bahsetmektedir. Editeur Au Bon Marché tarafından çoğaltılmış olan ve köşk girişinde bir kişinin olduğu Resim 3'deki kartpostalda ise sergide olan eserler görülmektedir. Helenistik dönemden kalan heykel başının boyutları sandalyesinde oturan kişi ile kıyaslanabilmektedir. Georges Papantoine tarafından çoğaltılmış diğer bir Çinili Köşk temasında ise bina, tamir sürecinde olmalıdır. Zira Resim 2'de görünen çift yönlü mermer merdiven Papantoine yayınındaki kartpostalda yoktur. (Resim 4) Yine bu kartpostalda köşk önünde yığılı olan toprak, tamirat hakkındaki ihtimali kuvvetlendirmektedir.



Resim 4



Resim 5

Tespit edilen kartpostalların birçoğu, Topkapı sarayının avluları ve kapılarını konu edinirken, Hazineye ait tek bir kartpostal tespit edilmiştir. Taht ve payesi, 2/735-736 numaralarıyla kayıtlıdır ve günümüzde Topkapı Sarayının Fatih köşkünde sergilenmektedir. Nadir Şah, Hicaz bölgesinin korunması hususunda Sultan I. Mahmud ile varılan uzlaşımın nişanesi olarak minekarî üslup ile yapılmış bu tahtı göndermiştir.¹⁹ “Taht-ı Tavus” olarak da anılan, inci ve yakutlarla bezeli bu taht, kartpostal temaları arasında kendine yer bulmuştur.²⁰ Aşağıda kartpostal biçiminde üretilmiş hali

görülen fotoğraf, ismi tespit edilemeyen bir başka editör tarafından da çoğaltılmıştır. Görselin dikey kenarında Fransızca “Vue du Trésor” (hazineden görünüm) ibaresi yer almaktadır. Sepya tonlarında çekilmiş bu fotoğrafın sonradan renklendirilmiş versiyonunda, tahtın yeşil kısımları kırmızıya, kırmızı kısımları ise yeşile dönüştürülmüştür. Ayrıca, tahtın etrafında el pençe divan duran kalabalık bir hizmetkâr grubunun bulunması, kompozisyonun dikkat çeken bir diğer unsurudur. (Resim 5)

19 Cengiz Köseoğlu, *Topkapı Sarayı İmparatorluk Hazinesi (Hazine-i Hümayun)*, İstanbul: Ak Yayınları s. 27

20 Münir Aktepe, “Nadir Şah’ın Osmanlı Padişahı I. Mahmud’a Gönderdiği Taht-ı Tavus Hakkında”. *Tarih Dergisi*, 28-29 (1975), 116.



Resim 6



Resim 7

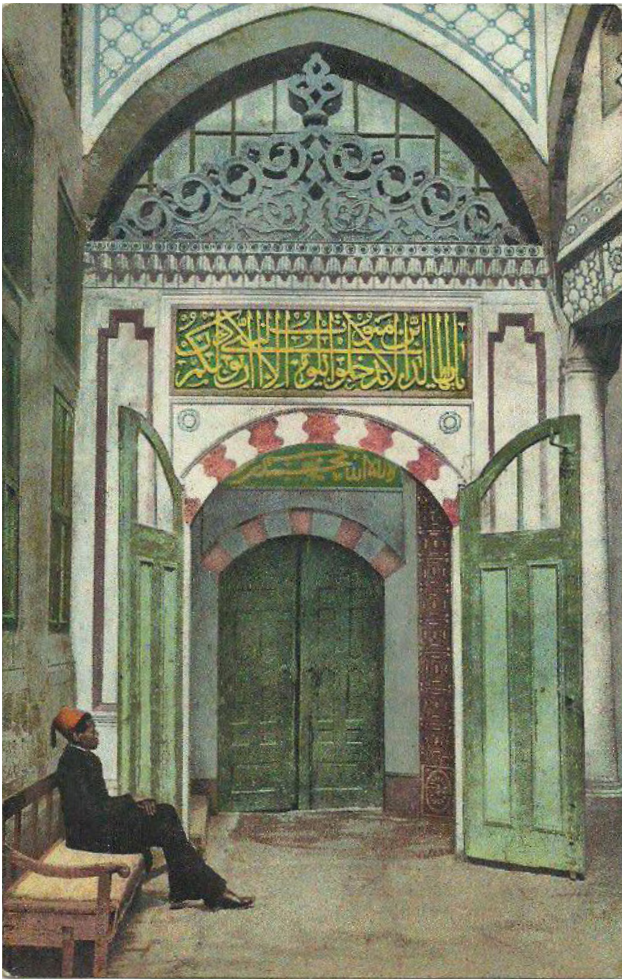


Resim 8

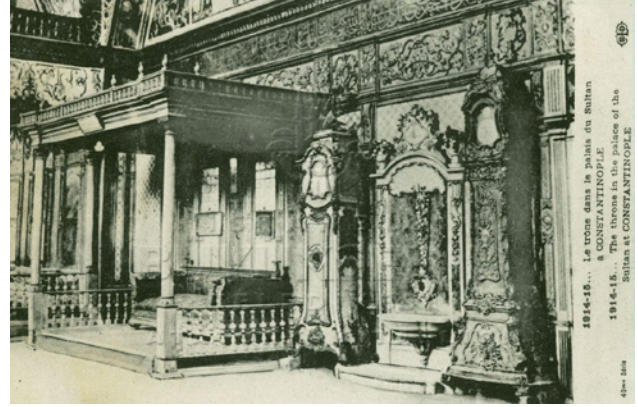
IV. Avlu'dan Revan Köşkü ve Mukaddes Emanetler Dairesi'nin kubbesine yer verilen bir kartpostal ise dikey olarak "No:138 Editeurs Au Bon Marché" ibaresini ihtiva etmektedir. Bir baskı hatası olarak "CONSTANTINOPLE" olması gereken kelime "OCNSTANTINOPLÉ" şeklinde yazılmıştır. "Vue de Khirkat-Chérif au Vieux Sérail" ibaresi ise Hırka-i Şerif'ten görünüm anlamına gelmektedir ve Hırka-i Şerif makamı olan dairenin de "Hırka-i Şerif" terkihiyle anıldığı delildir. Esasen saraylılar nezdinde burası Hırka-i Saadet Dairesi olarak anılsa da kartpostal editörünün bu nüansı bilmesi beklenemezdi. Bu kartpostal, ayrıca Topkapı Sarayı'nın dinî yönüne vurgu yaptığından dolayı diğer kartpostallardan farklı bir müşteri portföyü için basılmış olduğu fikrini uyandırmaktadır.

IV. Avlu'da Aslanlı Bahçeden çekilen bir fotoğraftan üretilen ve alt yazısından "Postcartoglob" tarafından çoğaltıldığı bilgisine rastladığımız kartpostalda Fransızca "Le vieux Sérail" (Eski saray) ibaresi yer almaktadır. (Resim 7) Görselde Bağdat Köşkü ve Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Köşkü ön plana çıkarılmış olsa da köşkler hakkında açıklama verilmemiştir. Bir üst bahçeden çekilmiş olan ve farklı bir açıdan Bağdat Köşkü'nü gösteren renklendirilmiş kartpostalda ise sağ yanda Merzifonlu Kara Mustafa Köşkü'nün sadece köşesi görülmektedir. Georges Papantoinc editörlüğünde çoğaltılan bu kartpostalda mekânın Bağdat Köşkü olduğu Fransızca ifade edilmiştir. (Resim 8)

Kartpostal editörlerinin bir diğer ilgi noktası tahmin edileceği üzere Harem olmuştur. Oryantalist merakın sürekli hatırlattığı ve bir doğu hakikati olarak kabul ettirilmeye çalışılan Harem iki kartpostal ile ön plana çıkar. Bu kartpostallardan birincisinde Harem önünde oturan ve Darüssaade Ağası olarak kurgulanmış bir Afrikalı'ya rastlanmaktadır. Bu kişiden gerçekten ağalardan biri olabilir. Ancak kesin bir hüküm vermek mümkün değildir. Abdullah Biraderler'in *mekân-insan* temasını anımsatan bu fotoğraf başarılı bir renklendirmeden geçmiştir. Ahzab suresinin 53. ayetinin ilk kelimelerinin yer aldığı birinci kapı çift kanat olarak açılmış ve davetkâr bir görüntü arz ederken üzerinde kelime-i tevhidin seçildiği ikinci kapının kapalı olması gizemin çekiciliği ile oryantalizmi kamçulamaktadır. (Resim 9)



Resim 9



Resim 10

Harem temalı ikinci kartpostal 1914-1915 tarihli olup üzerinde “ELD” baş harflerinden oluşan bir imza bulunmaktadır. Kartpostalda tahtın görüldüğü mekân Hünkâr Sofası'dır. Elliden fazla serisi bulunan bu kartpostallar, I. Dünya Savaşı yıllarında E. Le Deley tarafından çoğaltılmıştır. Serinin 40. bölümünde Topkapı Sarayı'na yer veren ELD, tanıtım amacıyla “Sultan'ın İstanbul'daki sarayında taht” anlamına gelen Fransızca ve İngilizce ibareler kullanmıştır. (Resim 10) Bu dillerin İtilaf Devletleri'nin ana dilleri olduğu hatırdan tutulmalıdır. Sözü edilen “Taht-ı Tavus”un yanı sıra, Harem'den başka bir tahtın da kartpostala konu edilmesi, dönemin temsil tercihleri açısından dikkat çekici ve anlamlıdır.

SONUÇ

Osmanlı coğrafyasında fotoğrafçılığın başlamasından kısa bir süre sonra özel kartpostal editörleri ortaya çıkmıştır. Osmanlı topraklarının ve hususene payitahtın tanıtımında büyük rol üstlenen bu editörler, belli noktalarda oryantalizmin cazibesinden istifade etmiş ve onu canlı tutmuşlardır. Yüzyıllarca Osmanlı padişahlarına ev sahipliği yapan Topkapı Sarayı, 1850'lerden itibaren ikamet sarayı olarak kullanılmadığından birçok editörün temalarında yer alabilmiştir. Editörler, sarayın dışarıdan görünen anıtsal kapılarını, adalet kulesini ve muhtelif köşkleri tercih etmiştir. Harem girişi ve Harem içerisinde Hünkâr Sofası da editörlerin dikkatinden kaçmamıştır. Doğu'nun oturan hükümdarı imajını temsil eden taht imgesi, iki ayrı yerde öne çıkmış ve muhtelif editörlerin kartpostal vitrinlerini süslemiştir. Eski eserlerin bulunduğu ve Osmanlı'nın arkeolojik zenginliğini de ihtiva eden Çinili Köşk, ilgi çeken temalar arasındadır. Hırka-i Şerif daireesine dair kartpostal tek bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Muhtelif editörler vasıtasıyla üretilen ve geniş bir yelpazede sunulan kartpostallar arasında Topkapı Sarayı kartpostalları sınırlı bir yer tutmaktadır. Ayrıca çok defa aynı resimlerin kopyalanması şeklinde sunulan bu kartpostallarda yeni temalara rastlamak güçtür. Genel olarak Osmanlı coğrafyasından bilhassa Levantenlerin elleriyle Avrupa'daki arkadaş ve akrabalara gönderilmek üzere seçilen bu kartpostallar, oryantalizm rüzgarlarını estirmeye devam etmişlerdir.

KAYNAKÇA

I. Arşiv Kaynakları

- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Mektubi (MF. MKT), 553/52, leff 1.
Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, Evrak (TSMA.e) 240/94.

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Aktepe, Münir. "Nadir Şah'ın Osmanlı Padişahı 1. Mahmud'a Gönderdiği Taht-ı Tâvus Hakkında", *Tarih Dergisi*, 28-29 (1975): 113-122.
- Beydeş, Sait. *Salut de Constantinople*. Haz. Mert Sandalcı. İstanbul: Korpus Yayıncılık, 2014.
- Çelik, Akile. "Abdülmeceid Efendi Kütüphanesi Kartpostal Koleksiyonu", *Millî Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* 8 (2011):177- 181.
- Eken, Ahmet. "Kartpostallar", İstanbul Ansiklopedisi. İstanbul: NTV Yayınları, (2010): 560-563
- Kasap, Ayşe. "İletişim Aracından Bilgi Kaynağına Kartpostallar", *Kütüphane, Arşiv ve Müze Araştırmaları Dergisi*, 3 (2022): 44-59.
- Köseoğlu, Cengiz. *Topkapı Sarayı İmparatorluk Hazinesi (Hazine-i Hümayun)*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. "Ebuzziya Kartpostalları", *Sanat Dünya-mız*. 73 (1999): 276-295.
- Özendes, Engin. *Abdullah Frères Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1988.
- Öztunç, H. Baha. "Osmanlı Devleti'nde Kartpostal Kullanımı ve Yasaklı Kartpostallar". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi-Journal of Turkish Researches Institute*. 67 (2020): 541-561.
- Said, Edward. *Oryantalizm, Sömürgeciliğin Keşif Kolu*. İstanbul: Pınar Yayınları, 1991.
- Sandalcı, Mert. *Max Fruchtermann Kartpostalları*. Cilt 1, İstanbul: Koçbank Yayınları, 2000.
- Sungur, Suat. "Kaybolan bir kutlama ritüeli ve bir iletişim aracı olarak kartpostal". *e-Journal of New World Sciences Academy*, 6/4 (2011): 829-856.
- Pinguet, Catherine. "Abdullah Frères 1858-1899", *14th International Congress of Turkish Art Proceedings, Collège de France, Paris 2013*, 655-664.
- Yılmaz, Gökhan. *Osmanlı Dönemi Kartpostal Editörleri 1895-1923 Anadolu, Trakya, İstanbul*. İstanbul: 2019.



USÛL-İ MİMÂRÎ-İ OSMÂNÎ'NİN TELİF VE NEŞRİ: 1873 VIYANA UMUMİ SERGİSİ HAZIRLIKLARI KAPSAMINDA OSMANLI MİMARÎSİNİN TARİFİ

Ali Gözeller*

Gönderilme Tarihi: 22.10.2025 - Kabul Tarihi: 2.12.2025

Özet

19. yüzyılda düzenlenen uluslararası sergiler; sanayi, ziraat, el sanatları ve güzel sanatlar alanlarında ülkelerin üretim kapasitelerini ve kültürel birikimlerini tanıttıkları bir alandır. 1851'de Londra'da açılan ilk uluslararası sergi ile başlayan bu süreç, Batı'daki sanayileşme hamlesiyle paralel ilerlemiştir. Osmanlı Devleti de 1851 Londra Sergisi'nden başlayarak çoğu uluslararası sergiye katılım sağlamış, özellikle 1867 Paris ve 1873 Viyana sergilerinde mimari temsiller ve kültürel unsurlarla dikkat çekmiştir. 1863'te İstanbul'da düzenlenen Sergi-i Umumi-i Osmani ise bu etkileşimin yerel bir yansımasıdır. 1873 Viyana Sergisi kapsamında hazırlanan Usûl-i Mimari-i Osmânî adlı eser, Osmanlı mimarisine özgü bir üslubu tanımlama çabasıyla Osmanlı'nın mimarlık mirasını sistematik biçimde sunmuştur. Dönemin uluslararası söylemlerine yanıt vermenin yansira mimarlık tarihine teorik açıdan katkı sağlamayı amaçlamıştır.

Anahtar kelimeler: Usûl-i Mimari-i Osmani, Fenn-i Mimari-i Osmânî, Tarz-ı İnşâ, İbrahim Edhem Paşa, Osman Hamdi Bey, Pierre Montani, III. Ahmed Çeşmesi, 1873 Viyana Milletlerarası Sergisi

THE COMPOSITION AND PUBLICATION OF USÛL-İ MİMÂRÎ-İ OSMÂNÎ: DESCRIBING OTTOMAN ARCHITECTURE WITHIN THE SCOPE OF THE PREPARATIONS FOR THE VIENNA UNIVERSAL EXHIBITION DATED 1873

Abstract

The international exhibitions held in the 19th century served as platforms where countries showcased their production capacities and cultural heritage in fields such as industry, agriculture, handicrafts, and fine arts. This process began with the first international exhibition held in London in 1851 and progressed in parallel with the industrialization movement in the West. The Ottoman Empire also participated in most of these exhibitions, starting with the 1851 London Exhibition, and stood out particularly in the 1867 Paris and 1873 Vienna exhibitions through its architectural representations and cultural elements. The *Sergi-i Umumi-i Osmani* held in Istanbul in 1863 reflects a local manifestation of this international engagement. Prepared for the 1873 Vienna Exhibition, the work titled *Usûl-i Mimari-i Osmânî* aimed to define a unique Ottoman architectural style. By systematically presenting the architectural heritage of the Ottoman Empire, the work sought to both respond to the dominant international architectural discourse of the period and provide a theoretical contribution to the history of architecture.

Keywords: The Fundamentals of Ottoman Architecture, National Style, İbrahim Edhem Paşa, Osman Hamdi Bey, Pierre Montani, Fountain of Ahmed III, 1873 Vienna World's Fair

19. YÜZYILDA ULUSLARARASI DÜNYA SERGİLERİ

Sergiler, bir ülkenin sanayi, ziraat, el sanatları ve güzel sanatlar alanlarındaki ürün, mamul ve eserleriyle birlikte o ülke sınırları içerisindeki günlük yaşamı, önemli yapıları ve kültürel unsurları tanıtmak üzere devlet, kurum veya kişilerin girişimleriyle düzenlenen organizasyonlardır.¹

Yaklaşık 1750-1850 yılları arasında gerçekleşen Endüstri Devrimi ile birlikte başta İngiltere ve Fransa olmak üzere Avrupa ülkeleri, sanayileşme süreci sayesinde birçok alanda üretim biçimlerini geliştirmiştir. Bu süreçte oluşturulan yeni ekonomik yapının gerektirdiği hammadde temini ile üretilen malların pazarlanmasına yönelik çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. 1851 yılında Londra'da açılan ilk uluslararası sergi, ülkelerin kendi üretimleri olan mal ve eşyaları tanıtmaya imkânı bulduğu önemli bir dönüm noktası olmuştur. Sergilerin oluşturulmasında etkili olan başlıca dört unsur ise seri üretim, prefabrikasyon, kitle iletişimi ve kentleşmedir.²

18. yüzyılda Fransa'da yerel düzeyde düzenlenmeye başlayan sergiler, zamanla diğer Avrupa ülkelerine de yayılmış ve benzer etkinlikler sergiler, ilgili ülkelerin sınırları içerisinde gerçekleştirilmiştir. 1851 yılında tüm ülkeleri kapsayan ilk uluslararası sergi, Londra'da düzenlenmiştir. Londra Sergisi, ülkelerin üretim tekniklerini ve sanayi alanındaki gelişmelerini tanıttıkları bir platform işlevi görmüştür. Bu sergiyi sırasıyla 1855 Paris, 1862 Londra, 1867 Paris, 1873 Viyana, 1889 Paris, 1892 Filibe, 1893 Şikago ve 1900 Paris Uluslararası sergileri izlemiştir.³

Münif Efendi, Sergi-i Umumi-i Osmani'nin açılışı üzerine sergilerin ne zamandan beri düzenlendiğine ve o tarihe kadar yabancı ülkelerde açılan sergilerin sanayi ve ziraat üretiminde gelişimine etkisine dair bilgiler verme gereği duymuştur. Ona göre sergiler, eski Yunan devrinde resim ve oyma gibi eserlere yer verilerek gerçekleştirilmiştir. Ancak bu usul, yani sergi faaliyeti, 18. yüzyıla kadar terk edilmiştir. Modern dönemde ilk sergi, 1699 yılında Mösyö Mansar'ın Paris'te heykel ve resimlerin olduğu küçük bir sergi açmasıyla gerçekleşmiştir. 1798'de Paris'te Fransa'nın her tür mamulat ve mahsulatına mahsus bir sergi açılmış, bundan sonra da Paris'te o tarihten sonra her sene veya iki senede bir sergi açılması usulü takip edilmiştir. Sergilerin sanayi ve ticaretteki faydasından dolayı diğer Avrupa ülkelerinde de bu usul takip edilmeye başlanmıştır. 1851 senesinde Londra'da, 1855'te Paris'te, 1862 senesinde de tekrar Londra'da umumi sergiler açılmıştır. Yazar, metnini kaleme aldığı tarihe kadar gerçekleşen ilk üç uluslararası sergiye dair tafsilatlı bilgiler vermektedir.⁴

Sergilerde ülkelerin sanayi, ziraat ve güzel sanatlar başta olmak üzere tüm üretim alanlarındaki birikimleriyle kültürel değerleri de arz-ı endam etmiştir. Sergilenen eşyalar kadar, bu eşyaların sergilendiği mekânlar da söz konusu faaliyetin amacını yansıtan önemli göstergeler olmuştur. Londra'da 1851'de Joseph Paxton tarafından tasarlanıp inşa edilen Crystal Palace, demir ve camdan oluşan iskelet sistemine sahiptir. 1873 Viyana'da Rotunda, 1889 Eyfel Kulesi, milletlerin bilimsel ve endüstriyel gelişmelerini sergiledikleri alanlar olmuştur.⁵

1 Rıfat Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmânî 1863 İstanbul Sergisi", *Bellekten*, 47/185 (1983), 195.

2 Ece Özçeri, *Displaying the Empire: A Search for Self Representation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century*. Yüksek Lisans Tezi, The Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, 2014, 28.

3 Ercüment Balcı, "1873 Uluslararası Viyana Sergisi'ne Trabzon'dan Getirilen Ürün ve Eşyalar", *Osmanlı Öncesi ile Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Esnaf ve Ekonomi Semineri, 9-10 Mayıs 2002, Bildiriler*, Cilt II, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Merkezi, 2003, 310-311.

4 Münif Efendi, "Tarih-i Sergi-i Bervec-i Umûmî", *Mecmua-i Fünûn*, 9 (h. 1279), 386-392.

5 Özçeri, *Displaying the Empire: A Search for Self Representation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century*, 24-25.

OSMANLI'NIN DÜNYA SERGİLERİNE KATILIMI

19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin uluslararası sergilere katılımının temel nedeni, hüküm sürdüğü topraklarda nüfuz kaybına rağmen büyük dünya devletleri arasında yer aldığını göstermek arzusu olmuştur.⁶ Osmanlı Devleti, ilki 1851'de düzenlenen Uluslararası Londra Sergisi'nden itibaren, 1853 New York Sergisi dışında tüm uluslararası sergilere iştirak etmiştir. Londra'daki ilk sergide Osmanlı, geleneksel tarım ürünleri ve el sanatlarıyla temsil edilmiştir. 1867 Paris Sergisi'nde ise Osmanlı, mimari temsiller aracılığıyla yer almış ve bu sergi, Sultan Abdülaziz tarafından bizzat ziyaret edilmiştir. Serginin hazırlık sürecinde görev alan isimlerin daha sonra 1873 Viyana Sergisi'nde ve bu sergi kapsamında hazırlanan *Usûl-i Mimârî-i Osmânî* adlı eserin oluşturulmasında da etkin rol oynadıkları görülmektedir.

Uluslararası sergilerin Osmanlı'daki yansıması, Sultan Abdülaziz döneminde 1863 yılında İstanbul'da düzenlenen Sergi-i Umûmî-i Osmânî olmuştur. Osmanlı klasik döneminde panayırlar, yerel düzeyde sergi işlevi görmüştür. "Sergi-i Umûmî" adıyla gerçekleştirilen ilk sergi uygulaması ise 1863 yılında Sultanahmet'te At Meydanı'nda açılmıştır.

Münif Paşa, Mecmua-i Fünûn dergisindeki Sergi-i Umûmî'nin açılışını ve tanıtımını yaptığı yazısında At Meydanı'ndaki sergi yapısını ayrıntılı olarak tarif ederken bir yandan da o tarihe kadar dünyada gerçekleşen sergilerin kısa bir tarihini anlatmıştır. Münif Paşa'nın aktardığına göre sergi yapısı, yedi bin arşınlık bir arsa üzerine dikdörtgen biçiminde inşa edilmiştir. Yapının iki yanında birer kanat, ortasında ise yaklaşık 200 arşın genişliğinde, çimenler ve çiçeklerle süslü bir bahçe yer almıştır. Bahçenin ortasında bir mermer fiskeye bulunmuş, yapının üst kısmının büyük bölümü ile bahçenin tamamı camla örtülmüştür. Ayrıca padişah, şehzadeler ve sergi memurları için ayrı daireler inşa edilmiştir. Münif Paşa, şehzadeler ve sergi

memurlarına ait dairelerin "mütevazı, gösterişten uzak" bir biçimde düzenlendiğini belirtmiştir.⁷

Sergi-i Umûmî-i Osmânî hakkında değerlendirmede bulunan Kadri isimli bir yazar ise sergilenen ürünler arasında ham ve işlenmemiş eşyaların en iyi cinsten olduğunu bildirmiştir. Ancak sanayi ürünleri arasında takdire değer örnekler bulunsa da bazı sanayi kollarını "*pek ziyâde geride bulunduğu derkârdı*" şeklinde ifade etmiştir. Bu durumun nedenini esnafın bazı teknik bilgilerden yoksun olmasına bağlamıştır. Avrupadaki sanayi ürünlerinin çoğunun makineyle üretilmesi nedeniyle bu alanda çalışanların söz konusu makinelerin kullanımına dair bilgi sahibi olmaları gerektiğini vurgulamıştır. Osmanlı esnafının bu konudaki yetersizliğine dikkat çeken Kadri, duyularına göre "Dersaadet'te bir mekteb-i sanayi açılması"nın gündemde olduğunu belirtmiştir. Kadri'ye göre üretimdeki eksikliklerin bir diğer nedeni, esnafın "görenek" olarak nitelendirdiği geleneksel yöntemlere bağlılıkları ve yeniliklere açık olmamalarıdır. Yazar, sergideki iç mekân düzenine ilişkin olarak ise eşyaların büyük camlı dolaplarda sergilendiği bilgisini vermiştir.⁸

1873 VIYANA SERGİSİNDE OSMANLI

1873 yılında, Londra ve Paris sergilerinin ardından bu kez Avrupa'nın bir başka başkenti olan Viyana uluslararası bir sergiye ev sahipliği yapmıştır. Mayıs 1873'te, Viyana Prater Parkı'nda açılan sergi, dönemin mimarisini yansıtan Rotunda ve Endüstri Sarayı gibi yapıları da içeren yaklaşık 250 hektarlık bir alanı kaplamaktaydı.⁹

Osmanlı Devleti'nin katıldığı altıncı uluslararası sergi olan 1873 Viyana Uluslararası Sergisi, altı ay boyunca ziyarete açık kalmıştır. Osmanlı sergi komisyonu, sergilenecek eşyaları Tuna Nehri üzerinden ulaştırmış ve bunları, Mısır, İran ve Rus

6 Yeşim Duygu Ergüney ve Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", *Mega-ron*, 10/2 (2015), 225.

7 Münif Efendi "Sergi-i Umûmî'nin Vukû-ı Küşâdı", *Mecmua-i Fünûn*, 9 (h. 1279), 362-367.

8 Kadri, "Sergi-i Umûmî-i Osmânî", *Mecmua-i Fünûn*, 10 (h.1279), 430-432.

9 Özçeri, *Displaying the Empire: A Search for Self Representation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century*, 2014, 63-64.

pavyonlarının da yer aldığı kendisine tahsis edilen bölümde teşhir etmiştir. Sergide yalnız eşya değil, Osmanlı mimarisini ve kültürünü tanıtmak amacıyla özel olarak hazırlatılan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* ve *Elbise-i Osmânî* adlı kitaplar da sergilenmiştir.¹⁰ Bu kapsamda hazırlanan bir diğer çalışma ise Müze-i Hümayun Müdürü ve Osmanlı sergi heyetinin üyelerinden P. A. Dethier tarafından kaleme alınan *Le Bosphore et Constantinople* adlı eserdir.¹¹

1. Sergi Hazırlıkları

Avusturya'dan Osmanlı Devleti'ne 1871 Ekim ayında Viyana'da düzenlenecek sergiye katılmaları için bir davetin gelmesiyle sergi hazırlık çalışmaları süreci başlamıştır.¹² Bu davet üzerine Osmanlı Devleti'nde Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın başkanlığında bir sergi komisyonu oluşturulmuştur. Komisyonda daha önce Paris Sergisi'nde görev alan isimler yer almıştır. Komisyon tarafından payitahttan ve taşradan sanayi ve tarım ürünlerinin gönderilmesi istenmiştir. Taşrada bunu yerel komisyonlar yürütmüştür. Gelen eşyalar, sevk edilmek üzere Tophane-i Amire'de toplanmıştır.¹³

Osmanlı Sergi Komisyonu'nun başkanlığını Nafia Nazırı Edhem Paşa deruhte etmiştir. Başkan yardımcılığını Ticaret Nezareti müsteşarı Odien Efendi üstlenmiştir. Viyana'daki komisyonun başkanlığı ise Edhem Paşa'nın oğlu Osman Hamdi Bey'e tevdi edilmiştir. Komisyon üyeleri aralarında Montani ile Marie de Launey'in de bulunduğu yaklaşık otuz kişiden oluşmuştur. Yürütme komitesinin yöneticiliğinde Hamdi Bey'le birlikte Abdullah Bey ile Marie de Launey'de bulunmuştur.¹⁴

1822 Yunan İsyanı'nda esir edilmiş Sakızlı bir Rum olan İbrahim Edhem Paşa'yı Serasker Hüsrev Paşa satın alarak konağında eğitmiştir. Hüsrev Paşa, bu şekilde birçok kişiyi yetiştirmiş ve Osmanlı bürokrasisinde çeşitli görevlerde istihdam etmiştir. İbrahim Edhem'i diğer yetiştirdiği üç çocukla birlikte 1830 yılında Paris'te Institution Barbet'e tahsil için göndermiştir. İbrahim Edhem, 1835'de buradaki eğitimini tamamlayıp Paris Maadin Mektebi'ne girmiş, 1839'ta sınıf birincisi olarak diploma almıştır.

İbrahim Edhem, Osmanlı Devleti topraklarına döndüğünde çeşitli görevler üstlenmiş, sırasıyla Sarıyer Bakır Madeni, Gümüşacıköyü Madeni müdürlüklerinde, Keban ve Ergani madenleri başmühendisliğinde görevlendirilmiştir. Sonrasında Erkan-ı Harbiye dairesi, Mabeyn-i Hümayun, Encümen-i Daniş, Meclis-i Âli-i Tanzimat'ta ve Kırım Muharebesi'nde Kırım'da görev yapmıştır. Sultan Abdülmecid'e Fransızca dersleri vermiştir. 1856 yılında Hariciye Nazırı olmuş, bu vazifesini altı ay yürütmüştür. 1859 yılında Ticaret Nezareti'ne tayin edilmiştir. Bu tarihte sonra sık sık değişse de Ticaret, Ziraat ve Nafia nezaretleri, Berlin Sefareti ile Şura-yı Devlet başkanlığı gibi muhtelif görevleri yürüttü. 1877'de Midhat Paşa'nın Sadrazamlıktan azliyle yerine Sadrazam olarak tayin edilmiştir. II. Abdülhamid döneminde başka görevlerde de bulunmuş, 1893 yılında vefat etmiştir.

Edhem Paşa, oğlu Halil Edhem'den İbnülemin'in naklettiği üzere, tabiat bilimleriyle ilgilenmiş, ilk açılan darülfünun tabiiyyat derslerine önemli koleksiyonlar hediye etmiştir. Mecmua-i Fünun'da tabii bilimlere dair makaleleri yayınlanmış, ölçüler üzerine çalışmalar yapmıştır. Halil Edhem, babası Edhem Paşa'nın sergi komisyonu başkanlığının yanında, 1873 Viyana Sergisi'nde sergilenmek üzere hazırlanan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* isimli eserin Türkçe metnini Ahmed Vefik Paşa ile birlikte yazmış olduğunu belirtmiştir.¹⁵

10 Balcı, "1873 Uluslararası Viyana Sergisi'ne Trabzon'dan Getirilen Ürün ve Eşyalar", 311-312.

11 Zeynep Çelik, *Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, Çev. Nurettin Elhuseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005, 49.

12 Ahmet Ersoy, *On the Sources of the "Ottoman Renaissance": Architectural Revival and Its Discourse during the Abdülaziz Era (1861-76)*, Doktora Tezi, Department of History of Art and Architecture Harvard University, 2000, 77.

13 Balcı, "1873 Uluslararası Viyana Sergisi'ne Trabzon'dan Getirilen Ürün ve Eşyalar", 313-314.

14 Ceren Göğüş, *19. yy. Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı*,

Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006, 134 - 135.

15 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Sadrazamlar*, Cilt 2, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982, 600-622; Edhem Paşa'nın öz-lük dosyası için bkz. T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı

Osmanlı'ya, sergileme için sergi sarayının doğu kanadında ve girişte bir ana galeri ile bir yan galeri verilmiştir. Ana galerideki teşhir edilen ürünler arasında mankenler üzerindeki kıyafetler, İbrahim Edhem Paşa idaresinde 50 metrekare alanı kapsayan alçıtaşı ile ahşap malzemeden yapılmış İstanbul Boğazı Kabartması, Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra'nın küçük bir modeli ve Abdülaziz döneminin mimari yapılarından Pertevniyal Valide Sultan tarafından inşa ettirilen Aksaray Valide Camii'nin gümüş maketi de yer almıştır.

Viyanadaki Osmanlı sergi mekânları da Montani Efendi tarafından oluşturulmuştur. Burada Hazine Dairesi, Sultan III. Ahmed Çeşmesi, Türk Kahvesi, Hazine Dairesi yapıları inşa edilmiştir. Bunların inşa sürecini Pierre Montani Efendi takip etmiştir.¹⁶

Pierre Montani, 1829'da Trieste'de doğmuş, doğumunu müteakip birkaç sene içerisinde İstanbul'a gelmiş ve 1887'de Kadıköy'de ölmüştür. Aldığı eğitimlerle ilgili ayrıntılı bilgiler bulunmasa da Fransa'da tahsilde bulunduğu bilinmektedir. Döneminin entelektüel çevresinden Leon Parvillee, Barborini, Sarkis, Agop Balyan, Osman Hamdi Bey, İbrahim Edhem Paşa gibi önde gelen isimlerle bağlantılı olarak faaliyetler yürütmüştür. İstanbul'daki Osmanlı âbidelerinin araştırılması ile 1873 Viyana Sergisi öncesinde de 1867 Paris Sergisi'nde görev almıştır. Osmanlı mimarisine ilgili konferanslar vermiş, gazetelere yazılar kaleme almış, çizimler yapmıştır.¹⁷

3.2.Sergi Komisyonu Yazışmaları ve Pierre Montani'nin Raporu

Osmanlı Devleti, sergi hazırlıklarına 1872 yılının hemen ilk ayında başlamıştır. İlk olarak Nafia Nezareti, sergide teşhir olunacak memalik-i mah-ruse-i şahane tarım mahsullerini, sanayi ve sanat ürünlerinden gönderilmesi kararlaştırılan eşyaları, Viyana'da yapılması gereken binaların masraflarının tahmini miktarını ve bu konudaki görüşlerini içeren tezkiresini ekte layiha ve defterle Maliye Nezareti'ne arz etmiştir. Maliye Nezareti de 25 Mart'ta bu evrakı Islahat Komisyonu'na bildirerek masrafların ödemesinin nasıl olacağını yani sergi masraflarının nasıl karşılanacağını sormuştur.

Islahat Komisyonu, kendisine gönderilen evrakı incelemiş, 1872 Nafia Nezareti bütçesine Viyana'da açılacak sergi masrafları için eklenmesi gereken miktarın hangi tertipten ödeneceği hususlarının Masarifat-ı Umumiye Muhasebesi'ne yazılmasını 4 Nisan 1872 tarihli cevabıyla bildirmiştir.¹⁸

Üzerinde Sergi Komisyonu'nun 29 Ocak 1872 tarihli yazısının bulunduğu Montani'nin raporu, başlığı olmayan bir genel girişle birlikte toplam sekiz başlıktan oluşmaktadır. Rapor, sergi için inşa olunacak hanenin inşasının istenilen şekilde olması ve az masrafa vücuda getirilmesini doğrudan ifade eden cümleyle başlamıştır. Kastedilen köylü hanesi, Osmanlı âdetine göre harem ve selamlık olarak inşa edileceğinden büyük ebatlarda bir bina olacağını düşünmüştür. Bu sebeple masraflı olacağı tahmin edilmekle beraber tasarruf elden bırakılmamıştır. Bu durumda Montani'ye göre bina, mümkün ölçülerde talep edilen şartlara uygun, süslü surette ve az masrafla inşa edilmeye çalışılmıştır.

Arşivi (BOA.) Dahiliye Nezareti Sicill-i Ahval Defterleri (DH. SAİD.d.)2/218, 29. Z.1232. Ayrıca Edhem Paşa'nın "Medhal-i İlm-i Jeoloji [Jeoloji Bilimine Giriş]" başlıklı seri yazısı 1865 yılında Münif Paşa'nın Mecmua-i Fünun dergisinde yayınlanmıştı. Bkz. Maarif ve Nafia Nazırı Edhem, "Medhal-i İlm-i Jeoloji: Altıncı Fasil, Eterbe ve Maâdin", Mecmua-i Fünun, 2. Sene, Nr.23, (h.1281), 448-459

16 Sibel Yazar, *Uluslararası Sergilerde Mimari Temsil ve Uygulama Süreçlerinin Osmanlı - Mısır Rekabeti Üzerinden Değerlendirilmesi (1851-1915)*, Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018, 49-54.

17 Nurcan Yazıcı, *Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre Montani*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, 45-48.

18 T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) İrade-i Meclis-i Mahsus (İ.MMS.)43/1776, 4 Rebiülevvel 1289/13 Mayıs 1872, lef 1.

Montani'nin bir Osmanlı evinin nasıl olması gerektiği konusundaki fikirlerine göre, Osmanlı âdetine uygun bir hanenin ilk özelliği, harem ve selamlık olarak ikiye ayrılmasıdır. İkinci olarak bu hane düzeninde hamam, kahve ocağı ve benzeri bölümlerin eksiksiz biçimde oluşturulmasıdır. Üçüncü esas, “*sâlisen bunun gerek taksimatını ve gerek heyet-i umumiyyesini yalnız Osmanlı usûl-i mimariyesine tatbik eylemek*” olarak açıklanan, evin hem iç taksimatının hem de genel yapısının bütünüyle Osmanlı mimari usulüne uygun biçimde düzenlenmesidir. Dördüncüsü de “*Osmanlı usûl ve âdetine tevfiik etmek*” ifadesiyle duvar ve tavan süslemelerinin Osmanlı üslup ve gelenekleriyle uyumlu şekilde yapılmasıdır. Montani'ye göre bu nitelikleri sağlayabilmek için bir Osmanlı hanesi, zemin kat üzerine bir kat daha çıkılarak inşa edilmelidir. Selamlık dairesinin alt katı bir avlu, iki oda ve üst kata çıkışı sağlayan bir merdivenden oluşmalıdır. Birinci katta ise bir salon, bir oda, bir sandık odası, bir hela ve hareme geçişi sağlayan bir kapı bulunmalıdır.

Haremin alt katında bir mutfak, selamlıkla bağlantıyı sağlayan bir dönme dolap, hareme mahsus mermer döşeli bir ev altı, aynı şekilde mermerden yapılmış bir fiskeye, iki oda ve zarif bir merdiven yer almalıdır. Haremin üst katında ise bir salon, bir yatak odası, iki halvetli ve bir camekânlı bir hamam, bir hela, raf ve diğer tamamlayıcı unsurlar olmalıdır.

Montani, bu planının kaynağı olarak yüz elli sene evvel kullanılmakta ve o tarihte numuneleri Dersaadetde mevcut olan haneleri misal ittihaz ettiğini belirtmiştir. Bundaki amacını da “*Osmanlı usûl-i mi'mâriyyesini alâ-hâlihî teşhir idün içine Avrupa usûl-i mi'mâriyyesinden hiçbir şey katmamaktır*” diye açıklamıştır. Ayrıca “*Osmanlı usûl-i mi'mâriyyesiyle pek güzel binalar inşası el-hâletü-hâzihî mümkün olduğundan bu usulü nazar-ı ehemmiyetden uzak tutmağı tecviz*” olarak ifade etmiştir.

Raporda Osmanlı usûl-i mi'mârîsinin süslemelerinin fünuna dayalı olduğundan ve bunun nezaket ve zarafetine sınır olmadığından bahsedildikten sonra, en güzel örneklerinin Sultan Ahmed-i Salis zamanına kadar geldiği, ondan sonra süslemenin bu derece dakik ve masraflısının terk edildiği

bildirilmiştir. Bununla beraber Sultan Abdülaziz Han'ın fenn-i mi'mâri-i Osmânî'ye yönelik gösterdiği çabanın semeresiyle içinde buldukları tarihte evvelkinden daha ileri gitmeye başladığı ve Çırağan Sarayı'nın tamamen böyle gayet dakik ve nazik bir suretle tezyin edildiği ifade edilmiştir.

Rapora göre fenn-i mimari-i Osmanî'nin bu nazik yönünün numunesi Viyana'da inşa edilecek bu hane ile gösterilecektir. Haremin büyük sofası gayet dakik bir suretle nakş, tersim ve tezyin edilecek pencerelerine adet-i kadimdeki gibi boyalı camlar konulacak ve safi mermerden gayet müzeyyen bir de ocak inşa edilecektir. Hanenin diğer parçaları olan oda ve sofaları en alâ tezyinattan başlanarak en adi ve sade tezyinata kadar birbirinden farklı derece ve türlerde olmak üzere tezyin edilecektir. Bundaki amaç yalnız tasarruf değil, fenn-i mimari-i Osmanînin tezyinatının her nevi ve derecesinin numunesini göstermek olacaktır. Burada farklılığı vurgulamak için, süslemelerden bazılarının Arap ve Bağdad usullerince tezyin edilerek Osmanlı usûl-i mi'mâriyyesiyle farkı gösterilmesi amaçlanmıştır. Ahşap olarak inşa edilecek hane, içi ve dışı sıvalı, yüzeyi tahminen 250 metrekare, uzunluğu 23 metre olarak tasarlanmıştır.

“Köylü hanesi” başlığı altında gösterilecek yapı ise Rumeli köylü hanelerinin numunesi olacaktır. Tahminen 50 metrekarelik bir alanı kaplaması planlanan, zemin kat ve bir de üst kattan oluşan köylü hanesinin altında bir dükkân, yanında bir ahır yer alacaktır.

“Çeşme” başlığı altında da Bâb-ı Hümâyün'deki çeşmenin aynısının ağaçtan yapılacağını ifade edilmiştir. Buna göre oyma ve diğer süslemesiyle çeşmenin inşa malzemesinin suda eriyerek mahvolmayacak ve havanın tesiriyle bozulmayacak türden olacaktır. Çeşmenin çinilerinin taklit olmayıp sahil çini olarak yapılacak, üzerine Bandırma mermerinden dört parça mermer konulacaktır. Çeşmenin dört adet mermer ayağı olacak ve sebilhanesinin pencereleri için konulacak kafeslerin çinkodan yapılacak ve bunların tamamı aslı gibi boyanıp yaldızlanacaktır. Çeşmenin parçaları tamamen sökölüp takılacak şekilde imal edilecektir. Sözü edilen çeşmenin içinde sergi komisyonunun

kalem odası olarak kullanılabilceği geçici bir oda tasarlanmıştır. Çeşmenin yüzeyinin 400 metrekare olacağı planlanmıştır.

“Mezarlık” başlığı altında en layık mezarlardan sandukalı ve sandukasız olarak dört adet mezar numunesinin inşa edilecektir. Bunların taş taklidi olarak imal edilip billurî bir tür boya ile boyanıp taştan hiçbir farkı olmayacaktır.

Montaki, teşhir vitrini olacak camlı dolaplardan da ayrıntılı bir şekilde bahsetmiştir. Buna göre dolaplar, ince eşya konmasına mahsus olup ayakları hesaba katılmadığında 2 metre yüksekliğinde ve bir arşın derinliğinde, çerçeveleri ruganlı ve cilalı ağaçtan imal edilecek, yüksek oyma ve süslemeleri kartonpiyerden yapıp ağaç taklidi olarak boyanacaktır. Camları en iyi cinsten gayet saflarından seçilecektir. Kostümleri teşhir etmek içinde 250 adet piyestal imal edilecektir. Dört metreden altı metre yüksekliğine kadar bir hurma ağacı modeli ile bunlar ve camlı dolaplar 220 metrekare bir cepheyi kaplayacaklardır. Osmanlı yapılarını inşa edecek her sınıf amele, dülger, nakkaş Dersaadet'ten gönderilip her biri, yapıp meydana koydukları işlemlerin ekspozanı olacaktır. Ulaşım masrafları inşaat masrafına eklenecektir. Gidecek amele grubu bir mutemed, bir kalfa, dülger ustaları, doğramacı ustası, duvarcı ustaları, hamamcı ustaları, sıvacı, kalemkâr, yıldızcı ustaları, bir oymacı ve bir kalıpcı ustasından oluşacaktır.

Rapora göre imalatanın tamamı 9162 Osmanlı lirasına mal olacaktır. Montani, masraf başlığı altındaki bu kısımda, işleri ve masrafları Paris Sergisi'ndekilerle karşılaştırmış ve bu da diğer sergi yazışmalarında sıkça tekrarlanmıştır. Bu raporun komisyona ekli resim ve planlarla takdim edildiği komisyonun yazısından anlaşılmaktadır.¹⁹

Nafia Nazırı Edhem, 15 Şubat 1872 tarihinde Sadâret'e hitaben yazdığı tezkiresinde sergideki yapılarla ilgili görüşlerini bildirmiş, bunu da “*Böyle sergi-i umumilerde en ziyade intizara çarpan şey her milletin kendi usul-i mimarisine tevfikan numune olarak inşa edeceği binalar*” şeklinde ifade etmiştir. Paris sergisinde yapılan Osmanlı yapılarının 100

metrekare bir alanı kapladığı gibi inşa suretinin de o kadar süslü ve ihtişamlı olmadıklarını, buna rağmen inşası için 240.000 frank sarf edildiğini ve sergi sonunda yapının tamamen kurucusu mimara terk edildiğini belirtmiştir. Viyana Sergisi'nde inşa edilecek yapılarla ilgili bir karşılaştırma fikri oluşturarak konuya giriş yapmıştır. Tezkirenin ifadesine göre hem Paris Sergisi'ndeki yapılan işler ve masraflar hem de Viyana'da yapılması tahmin edilen yapılan binalar ve masraflarla ilgili bilgiler, Montani Efendi tarafından rapor edilmiştir.

Raporda bu girişin ardından, Viyana'da inşa edilecek binaların Paris'teki arsanın yedi katı büyüklüğünde, yani 700 metrekarelik bir alanı kaplayacak şekilde planlandığı belirtilmektedir. Bu yapılar, “*zînetce dahî*” Paris Sergisi'ndeki binalardan kat kat üstün olacak; “*cesâmet ve suretde olarak Osmanlı usûl-i mi'mâriyyesi üzere*” inşa edilecektir. Proje kapsamında bir konak, bir köylü evi ve Bâb-ı Hümâyûn'un önünde yer alan, mimarî, süsleme ve diğer sanatlar bakımından o güne dek medenî ülkelerde benzeri görülmemiş çeşmenin ölçeğinde ve biçiminde bir çeşme yapılması şu ifadeyle “*Bâb-ı Hümayun pişgahında vaki ve sanat-ı mimariyye ve tezyinat ve sairesince memalik-i mütemeddinde misli na-mesbuk çeşme mikyas ve suret-i ayniyyesinde bir çeşme*” öngörülmüştür.

Bu yapıların toplam maliyetinin 224.756 Frank olacağı raporda kaydedilmiş; söz konusu tahminin Çırağan Saray-ı Hümâyunu'nun başressamı olan, Paris Sergisi'nde de bulunmuş ve nihayet Viyana Sergisi Komisyonu'nda üye olarak görev yapan Montani Efendi tarafından yapıldığı ifade edilmiştir. Bu yapılar, sergi sonrasında Osmanlı devleti hesabına satılırsa masraflarda bir miktar düşüş de öngörülmüştür. Edhem Paşa, tezkiresinin sonunda belirtilen bu inşaatın götürü usulü ihale ile mi veya başka bir suretle mi inşa edileceği hususlarını, Sadâretin görüşüne arz etmiştir.

19 BOA. İ.MMS.43/1776, 4 Rebiülevvel 1289/13 Mayıs 1872, lef 5.

21 Nisan 1872 tarihli cevapta, söz konusu evrakin Encümen-i Mahsus-ı Vükelâda okunarak müzakere edildiği ifade edilmiştir. Yapılan görüşme sonucunda, inşası tasavvur edilen unsurlardan köylü hanesi ile mezarın yapılmasından vazgeçilmiş, geri kalanların ise “*mümkün mertebe biraz daha küçük şeylerden ifa ve inşa olunmak*” ifadesiyle uygun görülmüştür. Bu doğrultuda, ortaya çıkacak masrafların ne şekilde karşılanacağı hususunun Edhem Paşa tarafından bildirilmesi talep edilmiştir.

Edhem Paşa, 28 Nisan 1872 tarihli cevabında, Sadâret’in önerilerinin Sergi Komisyonu tarafından karşılandığını bildirmiştir. Komisyona göre Viyana Sergisi’nde Osmanlı Devleti adına inşa edilmesi tasarlanan yapılar, devletin yüce şanına uygun şekilde ve tam bir tasarruf gözetilerek yapılmak üzere “şan-ı âliye muvafık suretle ve kemal-i tasarrufla yapılması zımında” keşif ve tahmin edilmiştir. Meclis-i Mahsus-ı Vükelâ’nın istediği doğrultuda hareket edileceği belirtilmiş; ancak Osmanlı üslubunda inşa edilecek hanenin “âdet-i Osmaniye üzere inşa kılınacak hane” her bir yönünü yapacak amelenin ortaya koyduğu işin aynı zamanda “eks-puzandı” (sergileyicisi) olacağı vurgulanmıştır. Bu nedenle, metrekare üzerinden yapılacak herhangi bir azaltmanın “tenzilât fenn-i mimarice irae olunacak hissiyatına nakîse vereceği”, yani yapının mimari üslubunu yansıtabileceği ifade edilmiştir. Oda ve benzeri birimlerde azaltmaya gidilmesi de yapının “Osmanlı tarzında olan şekil ve heyetine halel îrâs edeceği”, başka bir deyişle Osmanlı üslubundaki biçim ve bütünlüğüne zarar vereceğinden mümkün görülmemiştir.

Komisyon, teşhir amacıyla yapılması planlanan camlı dolaplar ile konsolların yerleştirileceği piyedestalların, gönderilecek eşyaların sergilenmesi için zorunlu olduğunu belirtmiş; bu nedenle, söz konusu hane, dolap ve piyedestalların daha önce sunulan şekliyle aynen korunarak inşa edilmesini önermiştir. Değişiklik yapılabilecek hususlara da ayrıca işaret edilmiştir. Buna göre yapılacak çeşmenin bir dereceye kadar başka şekle dönüştürülmesi kabil olacaktır. Çiniyle ilgili imalatın çini taklidi olmasıyla yetinilip çeşmenin saçaklarındaki süslemelerin bazı kısımlarında tadilat ile çini üretiminden

80, saçaklardan 180 ve inşasından sarf-ı nazar edilen köylü hanesiyle mezarlığın (dört adet mezar taşının) masrafı olarak düşünülen 300 lira ile toplam 560 lira tasarrufla inşaatın toplam 9.762 lira masrafı 9.202 liraya inecektir. Sergi yapıları için yapılacak bu miktardaki masrafın dışında da serginin diğer masrafları için 2.665.900 kuruşluk bütçe tahsisi gerekecektir.

Montani de sergi için diğer devletlerin yapacakları binaların inşaat işlerinin yakın vakitte başlayacağından Viyana’da yapı malzemelerinin fiyatlarının artacağından vakit kaybetmeden 27 Mayıs 1872 tarihine kadar Dersaadet’ten gönderilecek işçilerin yola çıkarılmasının gerektiğini belirtmiştir.²⁰

Ali Şefik, Mehmed, İsmail Rahmi, Mehmed Kânî, Ahmed Cevdet, Artin Dadyan ve Safvet Paşalardan oluşan Meclis-i Mahsus-ı Vükelâ, 14 Nisan 1872 tarihli yazısında, sergi masraflarına ilişkin belirlenecek miktarın Paris Sergisi masraflarıyla kıyaslanarak tespit edilmesi yönündeki kararın padişah iradesinden geçtiğini bildirmiştir. Avusturya-Macaristan Devleti tarafından, mahsulât-ı arzıyye ve mamulât-ı sınıaiyyeden çeşitli eşyaların gönderilmesinin talep edilmesi üzerine Paris Sergi-i Umûmîsi için belirlenen harcama çerçevesinde bir masraf tahsisi yapılması hususunda padişah iradesi çıktığı ifade edilmiştir.

Padişah iradesi üzerine Nafia Nezareti’nde oluşturulan komisyon, görevine başlamış, harcamaların en uygun masrafla yapılmasına riayet etmiştir. Meclisin yazısında Sergi Komisyonu’nun yapılacak işlemler ve harcamalar ile ilgili evrakından bilgiler aktarılmıştır. Buna göre Viyana Sergisi için belirlenen alan, Paris Sergisi’nden daha büyük olduğundan bu geniş alanın devletin şanına uygun şekilde doldurulması ve süslenmesi masrafı da diğer sergiye göre daha çok olacaktır. Bu yüzden sergilenen eşyalardan satın alınmaya şayan olanlarının seçilmesi; memurların sayısı, maaşları ve masrafları gibi konularda da tasarruf tedbirlerine uyulması kararlaştırılmıştır.

20 BOA. İ.MMS.43/1776, 4 Rebiülevvel 1289/13 Mayıs 1872, lef2.

Eşyaların satılacak olanlardan seçilmesi düşüncesi, bir tecrübeye dayanmaktadır. Paris Sergisi'nde revacı görülenlerden seçileceklerin hasılatı da sergi masrafını uygun hâle getirmeye yarayacaktı. Ancak Paris Sergisi'nde eşya layıkıyla yerleştirilip teşhir edilemediğinden ve sonunda da yok pahasına müzayedeye satılmasından gelir çok düşük olmuştur. Yine Viyana'da yapılacak binaların Paris Sergisi'nde olduğu gibi götürü olarak mimarına verilmesi, sergi sonrası devlet hesabına satılması kararlaştırılmıştır.

Mecliste sunulan raporda yer alan görüş ve öneriler değerlendirilmiş ve genel olarak oy birliği ile onaylanmış ise de yapıların gerekli olup olmaması konusunda “*salifü'l-beyan bir konak ve bir köylü hanesi ve bir çeşme ve birkaç mezar numunelerinin lüzum ve adem-i lüzumu bahsinde re'yeler*” ifadesiyle farklı fikirler de ortaya konulmuştur. Bununla birlikte görüşlerin ekseri, sergi mahallinde dikkat çekecek ve Osmanlıların sanayice derece-i terakkiyatını gösterecek şeylerin yapılmasından kaçınılmasının serginin tezyinatına eksiklik getireceğinden uygun olmayacağı şeklinde olmuştur.

Meclis'e göre bir devletin gelişmişlik düzeyini dünyaya göstermek yalnızca yerli sanayi ve tarım ürünlerinin teşhiriyle mümkündür. Bu nedenle sergide yer alması planlanan mimari örneklerin özellikle Osmanlı'nın önceki dönemlerine ait yapıların sergilenmesi uygun görülmemiştir. Zira bu yapıların özellikleri, resimleri ve biçimleri Avrupa kitaplarında zaten yer almakta; ayrıca söz konusu çeşmenin fotoğrafları dünyanın her tarafına yayılan fotoğraflar ile herkesin malumu olup seyyahlar tarafından da yakından bilinmektedir. Bu tür örneklerin tarım ve sanayi ürünleri gibi devletin güncel ilerleme düzeyini yansıtmadığı; ayrıca sergi masraflarının bütçede karşılığının bulunmadığı gerekçesiyle konak, köylü hanesi, çeşme ve bir mezar örneğinin inşa edilmemesi yönünde karar bildirilmiştir.²¹ Ancak bu konuda Meclis-i Mahsus-ı

Vükelâ'nın ilk mazbatası bu olmamış, daha sonra 7 Mayıs'ta bir mazbata daha kaleme alınmıştır. İkinci mazbatada ise konunun Encümen-i Mahsus-ı Vükelâ'da görüşülüp incelendiği belirtilmiştir. Yapılması kararlaştırılan yapılardan köylü hanesi ile mezarın inşa edilmemesi, diğerlerinin ise mümkün merteye küçültülerek yapılmasının uygun görüldüğü ifade edilmiştir. Ayrıca sergiye ilişkin toplam masrafın belirlenmesinin ardından, bu tutarın padişaha arz edilmesi ve padişah iradesinin alınmasını müteakip çalışmalara başlanması gerektiği bildirilmiştir.²² Sergi yapılarıyla ilgili bu yazışmalar sonucunda nihai karar, 13 Mayıs 1872 tarihli padişah iradesi ile belli olmuştur.²³

1873'te açılışı yapılan sergide Endüstri Sarayı'nın hemen doğu girişinde yer alan Osmanlı Devleti'nin temsili mahallesi III. Ahmed Çeşmesi'nin bir replikası, Hazine-i Hümayun'un sergilendiği daire, Türk Kahvehanesi, Osmanlı Evi, Boğaziçi Yalısı, Hamam ve Türk Çarşısı olmak üzere yedi yapıdan oluşmuştur.²⁴ Başlangıçta düşünülen mezar, temsili sergide yer almamıştır.

Sergi kapsamında Osmanlı'nın kendine dair güzel sanatlar, kıyafetlerle ilgili iki eser hazırlatmıştır. Bunlardan birisi devletin farklı yerlerindeki ahalinin giyim kuşamının gösterildiği fotoğrafların ve bilgilerin yer aldığı Elbise-i Osmaniyedir. Diğeri ise Osmanlı mimari tarihini, daha önceki mevcut yapıları anlatan eserlerden farklı olarak teorik bir zemine ve kronolojiye yerleştirme çabasını ihtiva eden *Usûl-i Mimârî-i Osmânî* adlı kitaptır.²⁵

çeşme dahi âlemin her tarafına neşr olunan fotoğraflar ile cümlelerin ma'lûmu ve aynı gelip geçen seyyâhların meşhuru olduğundan bunlar mahsûlât ve masnû'ât gibi şimdiki terakkiyatımızı bildirecek lüzumlu şeyler olmadığı ve zâten bu sergi masârifî bütçenin haricinde karşılıksız bulunduğu cihetle mezkûr nümûnelerden sarf-ı nazarla”.

21 BOA. İ.MMS.43/1776, 4 Rebiülevvel 1289/13 Mayıs 1872, lef 3. “*Ekalliyet dahî bir memleketin derece-i terakkiyatını enzâr-ı nâssa arz etmek için yalnız mahsûlât ve ma'mûlât-ı dâhiliyenin teşhiri kifâyet edip yapılacak ebniye numuneleri ise eslaf vaktindeki şeyler olarak bunların evsaf ve resm ve şekilleri Avrupa kitablarında mûndericî olduktan başka sâlifü'l-beyân*

22 BOA. İ.MMS.43/1776, 4 Rebiülevvel 1289/13 Mayıs 1872, lef 4.

23 BOA. İ.MMS.43/1776, 4 Rebiülevvel 1289/13 Mayıs 1872, lef 9.

24 Ergüney ve Pilehvarian, “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında...”, 233.

25 Ergüney ve Pilehvarian “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında...”, 233-234.

4. USÛL-İ Mİ'MÂRÎ-İ OSMÂNÎ

4.1. Türk Mimarlık Tarihindeki Yeri

Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî, günümüz Türkiye mimarlık tarihi içerisinde ilk teorik metin olarak kabul edilmektedir. Bu özelliğiyle pek çok inceleme ve değerlendirmeye konu olmuştur. Eser, Osmanlı mimarisini belirli bir gelişim çizgisi içinde tanımlayıp sunması, anlatımını zengin görsel malzemelerle desteklemesi, ayrıca yapısal biçim ve süsleme özelliklerini sistematik biçimde ele alması bakımından mimarlık tarihi açısından büyük önem taşımaktadır.²⁶

İlk yayınlandığı 1873 yılından uzun süre sonra günümüz Türkçesi ile tıpkı basımı ilk olarak 1998 yılında *Osmanlı İmparatorluğu Mimarisi: l'Architecture Ottomane : ouvrage autorise par irade imperial = die Ottomanische baukunst : durch kaiserliches irade genehmigtes werk = Ottoman architecture : a work authorized by imperial decree* başlığı ile Kültür Bakanlığı'nın da desteğini alan bir vakıf tarafından yapılmış, 2010 yılında başka bir çalışma ile tekrar Türkçe tıpkı basımı yapılmıştır. Ayrıca 2023 yılında "*Ottoman Architecture : A Study Published for the 1873 Vienna World's Fair*" ismiyle İngilizce'ye çevrilmiş yeni bir basımı yayınlanmıştır.²⁷

Kitabın kamuoyuna ulaştırılması meselesi ayrı bir önem arz etmektedir. 11 Nisan 1903 tarihli bir belgede Elbise-i Osmânîye ile birlikte bazı nüshalarının basımını üstlenen Sebah'ın hakkında açılan bir dava sebebiyle söz konusu nüshalarına el konulduğu belirtilmiştir. Maliye Nazırı'nın yazısında davanın içeriğinden bahsedilmiyor. *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*

ismi, *Fenn-i Mi'mârî-i Osmânî* olarak yazılıdır. Benzer durum Elbise-i Osmaniye için de geçerli olup belgede kostüm kitabı adıyla anılmaktadır.

Kostüm kitabından 9'u perakende geri kalanları tam olmak üzere 210 adet; *Fenn-i Mi'mârî-i Osmânî*'den de 183 adedi forma ve 4 adedi perakende ve geri kalanı tam olmak üzere 320 adet Maliye Hazinesi mahzeninde bulunmaktaydı.²⁸ Bir icra davası nedeniyle el konulmuş ve daha sonra Müze-i Hümayun'a nakilleri istenilmiştir.²⁹ Bu durum, kitabın döneminde kamuoyunca bilinmekle birlikte ulaşılabilirliğinin kısıtlı olduğunu düşündürmektedir.

Morkoç tarafından bu eser, bir gelenek icadı metni olarak nitelendirilmiştir. "*Tam bir gelenek icadı olarak adlandırılabilir bu metin XVI. yüzyıl Osmanlı camilerinin avlu sütunlarından hiçbir tarihsel kaynaktan izine bile rastlanmayacak 'Osmanlı düzenleri' serisi üretir. Yoğun ideolojik angajman içinde kaleme alınan metin Oryantalist İslam sanatı görüşünde Bizans mimarlığının bir türevi gibi algılanan Osmanlı anıtsal mimarisinin kökeninde Doğu'ya değil de Batı'ya yakınlığının sebebini Bizans'tan çok rasyonel ve modern oluşuna bağlama kaygısını taşır. Oryantalist bir İslam sanatı görüşüne karşılık olarak inşa edildiği için özündeki indirgemecilik yadırgatıcı değildir. Viyana sergisi için hazırlanan metinde öne sürülen Osmanlı mimarlığının modern ve rasyonel doğası düşüncesi Sinan'ın dehasını deşifre etmeye yönelik sonradan ortaya atılan kaynağı belirsiz metinlerle örtüşür. XIX. yüzyılda *İkdam Gazetesi*'nde Ahmet Cevdet tarafından yayımlanan Sinan biyografisinin önsözü kökeni belirsiz ve güvenirliliği şüpheli bir kaynağa dayanır. Oysa gelecekteki popülerliği, tarihsel gerçekliği ortaya çıkarma konusundaki dürüstlük zayıflığının önüne geçer.*"³⁰

Kitapta döneminin Avrupalı seyyah ve araştırmacılarınca Osmanlı mimarisi için tabir ettikleri Sarasenic veya Arap üslubu adlandırmasından ayrı tutulan Osmanlı üslubu vurgusu vardır. Bu,

26 Nurcan Yazıcı, "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimarî-i Osmani", *Arkitekt*, 497 (2003), 19.

27 Ökte, E. Z. (Proje Danışmanı), *Osmanlı İmparatorluğu Mimarisi, l'Architecture Ottomane : ouvrage autorise par irade imperial, die Ottomanische baukunst: durch kaiserliches irade genehmigtes werk, Ottoman architecture: a work authorized by imperial decree*, Ankara – İstanbul; Kültür Bakanlığı & Tarihi Araştırmalar ve Dokümantasyon Merkezleri Kurma ve Geliştirme Vakfı, 1998; İlhan Ovalıoğlu, Raşit Gündoğlu, Cevat Ekici ve Ebu Faruk Önal, *Osmanlı Mimarisi: Usul-i Mi'mari-i Osmani, l'Architecture Ottomane, Die Ottomanische Baukunst*, İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, 3. Baskı, 2015; Roberts, Mary and Samuel Williams (Ed.). *Ottoman Architecture: A Study Published for the 1873 Vienna World's Fair*. Çev. Gay McAuley, Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2023.

28 T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) Babıalı Evrak Odası (BEO.)2060/154458, 13 Muharrem 1321 / 11 Nisan 1903.

29 BOA.BEO.2156/161680, 2 Cemaziyelahir 1321 / 26 Ağustos 1903.

30 Selen Bahriye Morkoç, "Sinan Historiyografisine Global Bir Bakış", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 13 (2009), 82-83.

Oryantalist sınıflandırmaya bir tepkidir.³¹ Ceren Göğüş, Viyana Sergisi sırasında *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* ile *Elbise-i Osmanîye*'nin gazetelerde birkaç kısa makale dışında yer almadığını söylemiştir.³²

Hazırlanma Süreci

Kitap, Edhem Paşa'nın bir arzı ile vücut bulma sürecine başlamıştır. Kitabın hazırlanma aşamasında katkıları olanlardan bazı isimlerin 1873 yılı öncesindeki diğer uluslararası sergilerde de rol almış olmaları dikkat çekicidir.

Eserde Edhem Paşa'nın ismi, 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nde de zikredilmektedir. Pierre Montani, İstanbul'dan bir camii planıyla anılmaktadır. 1865 Hoca Paşa Yangını'na ve Osmanlı mimarisine kısaca değinilmiştir.³³ De Launay, Pierre Montani, 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nde eserleri sergilenen isimlerdir.³⁴ Montani, 1867 Paris Sergisi'yle ilgili 15 Şubat 1867 tarihli layihasında "*Paris Sergisi netâyic-i politikîyesinin ehemmiyeti nezd-i âlî-i nezaret-penâhîlerinde müselleme idiğinden*" ifadeyle sergiyle ilgili işlerin düzenlenmesiyle meşgul olan bütün memurlara Osmanlı Devleti'nin amacına uygun hareket etmeleri için gerekli talimatların verildiğinden bahsetmektedir. Montani, sergi için Edhem Paşa tarafından görevlendirilmiş, sergide Osmanlı ürünleri ile eşyalarının sergileneceği yapıya ait harita ve diğer levhaların hazırlanması ve düzenlenmesi çalışmalarına katılmıştır.

Montani, Osmanlı Devleti ile metbuu olan Mısır, Memleketeyn gibi eyalet-i mümtaze olarak anılan yerlerin sergide rekabetini konu edinmiştir. Hem eşyanın niteliği hem de yapı açısından Osmanlı'nın

gerisinde olduklarına dair görüşünü beyan etmiştir.³⁵

Kitabın yayınlaması ve Viyana'da sergilenmesi ile aynı tarihlerde Basiret gazetesinde *Meşhur Mimar Sinan Merhumun Terceme-i Haliyle Yapdığı Binalar* başlığı altında kitabın sonunda yer alan Tezkiretü'l-Ebniye'nin benzerinin alıntılıandığı görülmektedir.³⁶

Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'nin Muhtevası

Kitap dört ana bölümden müteşekkildir. İlki Marie de Launay'ın yazdığı genel bir tarihî görünümü içerir. Modern tarihyazımı normlarına göre mimari geçmiş Osmanlı sunmayı ve tarif etmeyi amaçlamaktadır.³⁷

Kitap, "Osmanlılar tarafından Osmanlı mimarisi ile ilgili ortaya konulmuş ilk bilimsel eser olarak literatüre girmiştir."³⁸ Osmanlı Türkçesi, Fransızca ve Almanca olarak üç ayrı dilde, Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın başında olduğu Pierre Montani, E. Maillard, Marie De Launay ve Bogos Şaşıyan tarafından, çizim ve planlar içeren bir çalışma olarak hazırlanmıştır. Eserin hazırlanmasında en etkin ismin Montani olduğu, 6 ayrı yerde isminin geçmesinden anlaşılmaktadır. Ayrıca sergi hazırlıkları kapsamındaki raporu da buna işaret etmektedir. Eserin Fransızca kısmı Marie de Launay, önsöz kısmı ise Mehmed Şevki Efendi tarafından kaleme alınmıştır.

Eserde metinlerin dışında 14 adedi renkli olmak üzere, 191 adet plan yer almaktadır. 94 adedi P. Montani, 41 adedi Bogos Şaşıyan, 39 adedi E. Maillard, Edirne Selimiye Camii'ne aid iki çizim ise Marie de Launay'a aittir. Sağ alt köşelerinde çizen kişinin ismi yazılıdır, 15 adedi ise isimlidir.³⁹

31 Özçeri, *Displaying the Empire: A Search for Self Representation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century*, 91-.

32 Göğüş, 19. yy. *Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006, 247.

33 Selahaddin Bey, *La Turquie à l'Exposition universelle de 1867*, Paris: Librairie Hachette & C., 1867, 139-146.

34 Aynur Gürlemez, Seza Sinanlar Uslu, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Dünya Fuarlarındaki Güzel Sanatlar Temsilleri", *Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Science*, 5 /31, 2018, 572.

35 T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) Hariççe Nezareti Tercüme Odası Evrakı (HR.TO.) 49/66, 15 Şubat 1867.

36 *Basiret*, nr.909, 25 Safer 1290, 3; *Basiret*, nr.917, 6 Rebiülevvel 1290, 2-4.

37 Ersoy, *On the Sources of the "Ottoman Renaissance": Architectural Revival and Its Discourse during the Abdülaziz Era (1861-76)*, 8-9.

38 Mahir Aydın, "Edhem Paşa, İbrahim", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 10, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Yayınları, 1994, 418-420.

39 Yazıcı, 2003, "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimarî-i Osmanî", 13-16.

Eser Niçin Yazıldı? Yazarların Takdimi ve Giriş Metni

Eserin kapağında 1873 Viyana Sergisi'ne konulmak üzere, bu sergiye eşya göndermekle görevli özel komisyonun reisi ve aynı zamanda Umur-ı Nafia Nazırı olan İbrahim Edhem Paşa'nın nezareti altında düzenlenip basıldığı ve resimlendiği ifade edilmiştir. Burada "resimler"den kasıt, eserde yer alan mimari plan ve çizimlerdir. Söz konusu resimler, Montani Efendi, Bogos Efendi ve Mösyö Maillard tarafından hazırlanmıştır. Fenn-i mimariye ait evrakın Montani Efendi tarafından verildiği, Fransızcası'nın de Lone tarafından kaleme alındığı, resimlerin basılma ve yayınının da Sebah tarafından gerçekleştirildiği belirtilmiştir.

Kitap, kapakta Usul-i Mimari-i Osmânî olarak anılırken, iç sayfadaki başlığı *Fenn-i Mimari-i Osmânî* şeklindedir. İlk fasıl, Mehmed Şevki Efendi tarafından kaleme alınan *Mukaddime-i Kitab* yani giriştir.

Giriş dua ile başlamıştır. İkinci paragrafta Osmanlı döneminde inşa edilen yapıların Osmanlı milletinin (*millet-i Osmaniyye*) karakterine uygunluğunu öne süren örnekler verilmiştir. Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren ortaya konulan büyük eserlerin, camilerin ve benzeri yapıların çoğunun dünyanın takdirini kazanan Osmanlı milletinin karakterine uygun, kendine özgü bir mimari tarzda inşa edildiği ve fenn-i mimarinin bu dönemde son derece ilerlediği ifade edilmiştir. Bu süreçte Mimar Sinan, Hoca Kasım ve Mimar İlyas gibi meşhur mimarların ortaya çıktığı belirtilmiştir.

Hilafetin merkezi olan İstanbul'da Sultan Süleyman tarafından yaptırılan Süleymaniye Camii, Sultan II. Selim'in Edirne'de inşa ettirdiği cami, İstanbul'daki Yeni Camii ve Bursa'daki Yeşil Camii, benzersizlikleriyle herkesin, özellikle de mimarlıkla ilgilenenlerin takdirini kazanan eserler arasında gösterilmiştir. Bu yapılar, geçmiş dönem Osmanlılarının mimarlık ilmine verdikleri önemin ve bu alanda bazı özel usul ve kaideler belirleyerek "usûl-i mi'mârî-i Osmânî" adıyla kendilerine özgü bir inşa tarzı oluşturdıklarının açık bir kanıtı olarak sunulmuştur.

Sultan Abdülaziz'in büyük ölçekli ve estetik değeri yüksek binaların inşasını teşvik etmesiyle

birlikte Osmanlı payitahtı mimari açıdan süslenmiş ve böylece usûl-i mi'mârî-i Osmânî, kadim yüksek derecesinin de ötesine geçerek bir kat daha yücelmiştir. Bu nedenle 1873 yılında Viyana'da açılacak Sergi-i Umûmîde Osmanlı'nın tarım ve sanayi ürünlerinin yanı sıra mimari eserlerinin de tanıtılması amaçlanmış; ancak mimari temsilde Dersâdet'te bulunan eserlerden yalnızca Sultan III. Ahmed Çeşmesi'nin inşasıyla yetinilmiştir.

Bunun yerine Osmanlı mimari eserlerinin usul, kaide ve tarihini, ayrıca bu yapıların teknik özelliklerini gösteren resim ve şekilleri içermek üzere üç dilde -Türkçe, Fransızca ve Almanca- hazırlanacak bir kitabın telif edilmesine karar verilmiştir. Bu eserin sergide ilgililerin dikkatine sunulması, sergiye eşya gönderilmesine mahsus komisyonun reisi İbrahim Edhem Paşa tarafından teklif edilmiş, padişahın onayı (iradesi) üzerine kitabın hazırlanmasına başlanmıştır.

Sadâret'ten Nafia Nezareti'ne yazılan 22 Nisan 1872 tarihli tezkirede eserin hazırlanmasındaki maksat açıklanmıştır. Bu çalışma, Osmanlı Devleti'nin ortaya çıktığı günden beri hendese-i Osmâniyye adıyla isimlendirilen, kıymeti ve meziyyeti Dârülhilâfe (hilafet merkezi olan şehirde), Bursa ve Edirne'deki güzel camiler ve diğer binalar gibi eserlerle tespit edilen ve görülen muteber fenne dair bir "tarifname" olarak düşünülmüştür. Bu ifadeler, metni hazırlayanların inşa faaliyetlerini kural ve kaidelere bağlı bir teknik uzmanlık alanı olarak düşündüklerini de göstermektedir. Padişah'ın sayesinde Osmanlı milletinin bu konudaki yüksek maharetini hem dünyanın bakışlarına ilan ve ispat aracı hem de mevcut hendese usulü için mimarlara bir hareket noktası, bir talimat olmak üzere Türkçe, Fransızca ve Almanca hazırlanmasına ve basılmasına padişah iradesinin çıktığı ve gereğinin yapılması gerektiği belirtilmiştir. Eserin hazırlanması ve basılmasının resmî olarak onaylandığı anlamına gelen bu ifadelerle Osmanlı mimarlığını dünyaya tanıtmak ve ülke içerisindeki mimarlık faaliyetlerine de başvuru kaynağı olmasının istenildiğini zımnen belirtilmektedir.⁴⁰

40 Marie de Launay ve Pierre Montani, *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî, L'architecture ottomane; ouvrage autorisé par iradé impérial et*

4.3.2. Malûmât-ı Tarîhiyye

Eserin ikinci faslında Osmanlı mimari eserleri, kronolojik olarak bir değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Tarihi süreç, yapılara değinmeden Osmanlı öncesinde Anadolu topraklarının Moğolların idaresine girişi ve baskısı ile “*memâlik-i Türkiye'nin*” ilim ve teknikten uzak kaldığı öne sürülerek başlatılmıştır. Kitapta Osmanlı kuruluşu ve ortaya çıkışının anlatımı Namık Kemal'in Hürriyet Kasidesi'ndeki “*Cihangîrâne bir devlet çıkardık bir aşiretten*” mısrasını hatırlatmaktadır. Kaysak ulusunun Kayı şubesinden 416 aileden oluşan “Sultan Osman”ın başında bulunduğu bir aşiret Karacahisar, Söğüt, Bilecik, Domaniç, Yenişehir, İnönü, Bozüyük, Eskişehir kazalarından ibaret bir alanda ortaya çıkmıştır.

Ülkenin geleceğini öngören Osmanlı yönetimi, kısa sürede Karacaşehir, Bilecik ve Yenişehir'i birer hükümet merkezi hâline getirmiş; buralarda çeşitli camiler ve hamamlar inşa ettirmiştir. Ancak *Usûl-i Mî'mârî-i Osmânî*'de belirtildiği üzere, bu dönemde inşa edilen yapıların dayanıklı ve görkemli olmalarına rağmen herhangi bir mimari teknik (fenn-i mimari) esasına dayanmadığı anlaşılmaktadır. Yapıların son derece sağlam ve ağır bir tarzda inşa edilmesine karşın, mimari bir sistem veya teknik bilgiye dayandırılmadıkları, günümüze ulaşan kalıntılardan açıkça görülmektedir. Orhan Gazi döneminde inşa edilen ve o tarihe ulaşmış üç yüzden fazla eser de dayanıklılığına karşın hiçbir tarzda bir mimari usule uygun değildir. Hemen her şehirde, büyük köylerde birer cami, hamam, mektep, birçok aş evi ve hastane yaptırmıştır. Bunlar, sağlam olmakla beraber hiçbir mimari tekniğe uygun olarak inşa edilmemişlerdir. Müellif, yapıların sağlamlığından ziyade usul-i mimarisini önemsemektedir.

Orhan Gazi'nin oğlu Sultan I. Murad tahta geçtiğinde Rum mimarlarından Hristo Zolo'yu getirtip Bursa Çekirge'de tepede bir cami inşa ettirmiştir.

Caminin üslubunun yarısının Bizans mimarisi tarzında olduğu ifade edilmektedir. Nitekim bir üslup oluşturma sürecinin I. Murad'ın annesi Nilüfer Hatun'un zarif tabiatına bağlı olarak şark memleketlerinden fenn-i mimaride mahir birtakım üstatlar getirmesiyle başladığı kabul edilmektedir.

İsimleri belirtilmeyen şark kökenli bu mimarlar, İznik'te Nilüfer Hatun adıyla bilinen büyük hamam, medrese, Çinili Camii, imaret gibi yapıların inşasına başlamışlardır. Sultan I. Murad, Bursa'nın iç hisarında Tophane adlı mahalde görkemli bir saray yaptırmıştır. Fakat metnin kaleme alındığı tarihte, Şehadet Camii'nin önündeki bu saray yapısından hiçbir eser kalmamıştır. Sultan'ın Rumeli'ye geçip Kosova'nın şehir olmasıyla caminin bu adla anıldığı belirtilmiştir.

Eserde Yıldırım Bayezid zamanında inşa edilen yapılar; Bursada Bimarhane, Ulu Camii, Ergene'de Büyük Köprü, Edirne'de Eski Bayezid Camii olarak sıralanmaktadır. Timurlu Hanedanı'nın kurucusu ve hükümdarı Timur'un (ö. 1405) Osmanlı ülkesini istilasından sonra Çelebi Mehmed, zarar gören yapıları tamir ettirmiştir. Timur döneminde Germiyanogulları ve Karamanogulları, Osmanlı eyaletlerini ele geçirip Bursadaki yapıları tahrip etmişlerdir. Ancak Çelebi Mehmed, kendisinden önceki hükümdarlar döneminden intikal eden yapıların onarımını gerçekleştirirken en seçkin mimar ve ustalara da Bursadaki Yeşil Camiyi inşa ettirmiştir. Bu cami, onun döneminde mimarinin geliştiğine delil olarak gösterilmektedir. Ayrıca Çelebi Mehmed'in türbesi, Gökdere Köprüsü, kardeşi adına yaptırdığı cami, Ali Paşa Hanı, İpek Hanı gibi eserler de benzersiz olarak nitelendirilmektedir.

Hükümdarların yanında sadrazam ve diğer devlet adamlarının da mimarlık faaliyetlerinde rol oynadıkları, bunlardan Bayezid Paşa'nın kırmızı mermerden yaptırdığı türbenin “*Selçûkî usul-i mimarisine*” göre yapıldığı ifade edilmektedir. *Usûl* yazarına göre Belirtilen ve sayılan ebniye-i âliye halis olarak veya Yeşil Cami-i şerifin binasında olduğu gibi Osmanlı tabiatına uygun şekilde düzenlenmiş olan “*usul-i mî'mârî-i arabînin*” gözle görülür bir eseri olarak addedilebilir.

publié sous le patronage de son excellence Edhem pacha... Texte français par Marie de Launay. Dessins par Montani Effendi; Boghoz effendi; Chachian et Maillard.-Documents techniques par Montani effendi; exécution matérielle par Sebah, Die ottomanische Baukunst. Constantinople: Imprimerie et Lithographie centrales, 1873, 5-7.

Sultan Murad ve oğlu Fatih Sultan Mehmed Han-ı Sâni saltanata geçtiklerinde her biri saltanatları zamanında medrese, mektep, köprü, cami ve hamam gibi yüzlerce eser tesis ettirmişlerdir. Ancak sözü edilen eserler, Osmanlılara mahsus bir usul-i mimariye mutabık kabul edilmemektedir. Buna karşılık metinde bir üslup olarak ortaya konulmaya çalışılan Usul-i mimari-i Osmanî, II. Bayezid zamanında tekrar yükselerek yer bulmuş, Dersâdet ve Amasya'da II. Bayezid'e nispet edilen camiler ve Sakarya Nehri üzerinde büyük bir köprü ile daha birçok eser ortaya konulmuştur.

Usul-i mimari-i Osmanî'nin II. Bayezid döneminde tekrar ortaya çıktığı bilinmekle beraber önceki dönemler için verilen anlatıda tam bir Osmanlı mimari üslubunun olduğu ifade edilmemektedir. Bu üslubun tam olarak ortaya çıkışı, II. Bayezid ve sonrasına tarihlenmektedir. Nitekim bu hükümdar dönemindeki anıtsal yapılarla bir takım mimar ve sanat erbabı yetişmiş, Sultan I. Selim zamanında da gösterişli eserlerin yapılması gerçekleşmiştir. Bunlar arasında Mimar Sinan adında maharetli bir mimar, "birdenbire zuhur ederek" meşhur olmuştur.

Mimar Sinan, mimarlığa Dersaadet'de Sultan Selim Camii'ni inşa ederek başlamış, Sultan I. Süleyman zamanında da birçok bina ve eserin yapılmasına aracı olarak şöhret bulmuştur. Şehzade Camii, Küçük Çekmece Köprüleri, devlet ricali için Eyüp'te türbeler, Süleymaniye Camii ile Sultan Süleyman'ın türbesi, Edirnekapısı, Cihangir ve Üsküdar'da Ayazma'da üç camii, kısaca Usul-i Mimari-i Osmanî'nin eşi görülmemiş ve tam biçimini haiz "*Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'nin bedayi ve kemalatını şamil olan*" Edirne'deki Sultan Selim Camii Mimar Sinan'ın şöhret ve itibarını oluşturan ulu eserlerden sayılmaktadır. Yazarın ifadesine göre yaklaşık otuz ila kırk yıl boyunca mimarlık sanatını icra eden Mimar Sinan'ın inşa ettiği tüm yapıların eksiksiz biçimde sayılması dahi, başlı başına bir müstakil eser oluşturacak kadar kapsamlıdır.

Mimar Sinan'ın talebelerinin çoğu Hindistan'daki Türk hükümdarı Babür Şah'ın daveti üzerine Hindistan'a giderek Delhi, Agra, Lahor ve Keşmir kalelerini inşa etmişlerdir. Bunlar arasında Moğol padişahı dediği Babürlü hükümdarları için saray yapmış olan Mimar Yusuf'un ismini vermiştir.

Yetiştirdiği mimarların Osmanlı coğrafyasında faaliyet gösterenleri, Sultan IV. Murad'ın saltanatına kadar sultanlar ve vezirler için nitelikli türbeler inşa etmişlerdir. Sultan I. Ahmed adına yapılan Sultanahmet Camii'nin inşasında son kez İznik mamulâtı çiniler kullanılmıştır. Bu dönemden sonra yaşanan siyasal ve toplumsal karışıklıklar sonucunda ise bu önemli çini sanatının tamamen ortadan kalktığı ifade edilmektedir.

IV. Murad döneminde inşa edilen yapılar, İstanbul'da Yeni Cami ve Üsküdar'da Valide-i Atik Camii ile mektep ve mederese ve imaretlerdir. Bu dönemdeki yapılardan incelemeye değer olanlar, Yeni Camii ve Topkapı Sarayı dâhilinde Sultan Murad'a mahsus olan Revan ve Bağdad kasırları olarak sıralanmaktadır.

Eserde o tarihe kadar kendilerinden hiçbir iz kalmamış iki kasırdan söz edilmiştir. Bunlardan biri duvarları tamamen çiniyle süslü Yalı Köşkü, diğeri ise Beşiktaş Köşkü'dür. Her iki yapının da Mimar Sinan üslubunu yansıttığı ileri sürülmektedir. Yazara göre IV. Murad sonrasındaki beş hükümdarın saltanatlarında ilimler ve teknikler yok olmaya yüz tutmuştur. Yeniçeriler nedeniyle oluştuğunu öne sürdüğü karışıklar, hükümeti büyük bina inşa etme düşüncesinden uzaklaştırmış ve bu hâl Sultan III. Ahmed'in tahta çıkışına kadar sürmüştür. III. Ahmed zamanında Kâğıthane Deresi'nde iki sahile mermerden saraylar yapılmış ve Tophane Meydanı'nda, Üsküdar'da büyük iskele sahasında, Galata'da Azab Kapısı'nda, Ayasofya Camii ile Bab-ı Hümayun arasında çeşmeler bina edilmiştir. Bu dönemde, geniş alanları, farklı türden ağaçları, akarsuları ve içinde düzenlenen ziyafetler ile şehrâyinlerin ihtişamıyla tanınan, "Çırağan" adı verilen bahçeler de düzenlenmiştir.

Ancak bu güzellikleri gölgeleyen bir gelişme yaşanmıştır. Çeşitli inşaat ve üretim faaliyetlerinde görev almak üzere Fransadan getirilen mimar ve mühendislerin, beraberlerinde nakış, naht ve tezyinat sanatkârlarını da getirmeleri, usûl-i mi'mârî-i Osmânî'nin sadeliğini ve özgünlüğünü bozmuştur. Bu duruma örnek olarak Nûr-ı Osmânî ve Lâleli Camii gösterilmektedir. Aynı şekilde Esmâ Sultan Sarayı ile Defterdarburnu'ndaki saraylar, "usûl-i mağşûşe-i mi'mâriyye" (karışık mimari tarz)

örnekleri olarak değerlendirilmektedir.

Bu süreçte, Mimar Sinan'ın oluşturduğu mimari ekolün temsilcileri ortadan kalkmış, onun yerini Refaîl adlı bir mimar, öğrencilerinin yerini ise Ermeni asıllı mimarlar almıştır. Bu yeni mimarlar, yalnızca adı kalan usûl-i mi'mârî-i Osmânî'nin esaslarına vâkıf olmadıkları gibi, Batı'nın bilim ve tekniklerine yönelen rağbete de uymuşlardır. Böylece farklı mimari tarzlar, Osmanlı'nın kutsal ve sivil yapılarında tamamen ya da kısmen uygulanmaya başlanmış; bu durum, Osmanlı estetiğine yabancı bir mimari üslubun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Yazar, bu bağlamda Osmanlı mimarisinin Avrupa mimari üsluplarıyla karşı karşıya kalışını ve onlara uyum sağlama çabasını yansıtmıştır. Bu yeni durumun sonucu olarak, usûl-i mi'mârî-i Osmânî'nin ortadan kalktığı, Osmanlı mimarlarının da Eski Yunan ve İtalyan mimarlarının artık yalnızca isimleri ve izleri kalan eserlerini bu medeniyetlerin mimarlık öğrencilerine yönelik kaynaklarda inceleyerek yeniden bir Osmanlı mimari usulü oluşturma çabasına yöneldiklerini belirtmiştir.

Metnin sonunda dönemin hükümdarı Sultan Abdülaziz'in tahta çıkışından sonra inşa ettirdiği büyük yapılarla mimariye olan ilgisi ve himayesi vurgulanmaktadır. Yazar, padişahın bu desteği sayesinde Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'nin yeniden eski yüce derecesine ulaştığını, Abdülaziz'in tahta çıkışını bu ihya döneminin başlangıcı olarak göstermiştir. Bu canlanmanın en somut örnekleri olarak Valide Sultan'ın Aksaray'da yaptırdığı cami ile Çırağan Sarayı'nı zikretmiştir.⁴¹

4.3.3. Müteaddid Tarzlar

Eserin üçüncü faslı mimari üsluplarla ilgili görüşleri ve bunlar arasında Osmanlı'nın mimari üslubunun ne olduğunu ortaya koyma çabasını içermektedir. Tekniklerin ve güzel sanatların olgunluk derecesine ulaştığı asırlarda ortaya çıktığı, Osmanlı'nın büyük eserlerine bakıldığında "*bir tarz-ı mahsus-ı mimari olduğu*"nun görüleceği öne sürülmektedir. Yazara göre mimari eserlerde banisi olan milletlerin ve kavimlerin fikirlerine ve

temayüllerine deliller olan tarz-ı mahsus-ı mimari, hayranlık duyulan büyük yapıların inşa güzelliği "*mehasin-i inşaiyyesi*"dir.

Metinde farklı kültürlerin mimari eserlerinin taşıdığı anlamlar ve bu yapıların izlenimleri sırasıyla değerlendirilmiştir. Buna göre eski Mısırlıların bıraktığı eserler, zihinlerde sükûnet ve ataleti çağrıştırmakta, aynı zamanda o dönemin insanların dünyayı istila eden tahakküm düşüncelerini ima etmektedir. Hindistan'daki eski dönem yapıları, sonsuz ve alışılmadık dışında birtakım hayalî tasavvurları yansıtırken; Çinlilerin eserleri, ahenkten yoksun fakat kendine özgü bazı incelikleri barındırmaktadır. Eski Yunan mimarlık eserleri, zarif ve incelikli fikirleri ima ederken; Romalıların yapıları debdebe ve ihtişamı, Bizanslıların (kadim İstanbul halkının) eserleri ise büyüklük ve azameti temsil etmektedir. Arapların büyük mimari yapıları, onların ilerlemeye yönelik düşünce ve yaratıcı kabiliyetlerini yansıtmaktadır. Gotik üsluptaki binalar, mucitleri olan Got kavminin zarif, ince ve hassas düşünce yapısını yansıtarak biçim anlayışlarını son derece ileri bir seviyeye taşıdıklarını göstermektedir.

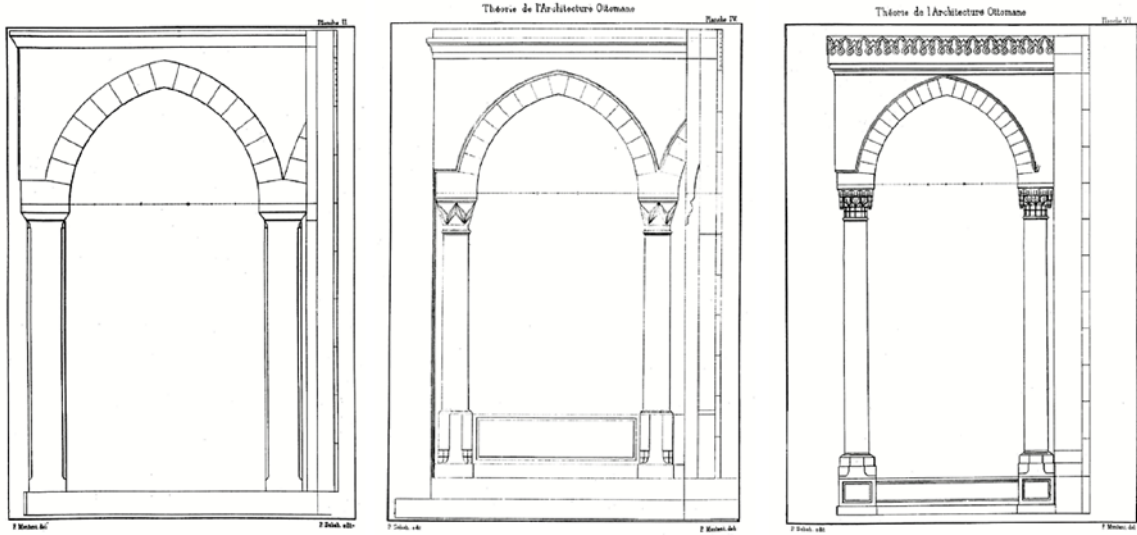
Son olarak İranlıların mimari eserleri, istibdat düşüncesini; Hind-Arab mimari üslubu ise zarafet ve süsleme bakımından zengin bir karakteri temsil etmektedir. Yazar, Osmanlı mimari eserlerinin keşfedici meziyeti olan sıfatının letafeti ile beraber heybetli olmasına dair görüşünü şu şekilde ifade etmiştir: *âsâr-ı mimâriye-i Osmâniyenin sıfat-ı kaşife-i meziyyeti ise letafeti ile beraber mehib olmaktadır.*⁴²

4.3.4. Tarz-ı İnşa Nedir?

Kitapta ele alınan konulardan birisi de "*tarz-ı inşâ*"nın ne olduğudur. Bunun açıklaması, bir binanın muhtelif kısımlarının gayet mahirane tertip edilerek bütün bir görünüşünün hendesece tam bir şekilde anlatılmasının fenn-i mimârîdeki isimlendirilmesi olarak belirtilmektedir. "*Bir binanın aksâm-ı muhtelifesi gayet mahirane tertib olunarak heyet-i mecmuasının hendesece sahîhü'l-beyân olmasına fenn-i mimârîde tarz-ı inşâ itlak olunur. Fenn-i mimârîde mevcud tarz-ı inşaların envâi ebniyenin deâim-i istinadı olan*

41 Launay ve Montani, *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, 9-12.

42 Launay ve Montani, *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, 13-19.



Şekil 1. Mahrûti, müstevi ve mücevheri usul örnekleri. (Durmuş Gür, 2017, 122)

sütunlara nazaran malûm olur.” ifadesiyle inşa tarzlarının türlerinin de binaların daimî istinatları olan sütunlara bakılarak bilindiği öne sürülmüştür.

Montani Efendi, Eski Mısırlıların ve Eski Yunanlıların yapılarında tarz-ı inşanın göze çarptığına dikkat çekmiştir. Buna karşılık Bizans, Arap, İran, Got ve Çin toplumlarının mimari üsluplarında belirli bir tarz-ı inşa ya da tarz-ı mimari bulunmadığını belirtmiş, bu yapıların yalnızca çeşitli inşaat biçimlerinden ibaret olduklarını ileri sürmüştür.

Montani, Osmanlıların kendilerine özgü bir mimari tarza sahip olduklarını ileri sürmüştür. Ona göre, Çelebi Mehmed döneminde Mimar İlyas tarafından Bursa’da inşa edilen Yeşil Camii ve diğer mimari eserlerde yapı unsurlarındaki sadelik ve zarafete gösterilen özen, Osmanlı mimarisinde yeni bir anlayışın doğduğunu göstermektedir. Montani, bu eseri diğerlerinden üstün görerek Usûl-i Mi’ârî-i Osmânî’nin bu dönemde varlık kazandığını ve bu usulün mücidi olarak Mimar İlyas’ın kabul edilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Ancak bu ifadelerde Yeşil Camii’nin mimarının Mimar İlyas olmaması gibi bir yanlışlık da söz konusudur.

Yazar, ayrıca Bayezid Camii’nin mimarı Mimar Hayreddin’in, sütun başlıklarına özgün bir biçim kazandırarak usûl-i mi’ârî-i Osmânî’yi bir adım daha ileri taşıdığını, ancak sütunların boyutları arasındaki orantısal dengesizliklerin dikkat çekici bir

eksiklik oluşturduğunu belirtmektedir. Mimar Sinan ise, yapı biçimlerini yeniden tasfiye ve temyiz ederek inşanın unsurları arasındaki uyumu sağlamış, ayrıca usule yeni inşa biçimleri ekleyerek bu mimari anlayışın düzenleyicisi olarak sunulmuştur.

Bu ifadelerden sonra Usul-i Mimari-i Osmanî’nin mahiyeti açıklanmaktadır. Buna göre Usûl-i Mi’ârî-i Osmânî, üç tarz-ı inşadan ibaret olduğu belirtilmiştir. Bunlar:

Tarz-ı mimari-i mahruti (konik)

Tarz-ı mimari-i müstevi (düz)

Tarz-ı mimari-i mücevherî

Eserin devamında yapı elemanlarından hareketle bu teori açıklanmaya çalışılmış, özellikle sütunlar ve kapılardan yola çıkarak bir tanımlama çabasında bulunulmuştur.

Bu mimari düzenler, yapıların biçimsel düzeni ve süsleme anlayışına göre oluşturulmuştur. Görünüşe göre klasik mimarideki Dor, İyon ve Korint düzenlerine bir karşılık olarak ortaya konulmuştur. Nitekim metinde Osmanlı mimarisinin geliştirdiği mahrûti, müstevî ve mücevherî tarzlar, daha önceki Dor, İyon ve Korint üsluplarının gelişmiş biçimleri olarak tanımlanmıştır.⁴³

43 Serap Durmuş, Şengül Öymen Gür, “Mimarlığın Metinsel Temsilinde Retorik İnşa: Usûl-İ Mi’ârî-İ Osmânî, Metu”, *Journal of the Faculty of Architecture*, 34/1 (2017), 122.

4.3.5. Anlatı İçin Seçilmiş Yapılar

Eserin dördüncü faslından on ikinci faslına kadar olan kısımlarında Osmanlı mimarisinden seçilmiş örnekler, ele alınmıştır. Bunlar: Bursa'da Yeşil Camii, İstanbul'da Süleymaniye Camii, Edirne Selimiye Camii, İstanbul'da Yeni Camii, Kanuni Sultan Süleyman ile Şehzade Mehmed türbeleri ve Bâbihümâyûn kapısındaki III. Ahmed Çeşmesi ile Azapkapı'daki Salih Sultan Çeşmesi.

Eserde ayrıntılı biçimde tarif edilen yapıların mevkii, banileri, mimarları, inşa süreçleri, yapım masrafları ve süsleme özellikleri ele alınmakta, ayrıca bu yapıların insan üzerindeki estetik ve duygusal etkilerine ilişkin değerlendirmelere de yer verilmektedir. Önceki bölümlerde ortaya konulan Osmanlı mimari usulünün temel nitelikleri, bu yapıların analizinde aranan ölçütler olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda, Bursa Yeşil Camii'nin onarım sürecinde Ahmed Vefik Paşa'nın üstlendiği rol de vurgulanmaktadır.

Klasik dönem yapılarının bu biçimde anlatılmasının ardından, 18. yüzyıla ait iki çeşmenin incelenmesinde Batı mimarisiyle karşılaştırmalı bir yaklaşım dikkati çekmektedir. Özellikle III. Ahmed Çeşmesi'nin tasviri sırasında, Batılı mimari üsluplara ve bakış açısına atıflar yapılmakta, bu da bir tür mimari mukayese niteliği taşımaktadır.

Azapkapı Çeşmesi'nin konumu ve mimari özellikleri ayrıntılı olarak betimlenirken, Fransız mimar ve mühendislerin Osmanlı süsleme sanatına etkileri değerlendirilmektedir. Bu sanatkarların takipçileri olarak anılan Rafael ve öğrencilerinin çalışmalarının sanatsal nitelikten yoksun olduğu belirtilmektedir. Ancak bu etkilerin Osmanlı mimarisi içinde kalıcı bir yer bulamadığı, Sultan Abdülaziz'in himayesi ve desteğiyle Osmanlı mimari üslubunun yeniden canlandığı vurgulanmaktadır.

Yazar, çeşmelerdeki mimari özelliklerin önemi- ne özellikle dikkat çekmektedir. Çünkü Osmanlı mimarisinde resmî ve kamusal yapılara özgü süsleme biçimleri, cami ve türbe gibi dini yapılarda kullanılmamıştır. Son olarak, Azapkapı Çeşmesi'nin onarımı için İbrahim Edhem Paşa'nın girişimlerinden söz edilmekte, ancak Paşa'nın görev yerinin değişmesi nedeniyle bu tamir teşebbüsünün yarım kaldığı belirtilmektedir.

4.3.6. Süsleme

Eserde Osmanlı mimarisinde süslemelerde kullanılan bitkisel motiflerden ayrıntılı biçimde söz edilmektedir. 18. yüzyılda inşa edilen III. Ahmed Çeşmesi'ndeki süslemelerin İtalyan mimarisine atfedilmesi görüşünü kabul edilmektedir. Eserde Osmanlı mimarları her ne kadar yazılı kuramsal metinler bırakmamış olsalar da saray kütüphanelerinde bulunan yazmalardan anlaşıldığı üzere süsleme çalışmalarını ayrıntılı incelemelere ve bilinçli estetik tercihlere dayandırıldığı ileri sürülmektedir. Osmanlı mimarlarının Çin mimarisinden haberdar oldukları, ancak bu üslubun yalnızca olumlu ve uygun yönlerini benimsedikleri, mimari uyumsuzluklarını ise tercih etmedikleri vurgulanmaktadır.

Süslemelerde en çok kullanılan bitkiler arasında gül, yasemin ve lale öne çıkmakta; bunlara ek olarak fasulye ve kadife çiçeği motiflerine de yer verildiği belirtilmektedir. Bursa Yeşil Camii'nin tezyinatını gerçekleştiren ve yanlışlıkla yapının mimarı olarak da anılan Mimar İlyas Ali, Osmanlı süsleme sanatının önemli bir referans figürü olarak değerlendirilmektedirler.

Metinde bazı mimarların isimleri anılmakla birlikte onların kendi anlatımlarına dayalı birincil kaynaklar bulunmadığından mimari üslup ve kişisel tarzlar, doğrudan yapıların kendilerinden hareketle tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle çoğu yerde mimarların adları yerine "Osmanlı mimarları" şeklinde genel bir ifade tercih edilmiştir.

4.3.7. Yapı Elemanları, Malzeme ve Osmanlı Klasik Döneminin Mimarının Eserlerinin Listesi

Eserin mimari yapı elemanlarına ayrılmış olan son bölümünde Osmanlı süsleme sanatının malzeme ve teknik çeşitliliği ele alınmaktadır. Bu kısımda oyma işleri, tuğla ve taş karışımı duvar süslemeleri, nakışlı pervazlar, çeşitli bezeme örnekleri, madenden yapılmış sanat eserleri, mezar taşları, sırça parçalarından oluşturulan kompozisyonlar, ahşap oyma işleri, duvar resimleri, oyma mermer süslemeler ve duvarlara yerleştirilen çiniler anlatılmaktadır.⁴⁴

44 Launay ve Montani, *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, 51-54.

Bu bölüm, Mimar Sinan'ın hayatından ve inşa ettiği yapıların listesinin verildiği *Tezkiretü'l-Ebniye* başlıklı bir bölüm ile sona ermektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere bu liste, serginin açıldığı aylarda Osmanlı payitahtında Basiret gazetesinde de yayınlanmıştır.⁴⁵

SONUÇ

Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî, 1873 yılında uluslararası bir sergi çalışmaları kapsamında hazırlanmıştır. Osmanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü dönemde ortaya konulan mimari yapıların inşa ve tezyin biçimlerini, kendine özgü bir üslupla tanımlayarak dünya mimarlık tarihi içindeki yerini göstermeyi amaçlayan bir eserdir. Eser, bu özgün mimari üslubu, öncelikle sergi ziyaretçileri olmak üzere üç dilde (Osmanlı Türkçesi, Fransızca ve Almanca) açıklamayı hedeflemiştir.

Bu eseri önceki yapı tanıtımlarından ayıran temel özellik, Osmanlı mimarisini yalnızca betimlemekle yetinmeyip onu önceki ve çağdaşı mimari üsluplarla karşılaştırarak bu karşılaştırmalardan hareketle bağımsız bir mimari tarz olarak temellendirme çabasıdır. Yazarlar, Osmanlı mimari üslubunun özgünlüğünü anlatırken, çoğu zaman Batı kökenli kavram ve biçimlerden ödünç alınan karşılaştırmalı terimlerle bir açıklama yöntemi benimsemişlerdir.

Eserin içeriği, dönemi, yazılış amacı ve yazarlarının diğer çalışmaları birlikte değerlendirildiğinde, bu metnin uluslararası sergilerde Osmanlı mimarisinin yerini ve temsil biçimini açıklama ihtiyacından doğduğu anlaşılmaktadır. Yazarların Osmanlı mimarisini Batı merkezli tarih anlatısının içine dâhil ederek bir kronolojik çerçevede tanımlamaları, Tanzimat'ın son yıllarında Osmanlı yöneticilerinin Batı'dan yayılan söylemlere karşı kültürel bir zemin oluşturma gayreti içinde olduklarını göstermektedir. Çalışma, merkezi yönetimin önemli bir noktasındaki bir ismin maiyetinde hazırlanmıştır. Uluslararası sergi çalışmaları Nafia Nezareti'nin bünyesinde yürütülmüştür. Ancak bir sergi

kapsamında Osmanlı mimarisinin niteliklerini ortaya koyan bir metin hazırlanması, devletin genel politikasının dışında Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa ve maiyetindekilerin teşebbüsüyle meydana çıkmış görünmektedir. Nitekim daha sonrasındaki sergiler kapsamında bu konuda bir eser hazırlanmamış ve *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* de ilgililer dışında Osmanlı kamuoyunda çokça dolaşıma girmemiş görünmektedir. Bununla birlikte bir üslup tanımlanması ve kronolojisi, ülkemiz mimarlık tarihinin zeminini teşkil etmektedir.

Eserin I. Dünya Savaşı esnasında kitabın şehremanetinin inşaat projelerinde bir rehber olarak kullanılmasının düşünüldüğü de anlaşılmaktadır. Şehremini tarafından yapılan değerlendirmede eserin "*Tarz-ı mimari-i Osmaninin emanetçe yapılacak inşaat projelerinde tatbikini temine medar olmak üzere*" görüldüğü ifade edilmektedir.⁴⁶

45 Launay ve Montani, *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, 55-58.

46 T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) Müze-i Hümayun Müdüriyeti Arkeoloji Müzesi Evrakı (MÜZ. ARK.) 94/36, 21.B.1334/24 Mayıs 1916.

Ekler



Ek 1. Osman Hamdi Bey, Les costumes populaires de la Turquie en 1873 (1873).
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518730p/f11.item> (Erişim, 03.12.2025)



Ek 2. Üzerinde "Sergî-i Devlet-i Osmâniyye, Exposition Universelle de 1873 a Vienne, Empire Ottoman, No du Groupe 15, No du Catalogue 5" yazılı bulunan darbuka. Weltmuseum Wien.
<https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=442945> (Erişim, 03.12.2025)



Ek 3. Viyana Evrensel Sergisi'nde Türk Ürünleri Teşhir Salonu, 1873.
Österreichischen Nationalbibliothek, Env. No.63.697 - E STEREO
http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13558407 (Erişim, 24.04.2019)



Ek 4. Viyana Evrensel Sergisi'nde Türk Ürünleri Teşhir Salonu, 1873.
Österreichischen Nationalbibliothek, Env. No.63.698 - E STEREO
http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13558414 (Erişim, 24.04.2019)



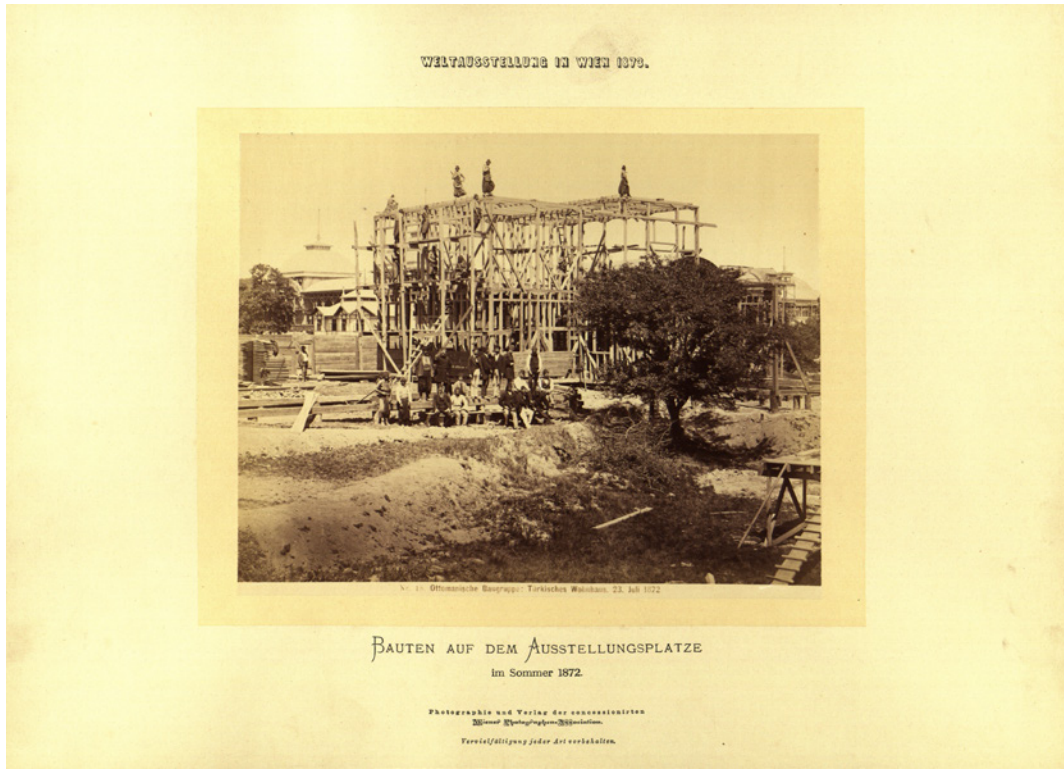
Ek 5. Türkisches Café, Fotograf: Josef Löwy, Verlag der Wiener Photographen Association Rückseite.
<http://data.tmw.at/object/110570744> (Erişim, 24.04.2019)



Ek 6. 10 Ağustos 1872, F. von Gustav Jägermayer, Technisches Museum Wien.
<http://data.tmw.at/object/110005543> (Erişim, 24.04.2019)



Ek 7. Sultan II. Ahmed Çeşmesi, 1873 Viyana Uluslararası Sergisi. Josef Löwy Fotoğraf Atölyesi, Bibliothek und Kunstblättersammlung Museum Wien, Env. No. KI 2903-167 https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-160650 (Erişim, 24.04.2019)



Ek 8. "Ottomanische Baugruppe: Türkisches Wohnhaus", Johann Baptist Obernetter, 23 Temmuz 1872.
<https://diglib.tugraz.at/download.php?id=5a0c41443eb3b&location=browse> (Erişim, 24.04.2019)

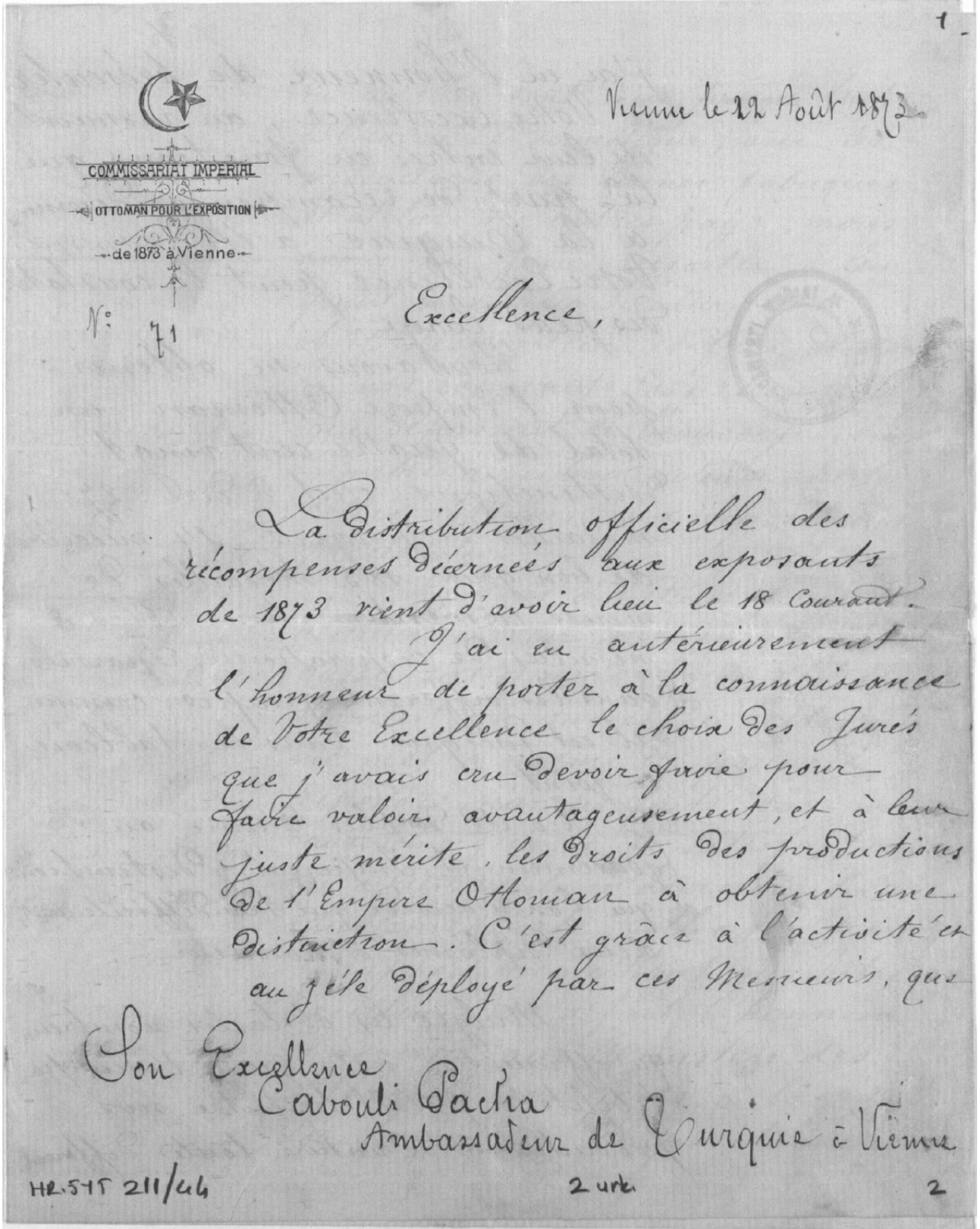


Ek 9. Türk Evi, Österreichischen Nationalbibliothek, Env. No. LW 71.994 – C
http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13558582 (Erişim, 24.04.2019)



Ek 10. Sultan III. Ahmed Çeşmesi

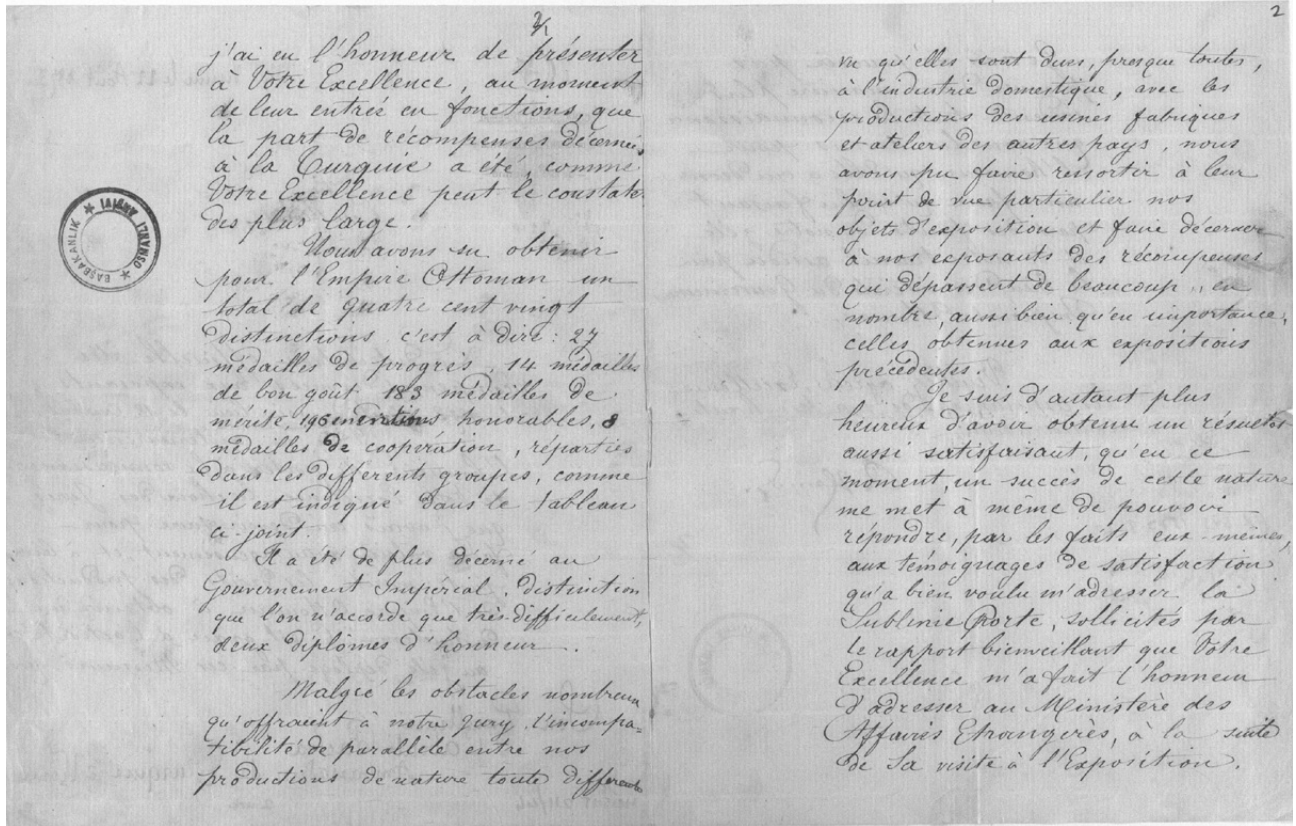
"Brunnen von Sultan Ahmed II." (Kopie des osmanischen Originals in Istanbul),
Wiener Photographen-Association, Österreichischen Nationalbibliothek, Env. No.63695-STE
http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=14652122 (Erişim, 24.04.2019)



Ek 11. Osmanlı Sergi Komisyonu Başkanı Osman Hamdi Bey'in Viyana Sefiri Kabuli Paşa'ya, 18 Ağustos 1873'de Viyana'da imparatorluk sarayının salonlarından birisinde sergiye katılanlara mükafat verilmesi törenine dair yazdığı takrir ve ödül cetveli.

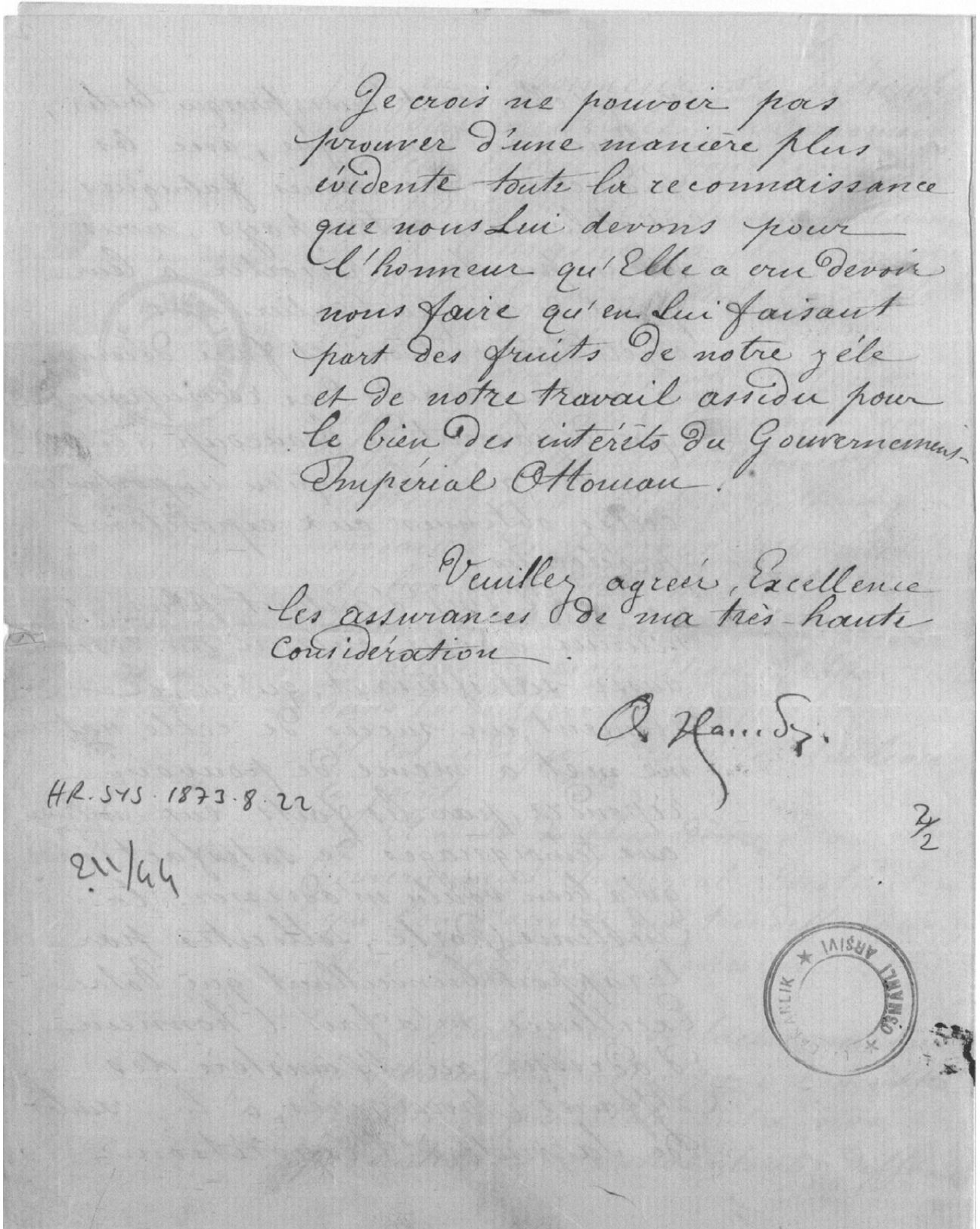
T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) Hariciye Nezareti Siyasi Kısım Evrakı (HR.SYS.)

211/44, 22 Ağustos 1873, İef 2, s.1.




Osmanlı Sergi Komisyonu Başkanı Osman Hamdi Bey'in Viyana Sefiri Kabuli Paşa'ya, 18 Ağustos 1873'de Viyana'da imparatorluk sarayının salonlarından birisinde sergiye katılanlara mükafat verilmesi törenine dair yazdığı takrir ve ödül cetveli.

BOA.HR.SYS.211/44, 22 Ağustos 1873, lef 2, s.2.



Osmanlı Sergi Komisyonu Başkanı Osman Hamdi Bey'in Viyana Sefiri Kabuli Paşa'ya, 18 Ağustos 1873'de Viyana'da imparatorluk sarayının salonlarından birisinde sergiye katılanlara mükafat verilmesi törenine dair yazdığı takrir ve ödül cetveli.
BOA.HR.SYS.211/44, 22 Ağustos 1873, lef 2.

1



COMMISSARIAT IMPERIAL
OTTOMAN POUR L'EXPOSITION
de 1873 à Vienne

Tableau
des récompenses décernées aux
Exposants de l'Empire Ottoman.

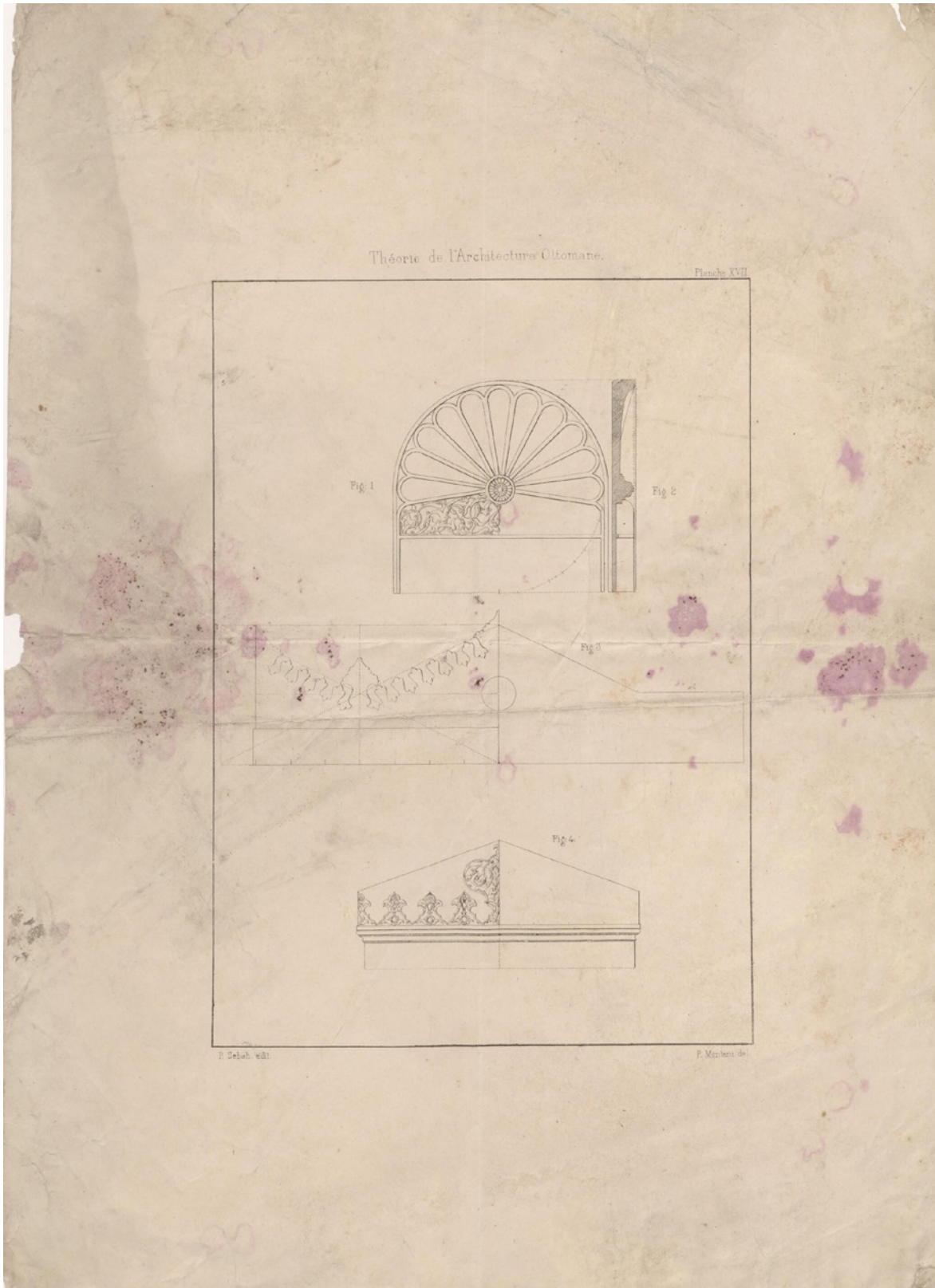
Groupe	Medailles de Progrès	Medailles de Merveille	Medaille de Bougoût	Mention Honorable	Diplôme d'honneur	Medailles Coopération
1	"	3	"	12		
2	1	15	"	24		
3	4	7	"	22		
4	10	64	"	30	1	
5	9	27	6	22		
6	1	11	"	2		
7		12		17		
8		1		7		
9		5		10		
10		3		9		
11		3		1		
12	1	1		3		
15		1				
17		1				
18	1	1		1		
19		1				
21		32	7	30		
24				3		
26		5		3	1	
27			1			8

HR.545 211/44

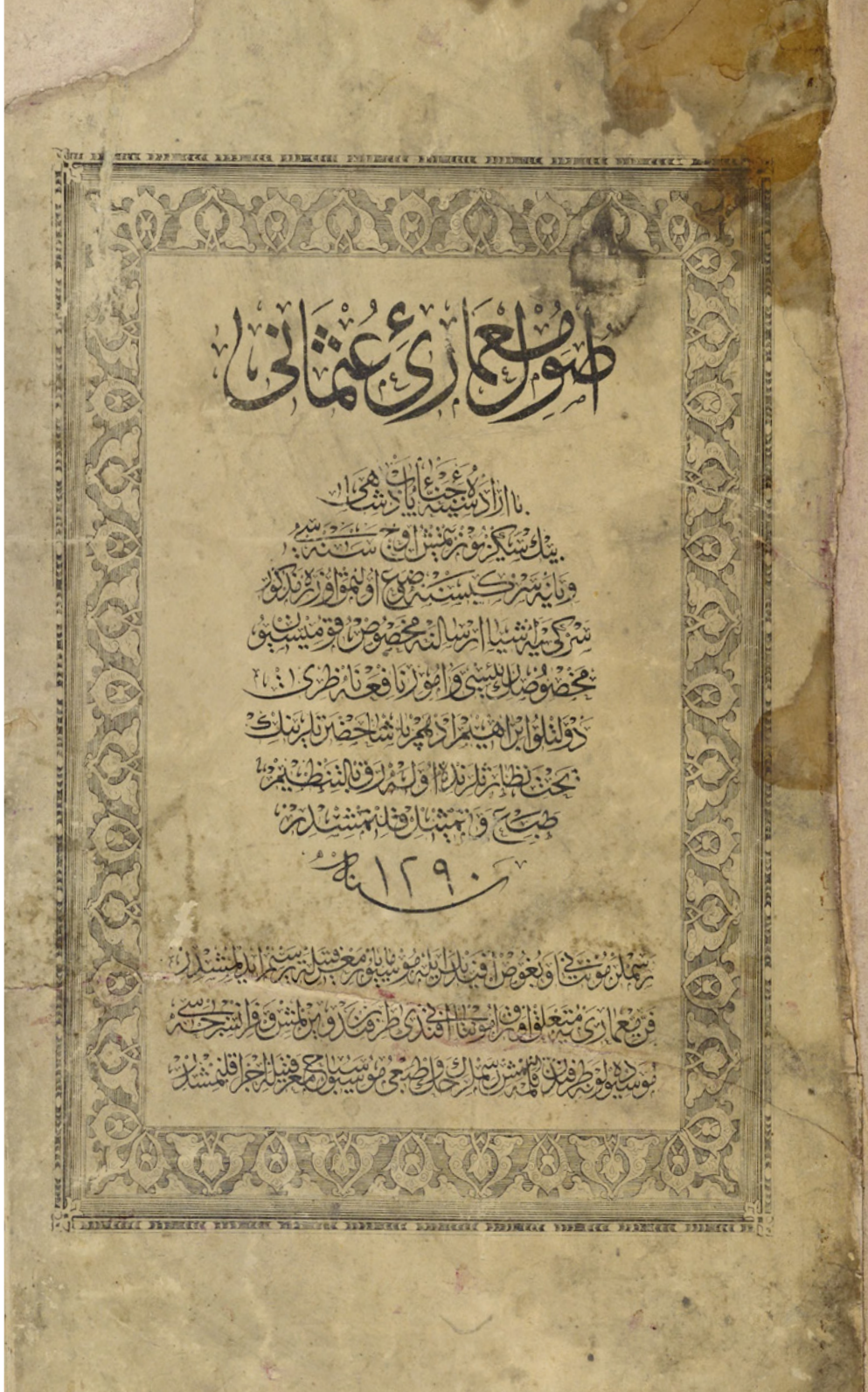
2 urk
(3 shf. baş)

3

Osmanlı Sergi Komisyonu Başkanı Osman Hamdi Bey'in Viyana Sefiri Kabuli Paşa'ya, 18 Ağustos 1873'de Viyana'da imparatorluk sarayının salonlarından birisinde sergiye katılanlara mükafat verilmesi törenine dair yazdığı takrir ve ödül cetveli.
BOA.HR.SYS.211/44, 22 Ağustos 1873, lef 3.



Ek 12. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nde yer alan Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'nin tek sayfası.
T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) Plan, Proje ve Krokiler (PLK.p.)3928. Tarihsiz.



Ek 13. Usûl-i Mimârî-i Osmânî'nin Osmanlı Türkçesi ile yazılı kapağı.

Launay, M., & Montani, Pierre. (1873). *L'architecture ottomane; ouvrage autorisé par iradé impérial et publié sous le patronage de son excellence Edhem pacha ... Texte français par Marie de Launay. Dessins par Montani effendi; Boghoz effendi; Chachian et Maillard.- Documents techniques par Montani effendi; exécution matérielle par Sebah. Die ottomanische baukunst. Constantinople.* <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t58d2zf2x&view=1up&seq=546> (Erişim, 03.12.2025)



Ek 14. 1873 Viyana Sergisi'ne götürülen bir tavanın yeni usullere göre oyma ve süslemeleri.

P. Montani. Launay, M. ve Montani, 1873, Plan XXVII.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t58d2zf2x&view=1up&seq=357> (Erişim, 03.12.2025)

Kaynakça

I. Arşiv Kaynakları

- Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)
 Babıali Evrak Odası (BEO.)
 Dahiliye Nezareti Sicill-i Ahval İdaresi Defterleri (DH.SAİD.d.)
 Hariciye Nezareti Siyasi Kısım Evrakı (HR.SYS.)
 Hariciye Nezareti Tercüme Odası Evrakı (HR.TO.)
 İrade Meclis-i Mahsus (İ.MMS.)
 Müze-i Hümayun Müdiriyeti Arkeoloji Müzesi Evrakı (MÜZ. ARK.)
 Plan, Proje ve Krokiler (PLK.p.)

II. Kaynak Eserler

Araştırma ve İncelemeler

- Aydın, Mahir. "Edhem Paşa, İbrahim", *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt 10, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Yayınları, 1994: 418-420.
- Balcı,ERCÜMENT. "1873 Uluslararası Viyana Sergisi'ne Trabzon'dan Getirilen Ürün ve Eşyalar", *Osmanlı Öncesi ile Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Esnaf ve Ekonomi Semineri, 9-10 Mayıs 2002, Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Merkezi, 2003: 309-362.
- Çelik, Zeynep. *Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, Çev. Nurettin Elhuseyni. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.
- Durmuş, Serap, Şengül Öymen Gür. "Mimarlığın Metinsel Temsiline Retorik İnşa: Usûl-i Mî'mârî-i Osmânî, Metu", *Journal of the Faculty of Architecture*, 34/1 (2017): 107-131.
- Ergüney, Yeşim Duygu ve Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", *Megaron*, 10/2 (2015): 224-240.
- Edhem (Maarif ve Nafia Nazırı). "Medhal-i İlm-i Jeoloji: Altıncı Fasil, Eterbe ve Maâdin", *Mecmua-i Fünun*, 23 (Zilkade 1281 / Mart-Nisan 1865), 448-459.
- Gürlemez, Aynur, Seza Sinanlar Uslu. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Dünya Fuarlarındaki Güzel Sanatlar Temsilleri", *Sosyal Bilimler Dergisi/ The Journal of Social Science*. 5 / 31 (2018): 570-579.
- <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t58d2zf2x;view=1up;seq=7>
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Son Sadrazamlar*. Cilt 2. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.
- Kadri. "Sergî-i Umûmî-i Osmânî", *Mecmua-i Fünun*. 10 (Şevval 1279 / Mart-Nisan 1863): 430-434.
- Kadri. "Meşhur Mimar Sinan Merhumun Terceme-i Haliyle Yapıldığı Binalar", *Basiret*. 909 (Safer 1290 / Mart-Nisan 1873): 3.
- Kadri. "909 Numaralı Nüşamızda Meşhur Mimar Sinan Merhumun Terceme-İ Halinden Mâ-Bad", *Basiret*. 917 (Rebiülevvel

1290 / Nisan-Mayıs 1873), 2-4.

Launay, Marie de, Montani, Pierre. *Usûl-i Mî'mârî-i Osmânî, L'architecture ottomane; ouvrage autorisé par iradé impérial et publié sous le patronage de son excellence Edhem pacha... Texte français par Marie de Launay. Dessins par Montani Effendi; Boghoz effendi; Chachian et Maillard.-Documents techniques par Montani effendi; exécution matérielle par Sebah. Die ottomanische Baukunst. Constantinople: Imprimerie et Lithographie centrales, 1873.*

Münif Efendi. "Târih-i Sergî-i Bervecî-i Umûmî", *Mecmua-i Fünun*. 9 (Ramazan 1279/Şubat-Mart 1863): 386-392.

Münif Efendi. "Sergî-i Umûmî'nin Vukû-i Küşâdı", *Mecmua-i Fünun*. 9 (Ramazan 1279/Şubat-Mart 1863): 362-367.

Ovalıoğlu, İlhan, Raşit Gündoğlu, Cevat Ekici, Ebu Faruk Önal, *Osmanlı Mimarisi: Usul-i Mî'mari-i Osmani, L'architecture Ottomane, Die Ottomanische Baukunst*, İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, 3. Baskı, 2015.

Önsoy, Rıfat. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmânî 1863 İstanbul Sergisi", *Belleten*, 47/185 (1983): 195-235.

Ökte, E. Z. (Proje Danışmanı), *Osmanlı İmparatorluğu Mimarisi, L'Architecture Ottomane: ouvrage autorise par irade imperial, die Ottomanische baukunst: durch kaiserliches irade genehmigtes werk, Ottoman architecture: a work authorized by imperial decree*, Ankara – İstanbul: Kültür Bakanlığı & Tarihi Araştırmalar ve Dokümantasyon Merkezleri Kurma ve Geliştirme Vakfı, 1998.

Selahaddin Bey. *La Turquie à l'Exposition universelle de 1867*, Paris: Librairie Hachette & C., 1867.

Selen, Bahriye Morkoç, "Sinan Historiyografisine Global Bir Bakış", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 13 (2009): 81-92.

Yazıcı, Nurcan. "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimarî-i Osmani", *Arkitekt*, 497 (2003): 12-9.

Tezler

Yarar, Sibel. *Uluslararası Sergilerde Mimari Temsil ve Uygulama Süreçlerinin Osmanlı – Mısır Rekabeti Üzerinden Değerlendirilmesi (1851-1915)*. Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Ersoy, Ahmet. *On the Sources of the "Ottoman Renaissance": Architectural Revival and Its Discourse during the Abdülaziz Era (1861-76)*. Doktora Tezi, Department of History of Art and Architecture, Harvard University, 2000.

Göğüş, Ceren. *19. yy. Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006.

Özçeri, Ece. *Displaying the Empire: A Search for Self Representation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century*. Yüksek Lisans Tezi, The Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, 2014.

Yazıcı, Nurcan. *Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre Montani*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.



YILDIZ SARAYI'NDA PENCERE PANJURLARI: OSMANLI SARAYINDA BİR MİMARİ DETAYIN ANALİZİ

Abdülhamit Tüfekçioğlu* Mehmet Mutlu**

Gönderilme Tarihi: 12.10.2025 - Kabul Tarihi: 15.12.2025

Özet

Bu çalışma, Yıldız Sarayı'nda yer alan pencere panjurlarını inceleyerek Osmanlı saray mimarisinde işlevsel ve estetik bir detay olarak panjurların kullanımını değerlendirmektedir. Makale, Büyük Mabeyn Köşkü, Çit Kasrı, Yaveran ve Bendegân Dairesi, Küçük Mabeyn Köşkü ile Harem Daireleri'ni kapsamaktadır. İncelenen panjurlar, ahşap malzemeden üretilmiş olup, sabit ve hareketli lamellerle farklı mekanik çözümler sunmaktadır. Panjur sistemleri, pencerelerin biçimine, büyüklüğüne ve buldukları mekâna göre çeşitlilik göstermektedir; bazı panjurlar tamamen sabit, bazıları ise hareketli lameller aracılığıyla güneş ışığını kontrol etme, iç mekân mahremiyetini sağlama ve estetik görünümü destekleme işlevine sahiptir. Ayrıca panjurlarda menteşe, kanca ve metal destekleme elemanları gibi mekanik detaylar, yapının hem estetik hem de işlevsel bütünlüğünü desteklemektedir. Küçük Mabeyn Köşkü kış bahçesinde beyaz panjurlar kullanılarak iç mekânda ferah ve aydınlık bir atmosfer yaratılmıştır. Bu inceleme, Yıldız Sarayı'ndaki pencere panjurlarının tarihsel, teknik ve estetik değerini ortaya koymakta, Osmanlı saray mimarisindeki özgün cephe detaylarının korunması ve restorasyon çalışmalarının önemini vurgulamaktadır.

Anahtar kelimeler: Yıldız Sarayı, Osmanlı Saray Mimarisi, Pencere Panjurları, Ahşap Lameller, Hareketli Panjur, Sabit Panjur, Küçük Mabeyn Köşkü, Harem Daireleri, Tarihi Cephe Detayları

WINDOW SHUTTERS IN YILDIZ PALACE: AN ANALYSIS OF AN ARCHITECTURAL DETAIL IN THE OTTOMAN COURT

Abstract

This study examines the window shutters of Yıldız Palace, evaluating their functional and aesthetic role as architectural elements in Ottoman palace architecture. The article covers the Büyük Mabeyn Pavilion, Çit Pavilion, Yaveran and Bendegân Apartments, Küçük Mabeyn Pavilion, and the Harem Apartments. The examined shutters are made of wood and feature various mechanical solutions through the use of fixed and movable louvers. The shutter systems vary according to the shape, size, and spatial context of the windows; while some shutters are completely fixed, others employ movable louvers to control sunlight, ensure interior privacy, and enhance visual aesthetics. Moreover, mechanical components such as hinges, hooks, and metal support elements contribute to both the functional and aesthetic integrity of the structures. In the winter garden of the Küçük Mabeyn Pavilion, white shutters were used to create a bright and spacious interior atmosphere. This study reveals the historical, technical, and aesthetic significance of the window shutters in Yıldız Palace and emphasizes the importance of preserving and restoring these unique façade details within Ottoman palace architecture.

Keywords: Yıldız Palace, Ottoman Palace Architecture, Window Shutters, Wooden Louvers, Operable Shutter, Fixed Shutter, Küçük Mabeyn Pavilion, Harem Apartments, Historic Façade Details

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, abdulhamit.tufekcioglu@marmara.edu.tr,

ORCID ID: 0000-0002-5116-0624

** Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, mehmetmutlu@karabuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7351-0138

GİRİŞ

Yıldız Tepesi, eğimli bir arazi üzerine konulanmış köşk ve kasırlardan oluşan geniş bir saray yerleşkesidir. Bu alanın bilinen ilk yapısı, III. Selim tarafından annesi Mihrişah Sultan adına inşa ettirilen bir kasırdır. Aynı dönemde, III. Selim'in babası III. Mustafa'nın anısına rokoko üslubunda bir çeşme de yaptırılmıştır. II. Mahmud döneminde, 1834-1835 yılları arasında tepe üzerinde yeni bir köşk inşa ettirilmiş, ancak bu yapı günümüze ulaşmamıştır. Sultan Abdülmecid, mevcut kasırları yıktırarak 1842 yılında annesi Bezmiâlem Vâlide Sultan için Kasr-ı Dilküşâ adıyla yeni bir köşk yaptırmıştır. Günümüzde "Vâlide Sultan Köşkü" olarak adlandırılan yapının, bu dönemde inşa edilen köşkle özdeş olduğu düşünülmektedir. Sultan Abdülaziz devrinde Yıldız Sarayı alanı genişlemiş; Büyük Mâbeyn Köşkü, Çit Kasrı, Malta Köşkü ve Çadır Köşkü gibi önemli yapılar eklenmiştir. II. Abdülhamid döneminde ise Yıldız Sarayı, imparatorluğun fiilî yönetim merkezi hâline gelmiştir. Padişahın Dolmabahçe Sarayı'ndan ayrılarak Yıldız'a taşınmasıyla birlikte yerleşke büyük ölçüde genişlemiş; bu süreçte Küçük Mâbeyn Köşkü, Cârîyeler Dairesi, Kızlarağası Köşkü, Şâle Köşkü, Yıldız Camii, harem binaları, tiyatro binası, marangozhane, eczahane, tamirhane, kilithane, çini atölyesi, kütüphane ve çeşitli şehzade köşkleri inşa edilmiştir. Böylece Yıldız Sarayı, 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı başkentinin en kapsamlı saray komplekslerinden biri hâline gelmiştir.¹ Saray kompleksinin temelleri III. Selim tarafından atılmış ve II. Abdülhamit dönemine kadar sürekli gelişen ve büyüyen bir dinamik yapılaşma süreci yaşanmıştır. Buna bağlı olarak da sarayın mimari tarzdaki çeşitlilik kendiliğinden ortaya çıkmıştır.² II. Abdülhamit döneminde Yıldız Sarayı'nın uzun süre devletin yönetim merkezi olması, merkezi otoritenin II. Abdülhamid ile birlikte tekrardan güçlendirilme isteği ve buna bağlı olarak tüm yönetim kademesinin sarayın sınırları içerisine

alınması, saraydaki mekân sayısını da artırmıştır.³ II. Abdülhamid zamanında Küçük Mabeyn, Harem Binaları, Cariyeler Dairesi, Kızlarağası Köşkü, Şâle Köşkü, Yıldız (Hamidiye) Camii, Tiyatro, Marangozhane, Eczahane, Tamirhane, Kilithane, Çini Atölyesi, Kütüphane ve Şehzadeler Köşkleri inşa edilerek bugünkü Saray kompleksi ortaya çıkmıştır. Ancak, Osmanlı döneminin son sarayı olma özelliğini taşıyan bu yapılar bütününde belli bir üslup birliği bulunmamaktadır.⁴ Bu dönemle birlikte Yıldız Sarayı "Saray-ı Hümayun" olmuş ve imparatorluk 33 yıl süreyle buradan yönetilmiştir. Yaklaşık olarak 500.000m² alana hâkim kompleksin yapı çeşitliliği, planlaması ve yerleşim tertibi Topkapı Sarayı'nı anımsatmakla birlikte Türk saray mimarisinin son geleneksel uygulamasıdır.⁵ Sarayın özellikle son dönem yapılarının inşasında Avrupâda geliştirilen inşa teknikleri ve malzemelerin ciddi biçimde kullanıldığı görülmektedir.⁶

1 Bülent Bilgin, "Yıldız Sarayı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 43, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, 541.

2 Afife Batur, "Yıldız Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 521.

3 Halil Elemana, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde (BOA) Bulunan Yıldız Sarayı İnşaatı, Tamirâtı ve Tefrişâtı ile İlgili Örnek Belgelerin Değerlendirilmesi. *Journal of Universal History Studies*, 4 (2), 229-250. DOI: 10.38000/juhis.1018997. Erişim 16.10.2025.

4 Bülent Bilgin, *Geçmişte Yıldız Sarayı*, İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı Yayınları, 1988, 14.

5 Feridun Akozan, "Tarih Boyunca Türk Sarayları-Milli Saraylar", *Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul, 1985, 28.

6 Bilgin, *Türk Saray Mimarisi*, 51.

MİMARİDE PENCERE PANJURLARI

Geleneksel duvarda “boşluk” kavramıyla tanımlanan pencere, yapının cephesinde dolu-boş, saydam-sağır karşıtlığını oluşturan; biyolojik ve psikolojik açıdan iç-dış ilişkisinin kurulmasında önemli rol oynayan temel bir elemandır. Cephe-deki boşluğun boyutu, oranı, rengi ve ritmi, yüzeyi oluşturan diğer mimari unsurlarla kurduğu uyum doğrultusunda yapının genel görsel etkisini belirler. Bu bağlamda pencere yalnızca bir açıklık değil, aynı zamanda cephe estetiğini şekillendiren dinamik bir bileşendir.⁷ Panjur ise, pencerenin dışına takılan, aynaları açılır-kapanı, dar yatay tahtalardan veya plastik parçalardan meydana getirilmiş kanattır.⁸ Panjurlar, mimari cephe düzeninde hem işlevsel hem de estetik bir unsur olarak değerlendirilir. Geleneksel mimaride panjur malzemesi olarak özellikle ahşap malzeme tercih edilmiş, panjur kanatları menteşeler aracılığıyla açılır-kapanır biçimde tasarlanmıştır.

İşlevsel açıdan panjurlar, iç mekânın iklimsel konforunu koruma, güneş ışığını ve rüzgârı kontrol etme, mahremiyet sağlama ve güvenliği artırma gibi amaçlarla kullanılmıştır. Özellikle Akdeniz ve Anadolu iklim kuşaklarında, yoğun güneş ışığının iç mekâna doğrudan girmesini engelleyerek gölge-lik etkisi yaratır; kış aylarında ise kapalı tutularak ısı kaybını azaltır. Ayrıca, panjurlar dış etkenlere karşı pencere doğramalarını koruyarak yapı ömrünün uzamasına katkı sağlar.

Panjurlar, estetik yönden ise cephe kompozisyonunda ritim, denge ve oran gibi mimari değerleri destekleyen elemanlardır. Panjur, geleneksel Osmanlı yapı elemanı olmayı, daha çok 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl modernleşmesiyle görülür. Özellikle Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi sivil mimarisinde, panjurların formu, kanat düzeni ve yüzey süslemeleri yapının kimliğini yansıtan önemli detaylar arasında yer alır.

Günümüzde panjur kullanımı, çağdaş malzeme teknolojileriyle birlikte fonksiyonel güvenlik sistemlerine (örneğin metal panjur ve motorlu kepenk sistemleri) evrilmiş olsa da geleneksel mimarideki panjur anlayışı, koruma ve restorasyon çalışmalarında özgün cephe karakterinin önemli bir bileşeni olarak değerlendirilmektedir.

YILDIZ SARAYI PENCERE PANJURLARI

Bu çalışmada, Yıldız Sarayı'nda yer alan pencere panjurları incelenmiştir. İnceleme kapsamına sarayın Büyük Mabeyn, Çit Kasrı, Yaveran ve Bendeğân Dairesi, Küçük Mabeyn, Harem Daireleri (Baş Kadın Efendi, İkinci Kadın Efendi, Haznedar Usta ve Cariyeler bölümleri) ile Arabacılar Dairesi'nin Kütüphane bölümü dâhil edilmiştir. Buna karşılık, Hünkâr Dairesi, Sünnet Köşkü, Çukur Saray, Avatlar (Ağalar) Dairesi, Opera Binası, Musahiban Dairesi, Gedikli Cariyeler Dairesi, Merasim (Şale) Köşkü, Arabacılar Dairesi ve Tamirhane-i Hümayun (Güzel Sanatlar Binası) bölümlerinde restorasyon çalışmaları sürdüğü için bu yapılar araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Büyük Mabeyn Köşkü

Saray yerleşkesinin Saltanat kapısından girince hemen sol tarafta bulunan yapıdır. Büyük Mabeyn, Sultan Abdülaziz (1861-1876) zamanında yapılan imar çalışmalarında Çit Kasrı, Malta ve Çadır köşkleriyle birlikte inşa edilmiştir.⁹ Eser, Sultan Abdülaziz tarafından 1866 yılında Balyan ailesi mimarlarına dinlenme köşkü olarak yaptırılmıştır. İki kattan meydana gelen kâgir köşk, Sultan II. Abdülhamid'in bazı resmi toplantılarını gerçekleştirdiği, davetler verdiği, resmî odasının da bulunduğu, yerleşke içindeki en büyük binadır.¹⁰

7 Nihal Uluengin, *Osmanlı-Türk Sivil Mimarisinde Pencere Açıklıklarının Gelişimi*, Doktora Tezi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1982.

8 Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: YEM Yayınları, 1990, 398; Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017, 236.

9 Bilgin, *Türk Saray Mimarisi*, 1993, 50.

10 Yılmaz Öztuna, “İstanbul Yıldız Sarayı”, *Hayat Saraylar İlavesi*. İstanbul. (Baskı Tarihi Yok), 42.

Cepheden
görünümİç mekândan
görünüm

1 Büyük Mabeyn Köşkü'nün içinden ve dışından görünüm

Büyük Mabeyn Köşkü'nün cephesinde bulunan yoğun pencere düzenlemesinde, binaya girişin yapıldığı orta bölümdeki üçlü pencere düzenlemesinde tam kemerli pencereler kullanılmışken, yanlarda ise basık kemer formlu pencereler tercih edilmiştir. Cephede kullanılan çok sayıdaki büyük boyutlu pencere, köşkün içinin de aydınlık olmasını sağlamıştır. Tam kemer formlu orta bölümde yaklaşık 330 cm, basık kemer formlu bölümde ise yaklaşık 300 cm yüksekliğe sahip olan pencerelerin, kemer formu sebebiyle kavis alan üst kısımları

sabit lamelli olarak ve iki bölümlü olarak yapılmıştır. Pencerelerin üstünde yer alan sabit panjurlar, tam kemerli pencerelerde yedi adet, basık kemerli pencerelerde ise üç adet lamelden (yatay ahşap elemandan) meydana gelmektedir. Pencerelerin dikdörtgen forma sahip bölümleri ise iki kanatlı panjurlardan meydana gelmektedir. Her bir kanat, alttaki bölüm üsttekine göre bir miktar kısa tutulacak şekilde düşeyde iki bölüm halinde düzenlenmiştir. Bu düzenlemede alttaki bölüm 15, üstteki bölüm ise 19 adet lamelden meydana gelmektedir.



2 Büyük Mabeyn Köşkü pencere panjur sistemi

Panjurun en önemli bölümünü meydana getiren ahşap lamellerin makta kısımlarına ağaç vidası kullanılarak sac bir levha, sabitlenmiştir. Her iki bölümün de üzerinde yer aldığı panjur çerçevesi pencerelerin dış yanlarından üçer adet menteşe ile tutturulmuştur. Hareketli panjur kanatlarının alt kısımlarında, panjur kanadı açıldığında sabit kalmasını sağlayacak kanca sistemleri bulunmaktadır. Panjur kapalı durumdayken ise cepheye göre sağ tarafta bulunan kanadın üzerine sol taraftaki örtücü kanat gelmekte ve üste gelen kanatta bulunan mekanik sürgülü sistem el ile döndürülmek suretiyle kanatların kapalı vaziyetteyken sabit kalması sağlanmaktadır. İki kanatlı panjurlarda bindirme pervazı, cepheye göre sol taraftaki kanatta bulunmaktadır.

Büyük Mabeyn Köşkü pencere panjurlarının bir diğer özelliği de düşeyde her bir kanadın açılır/kapanır olmasının yanı sıra, her kanatta bulunan ikili düzenlemede, alt bölümde yer alan düzenlemenin aynı zamanda ikinci bir çerçeve ile kanat üzerinde düşeyde de açılıp kapanacak bir sisteme sahip olmasıdır. Bu amaçla bir çerçeveye yerleştirilmiş bulunan panjurlar, ortadan bir kayıtle iki bölüme ayrılan hareketli kanata üstten ikişer adet menteşe ile sabitlenerek hareket özelliği kazandırılmıştır. Dışa doğru açılan bu alt kısım, yanda bulunan kanca sistemi ile açık kalması istendiği zaman sabitlenirken, altında bulunan küçük bir vida düğme ile kullanılmadığı durumlarda kapalı olarak kalması sağlanmıştır.



Panjuru meydana getiren lameller, yanlardan panjur çerçevesine tek bir bağlayıcı eleman ile tutturulmuştur. Muhtemelen ahşap kavala ile yapılan bu bağlantı ile panjuru meydana getiren lamellerin eksenleri etrafında hareket etmesi ile genişleyen ve daralan ara boşluklardan içeriye güneşin girmesi ya da ihtiyaç duyulan zamanlarda mahremiyet açısından tamamen kapatılması mümkün hale gelmektedir. Çok sayıdan parçadan meydana gelen bu lamellerin açılarını aynı anda ayarlayabilmek amacıyla orta kısımlarında düşey bir ahşap öge kullanılmıştır. Bu ahşap parça lamellere birisi kendi üzerinde, diğeri de karşıdaki elemanda olacak şekilde birbirinin içinden geçen iki adet yuvarlak halka ile bağlanmış ve bu mafsalı sistem ile rijitlik ortadan kaldırılarak sisteme hareket özelliği kazandırılmıştır. Böylece hareketli lamellerin bu sistem sayesinde pratik olarak ayarlanması ya da açılıp kapatılması sağlanmıştır.

Çerçeveler köşelerde birbirlerine zıvanalı köşe birleştirme tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra, çerçevelerin daha stabil hale gelmesini sağlamak için köşelerde L şekilli sac lamaların kullanıldığı görülmektedir. Lama demirlerine her iki kol üzerinde ikişer delik açılmış ve bu deliklerden yıldız başlı ağaç vidaları kullanılmak suretiyle yatay ve düşey çerçeve elemanları güçlendirilmiştir. Ahşap malzemelerin birleştirilmesinde vidalar vazgeçilmez bir gereç olma özelliğini günümüzde de sürdürmektedir.¹¹ Lama ile güçlendirme uygulamaları, pencerelerin içten estetik görünümünü bozmaması amacıyla dıştan yapılmıştır.

Vidaların icadı çok öncelere dayanmaktadır. Mekanğin kurucusu sayılan Tarentum Archytas'ın, M.Ö. 400'ler civarında günümüzün vazgeçilmezi vidayı icat ettiği bilinmektedir. Bununla beraber günümüzde kullanılan dişli vidalar, imalatı zor olduğu için ancak 17. yüzyıldan sonra yavaş yavaş yaygınlaşma göstermiştir.¹² Yıldız Sarayı Büyük Mabeyn Köşkü'nün inşa edildiği dönemde ağaç vidaları artık kullanılmaya başlamış olmakla

11 Kubulay, Çağatay, Hasan, Efe, Erol, Burdurlu, H. İsmail, Kesik, "Bazı Ağaç Malzemelerin Vida Tutma Mukavemetlerinin Belirlenmesi", *Kastamonu Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 12 (2), (2012), 321-328, Erişim 19.10.2025.

12 <https://atlasvida.com/vidanın-tarihcesi/> (16.10.2025)

birlikte, köşkün pencere panjurlarında tespit edilen ve metal lamalarla birlikte kullanılan bu vidaların, üzerlerinde yer alan şirket bilgilerinden anlaşıldığı üzere, özgün imalata ait olmadıkları; daha çok yakın dönem restorasyonlarında eklenmiş elemanlar oldukları görülmektedir.

Çit Kasrı

Çit Kasrı, Büyük Mabeyn'in sağ tarafında bulunmakta olup, birbirinin içinden geçilen odalardan meydana gelen tek katlı bir yapıdır. Kasrı, Sultan Abdülaziz (1861-1876) zamanında yapılan yapılaşma çalışmalarında Büyük Mabeyn, Malta ve Çadır köşkleriyle birlikte inşa edilmiştir.¹³



3 Çit Kasrı'nın cephesinden görünüm

Çit Kasrı'nın ön cephesinde giriş kapısı ve pencereleri düz lentolu tepelikli ve dikdörtgen formdadır. 120 cm genişliğe sahip bu cephedeki pencereler 240 cm yüksekliğindedir. Bu cepheye bakan pencereler, ikişer kanatlı ve her bir kanadı düşeyde üçlü düzenlemeye sahip özellikte inşa edilmiştir. İçte bulunan pencere kanatları ile dışta bulunan panjurların arasında yatay parmaklıklar yer almaktadır. Düşeyde üç bölümlü olarak düzenlenen pencerelerin en üstte bulunan kısmın yüksekliği, alttaki kısımlara göre daha az tutulmuş ve bu kısım sabit kasalı olarak düşünülmüştür. Alttaki ikişer bölümden meydana gelen çift kanatlı bölümde kanatlar içeriye doğru açılmaktadır.

13 Bilgin, *Türk Saray Mimarisi*, 50.



4 Çit Kasrı'nın ön cephesinde panjur düzenlemeleri ve detaylar

Pencerelerin tamamı pencerenin sabit kanatlı kısımlarını da örtecek biçimde uzun panjurlarla donatılmıştır. Panjurlar, pencerelere uyumlu olarak düşeydeki üçlü düzenlemeye göre, pencerelerin yatay kayıtlarını karşılayacak şekilde üç bölümden oluşan düzenleme özelliği göstermekte olup dış açılmaktadır. Bu düzenlemede, pencere formuna uygun şekilde en üsteki bölüm daha kısa iken, alttaki bölümler ise daha uzun tutulmuştur. Üstteki kısa bölümde yedi adet lamel bulunmaktayken, ortadaki bölüm 13 ve en alttaki bölüm ise 11 adet lamelden meydana gelmektedir. Çit Kasrı'nın panjur sisteminde kullanılan lameller Büyük Mabeyn Köşkü örneğine göre farklılık arz etmektedir.

Burada ahşap lamellerin makta kısımlarında metal koruyucu sac bulunmamaktadır. Lamellerin dışarıya bakan tarafları Büyük Mabeyn Köşkü'nde düz bırakılmışken, Çit Kasrı'nda ise dışarıya bakan kısımlarının üst bölümleri dairesel formda profillendirilmiştir. Panjurlar, her iki yanda bulunan panjur kasana üçer adet menteşe ile sabitlenmiştir.

Çit Kasrı'nın ön cephesinde kullanılan panjur sistemi, Büyük Mabeyn Köşkü'nün panjur sistemiyle aynıdır. Her iki taraftaki panjur kanadı açık tutulmak istendiğinde kasanın alt kısmındaki yatay çerçeve ögesinde bulunan kancanın ucu, panjurun alt kasasında bulunan kanca yuvasına takılarak sabitlenmektedir.

Yaveran ve Bendegân Dairesi

Yaveran ve Bendegân Dairesi sarayın birinci avlusunda, Valide Sultan kapısının girişinde tam karşıda bulunmaktadır. Yapı, sıra odalardan meydana gelmektedir. Yaverlerin yanı sıra telgrafhane ve şifrehanenin bulunduğu yapı Art Nouveau stilinde inşa edilmiş olup, mimarı da Sultan II. Abdülhamid'in baş mimarı Raimondo D'Aronco'dur.¹⁴ Yapı, iki katlı olarak inşa edilmiştir.

Yaveran ve Bendegân Dairesi'nin birinci avluya bakan cephesinde çok sayıda pencere yer almaktadır. Her iki kattaki pencereler tek kanatlıdır ve düşey doğrultuda iki bölüme ayrılmıştır. Alt bölüm, yukarı doğru hareket edebilen bir giyotin pencere sistemiyle açılacak biçimde tasarlanmıştır. Tüm pencerelerde çift kanatlı panjur bulunmakla beraber, panjurlar pencerelerin alttan itibaren yaklaşık 2/3'lük kısmını kapatacak yüksekliktedir.



5 Yaveran ve Bendegân Dairesi'nin cephe görünümüleri

Yaveran ve Bendegân Dairesi'nin panjur düzeni, yukarıda açıklanan Büyük Mabeyn Köşkü ve Çit Kasrı'ndaki örneklerle kıyasla oldukça sade bir biçimde tasarlanmıştır. Yapıda yer yer kullanılan dar pencerelerde tek kanatlı panjurlar tercih edilirken, daha geniş açıklıklara sahip pencerelerde çift kanatlı panjurlar uygulanmıştır. Hem zemin katta hem de birinci katta bulunan panjurlar 22 lamelden oluşmaktadır. Lameller, panjur çerçevesinin her iki yanında yer alan düşey elemanlara açılmış eğik kanallara sabitlenmiş olduğundan, önceki örneklerde görüldüğü gibi açılarının değiştirilebilmesine olanak tanıyan bir hareket mekanizmasına sahip değildir.



6 Yaveran ve Bendegân Dairesi'nin panjurlarından genel ve detay görünümüleri

14 Bilgin, *Türk Saray Mimarisi*, 52.

Yaveran ve Bendegân Dairesi'nin pencere panjurları, çerçeve düzenlemeleri bakımından da önceki örneklerden farklılık göstermektedir. Daha önce incelenen iki yapıda panjurlar dikdörtgen bir çerçeve içinde tasarlanmışken, bu yapıda çerçevenin düşey elemanları, her iki tarafta da üst yatay elemanı bir miktar aşacak şekilde uzatılmıştır. Bu uzantılar profilli biçimde şekillendirilerek panjurlarda hareket ve estetik bir dinamizm etkisi oluşturulmak istenmiştir. Çerçeveyi meydana getiren dikey ve yatay öğelerin birleştiği köşelerde ahşap geçmelerin haricinde diğer örneklerde de olduğu gibi L şekilli metal levhalar kullanılmış ve bu levhaların her iki koluna açılan ikişer deliğe sabitlenen ağaç vidalarıyla çerçeve sisteminin sağlaştırılması sağlanmıştır.

Panjurlar, pencere kasasına düşey doğrultuda ikişer menteşe ile sabitlenmiştir. Bindirme pervazı, sağ taraftaki panjur kanadında yer almaktadır. Panjurların açık konumda sabit kalmasını sağlamak için, alt çerçevelerinin iç yüzeylerinin dışa yakın kısımlarına metal halkalar monte edilmiştir. Pencere denizliklerine yerleştirilen kancaların bu halkalara takılmasıyla, panjurların açık durumda sabitlenmesini sağlayan bir sistem oluşturulmuştur.

Küçük Mabeyn Köşkü

Küçük Mabeyn Köşkü, ikinci avluya geçiş yapılan kısımda, sağ tarafta bulunmaktadır. Bu köşkü Sultan II. Abdülhamid kendisi için 1900 yılında özel olarak yaptırmıştır.¹⁵ Köşkün mimarıyla ilgili kesin bir bilgi bulunmazken, eserin baş mimar Raimondo D'Aronco tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir.¹⁶ İki katlı kâgir yapı, tavanlarını süsleyen ince kalem işleri ve özellikle Boğaz manzaralarını betimleyen resimleriyle dikkat çekmektedir. Küçük Mabeyn Köşkü, II. Abdülhamid'in çalışma, yemek, dinlenme, kabul ve yatak odalarının bulunduğu özel ikametgâhı olarak düzenlenmiştir. Köşkün Türkiye Cumhuriyeti tarihi açısından da bir hatırası bulunmaktadır. Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinin ardından Osmanlı'nın idare merkezi yeniden Dolmabahçe Sarayı'na taşınmış olsa da son dönem padişahlarından VI. Mehmed Vahdettin zaman zaman bu köşkü kullanmaya devam etmiştir. Atatürk, 15 Mayıs 1919 tarihinde üçüncü Kolordu Müfettişi olarak Samsun'a hareket etmeden önce Sultan Vahdettin ile yaptığı görüşmeyi bu binanın üst katındaki büyük salonda gerçekleştirmiştir.¹⁷



7 Küçük Mabeyn Köşkü'nün genel görünümü

15 Haluk Şehsuvaroğlu, *İstanbul Sarayları*, İstanbul: İstanbul Kapadokya Kitabevi Yayınları, 1954, 27.

16 Bilgin, *Türk Saray Mimarisi*, 54.

17 Haluk Şehsuvaroğlu, *Tarihi Odalar*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 1954, 135.

Küçük Mabeyn Köşkü'nün alt kat pencerelerini en dışta düşey demir parmaklıklar kapatmaktadır. Parmaklıkların köşelere gelen kısımları geometrik olarak düzenlenmiş, orta bölümlerine ise dairesel süslemeler yerleştirilmiştir. Yaklaşık 120x310 cm ölçülerindeki alt kat pencerelerinin 220 cm'lik kısmı açılır-kapanır olarak düzenlenmişken, üstte kalan yaklaşık 90 cm'lik kısım ise sabit tutulmuştur. Pencereyi ince 4 adet dikey kanattan meydana gelen panjurlar kapatmaktadır. Bu kanatlardan dışta bulunanlar her iki yana beşer adet menteşe ile sabitlenmiştir. Ortada bulunan panjur kanatları ise yine menteşelerle kasaya sabitlenmiş olan kanatlara bağlanmıştır. Bu şekilde panjurların pencerenin dışında bulunan parmaklık dolayısıyla dış kısma açılmama sorunu çözülmüştür.

Küçük Mabeyn Köşkü'nün alt katında bulunan panjurlar, düşeyde üç bölüme ayrılmıştır. Alt bölüm 21, orta bölüm 17 ve üst bölüm ise 18 lamelden meydana gelmektedir. Alt bölümde bulunan lameller iç orta kısımlarında dikey konumda bulunan metal parçaya hareketli mafsallarla bağlanmış ve bu şekilde düşey çubuk üzerinde bulunan tutma koluyla aşağı yukarı hareket ettirilerek lamellerin açılarının değiştirilebilmesi sağlanmıştır.

Köşkün alt katının arka cephesinde yer alan pencereler, ön cephedeki pencerelere göre biraz daha büyük olup 160x315 cm ölçülerindedir. Ön cephedeki pencerelerde olduğu gibi bu pencerelerde de parmaklıklı bir düzenleme uygulanmış, ancak panjur kanatlarının sayısında farklılık görülmüştür.



8 Küçük Mabeyn Köşkü'nün zemin kat penceresinin genel görünümü ve ön ve arka cepheden panjur detayları

Bu cephede pencereleri kapatan panjurlar altı kattan oluşmakta ve her iki tarafta üçer kanat olacak şekilde 3+3 olarak simetrik biçimde düzenlenmiştir. Diğer özellikleri bakımından ön cepheyle benzer olan bu panjur sisteminde, üçlü kanat düzenlemesinin pencere kasası ile parmaklık arasında kalan boşluğun gerektirdiği bir çözüm olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır.

Köşkün üst katındaki pencereler, alt kattakilerden farklı olarak parmaklık kullanılmadan inşa

edilmiştir. Buna karşın, panjur sistemi alt kat pencerelerinde uygulanan sistemle tamamen aynıdır. Her iki katta bulunan panjur kanatları yanlardan beşer menteşe ile sabitlenmiştir. Özgün sistemde bütün lameller hareketli olduğu halde, günümüzde alttan 20 lamel hareketli özellikteyken, üzerinde bulunan lameller ise sabitlenmiştir.

İki kattan meydana gelen Küçük Mabeyn Köşkü'nün üst katında Art Nouveau akımının süsleme özelliklerini gösteren kış bahçesi bulunmaktadır.



9 Küçük Mabeyn Köşkü'nün arka cephesinden ve kış bahçesinden görünüm

İki kattan meydana gelen Küçük Mabeyn Köşkü'nün üst katında Art Nouveau akımının süsleme özelliklerini gösteren kış bahçesi bulunmaktadır. Cephesi her yönden pencerelerle çevrili bulunan kış bahçesinin tüm pencereleri panjurlu olarak yapılmıştır. Pencereler 165 cm yüksekliğindeyken genişliklerde küçük farklar olmakla beraber ortalama 40 cm'dir. Kış bahçesinde bulunan pencerelerden bazıları tek kanatlı iken, çoğunluğu ise çift kanatlı olarak yapılmıştır. Dört kanatlı pencereler de bulunmakla beraber bu pencereler ortadaki iki kanadı hareketli olacak şekilde çift kanatlı pencere gibi düzenlenmiştir.

Kış bahçesindeki pencere panjurları, tek çerçeve bölümünden oluşmakta olup her biri 26 adet lamelden meydana gelmektedir. Lameller, yanlarda yer alan panjur çerçevelerine sabitlenmiştir. Sağ taraftaki panjur kanadı bindirme çıtalı olup kapatıldığında kilitlemesini sağlayan bir kulp sistemine

sahiptir. Kanatların alt kısmında, yatay çerçeve elemanının üzerinde bir kanca demiri bulunmaktadır. Bu kanca, kullanılmadığı zamanlarda aynı çerçeve üzerindeki kanca yuvasına takılarak sabitlenmektedir. Panjur kanadının açık konumda kalması istendiğinde ise kanca yuvasından çıkarılarak pencere kasasının altındaki yatay öğedeki yuvaya takılmış ve böylece panjur kanadı sabitlenmiştir.

Yıldız Sarayı'ndaki yapıların panjurları genellikle hâkî renkte iken, Küçük Mabeyn Köşkü'nün kış bahçesinde kullanılan panjurların beyaz renkte olduğu görülmektedir. Bu tercih, panjurlar kapalı durumda olsa bile kış bahçesinin iç mekânında aydınlık ve ferah bir atmosferin oluşmasını sağlamaktadır.

Küçük Mabeyn Köşkü'nde bulunan panjurlar günümüzde de özgün biçimleriyle varlığını sürdürmektedir.



10 Küçük Mabeyn Köşkü'nün kış bahçesinde bulunan panjurlardan genel ve detay görünüm

Harem Dairesi

Çalışmamızda Yıldız Sarayı'nın Harem Dairesi'nin yapı gruplarından, Baş Kadın Efendi, Hazine-dar Usta ve Cariyeler dairelerinin panjur sistemleri incelenmiştir. Harem Dairesi'ni meydana getiren yapılar, II. Abdülhamit zamanında inşa edilmiştir. Yapılar birbirlerine dar ve basit koridorlarla bağlanmıştır. İki katlı olan bu yapı grupları, bağdadi tekniğiyle inşa edilmiştir.

Baş Kadın Efendi Dairesi'nin 105x255 cm ölçülerindeki pencereleri, üst kısmı basık kemer formunda tasarlanmıştır. Bu bölümde kullanılan panjur sistemi, sarayın diğer bölümlerindekinden tamamen farklıdır. Düşeyde ikiye bölünmüş çift kanatlı pencereye uygun biçimde, panjur çerçevesi de iki bölümden oluşturulmuştur. Her bir çerçevenin içine yerleştirilen 19 adet lamel, çerçevenin orta ve yan elemanlarına açılan kanallara sabitlenerek sabit lamelli bir panjur sistemi meydana getirilmiştir.



11 Harem Dairesi'nin farklı bölümlerinden cephe görünümü

Pencerelerin yalnızca bir kanadı açılır özelliğindedir. Geniş ve dışa doğru taşkın pencere kasalarının dış yüzeyine dikey kanallar açılmış, panjur kanadı ise bu kanalların içine yerleştirilmiştir. Tek parça hâlinde düzenlenen panjur kanadı, yukarı ve aşağı yönde hareket eden bir giyotin pencere sistemiyle çalışmaktadır. Yaklaşık 1 metre yüksekliğindeki panjur, yukarı kaldırıldığında sabit kalabilmesi için kasanın yan taraflarına yerleştirilen kilitleme mekanizmalarıyla tutulmaktadır.

Baş Kadın Efendi Dairesi'nin pencere panjurları yakın zamanda tamamen yenilenmiştir.



12 Baş Kadın Efendi Dairesi'nin pencere sistemi ve panjur düzenlemesi

Haznedar Usta (Kalfa) ve Cariyeler Dairesi'nin pencere panjurları, sarayın diğer bölümlerindeki-lerden farklı olarak kendine özgü bir düzenlemeye sahiptir. 155x220 cm ölçülerindeki pencere yüzeyini tamamen kaplayacak biçimde tasarlanan panjur, düşeyde ikiye, yatayda ise üçe bölünerek altı bölümlü bir kompozisyon oluşturmuştur.

Üst bölümde yer alan panjur çerçevesi sabit durumdadır. Ancak bu bölümde, her iki tarafta yedişer lamelden oluşan elemanlar açıları ayarlanabilir biçimde hareketli olarak düzenlenmiştir. Alt kısımda yer alan dört bölüm ise düşey doğrultuda açılıp kapanabilen iki kanat şeklinde tasarlanmıştır. Her bir kanat yatayda iki eşit parçaya ayrılmış olup, bu parçaların her biri 11 lamelden oluşmaktadır. Hareketli panjur kanatları, yanlardaki kasalara üçer adet menteşe ile sabitlenmiştir.



13 Haznedar Usta (Kalfa) (solda) ve Cariyeler (sağda) dairelerinin cephe görünümüleri

Yapılarda bulunan panjur düzenlemeleri günümüzde sabit lamel olarak işlev görmektedir. Ancak alt taraftaki panjur bölümünde yer alan lamellerin ortasında bulunan, hareketli mafsallarla lamellere tutturulmuş olan hareket sisteminden, lamellerin önceden hareketli sisteme sahip iken, sonradan sabit sisteme dönüştürüldüğünü göstermektedir.

Haznedar Usta (Kalfa) ve Cariyeler dairelerinin pencere düzenlemelerinde bir başka dikkat çeken husus da bu pencerelerde kullanılan parmaklıklardır. Çit Kasrı'nda pencere ve panjur arasında, Küçük Mabeyn Köşkü'nde ise panjurun dışında yer alan parmaklıklar, pencerenin tamamını kaplamaktayken, Haznedar Usta (Kalfa) ve Cariyeler dairelerinin pencerelerinde bulunan parmaklıklar pencerelerin alttan yaklaşık 60 cm'lik bir kısmında bulunmaktadır. Düşey ve yatay metal çubukların arasına yerleştirilen iki farklı çaptaki çemberlerden meydana gelen parmaklıklar, Çit Kasrı örneğinde olduğu gibi pencere kanadı ile panjurun arasında yer almaktadır.



14 Haznedar Usta (Kalfa) Dairesi'nin ve pencere panjurunun içten ve dıştan görünümü

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yıldız Sarayı'nda incelenen pencere panjurları, Osmanlı saray mimarisinde işlevsellik, estetik ve teknik titizliğin bir arada ele alındığı, özgün bir detay mimarisini gözler önüne sermektedir. Sarayın farklı bölümlerinde kullanılan panjur sistemleri, yapıların konumu, kullanım amacı ve dönemin mimari anlayışı doğrultusunda çeşitlilik göstermektedir. Büyük Mabeyn Köşkü, Çit Kasrı, Yaveran ve Bendegân Dairesi, Küçük Mabeyn Köşkü ve Harem Daireleri'nde gözlemlenen örnekler, bu çeşitliliğin hem tasarım hem de işlev açısından nasıl biçimlendiğini ortaya koymaktadır. Büyük Mabeyn Köşkü'nde yer alan panjurlar, çok parçalı ve hareketli lamelli bir yapıya sahiptir. Bu sistem, iç mekânın ışık, hava ve mahremiyet koşullarını kontrol etmeye olanak sağlayarak hem fonksiyonel hem de estetik bir çözüm sunmaktadır. Lamellerin menteşe, bindirme pervazı ve kanca sistemleri ile donatılması, dönemin malzeme ve işçilik anlayışının yüksek bir düzeyde uygulandığını göstermektedir. Hareketli lamellerin birbirine geçmeli mafsallı sistemle bağlanması, lamellerin eksenleri etrafında hareket etmesini mümkün kılarak ışık kontrolü ve mahremiyet açısından esnek bir kullanım imkânı sunmaktadır. Ayrıca çerçeve birleşimlerinde zıvanalı köşe tekniklerinin uygulanması ve köşelerde L şekilli metal levhaların kullanımı, yapının yapısal sağlamlığını desteklemektedir. Bu özellikler, Büyük Mabeyn Köşkü'nün cephe kompozisyonunda ritim ve dengeyi sağlayan teknik bir zekâyı ortaya koymaktadır.

Çit Kasrı'nda ise panjurlar, Büyük Mabeyn Köşkü'ne kıyasla daha sade bir düzenlemeye sahiptir. Cephedeki pencereler ikişer kanatlı olup, her kanat düşeyde üç bölüme ayrılmıştır. Üstteki kısa bölüm sabit kasalı olarak tasarlanmış, alttaki iki bölüm ise açılır şekilde düzenlenmiştir. Lamellerin üst yüzeyleri dairesel profillendirilmiş ve dışa doğru açılabilme özelliği ile kullanıcıya estetik ve işlevsel bir kullanım imkânı sunulmuştur. Pencerelerin her iki yanında bulunan kasalara üçer adet menteşe ile tutturulmuş olan panjur kanatları, dışa doğru açılabilmekte ve kanca sistemleri ile açık konumda sabitlenebilmektedir. Çit Kasrı örneği, Büyük Mabeyn

Köşkü'ndeki daha karmaşık mekanizmaların aksine, sade fakat işlevsel bir çözüm sunarak sarayda farklı yapı tipleri için çeşitlilik gösteren panjur sistemlerinin kullanımını ortaya koymaktadır.

Yaveran ve Bendegân Dairesi'ndeki panjurlar, önceki örneklerden farklı olarak tek kanatlıdır ve düşey doğrultuda iki bölüme ayrılmıştır. Alt bölüm, giyotin pencere sistemi ile açılabilirken, üst bölüm sabit olarak bırakılmıştır. Lamellerin sabitlenmiş olması, önceki örneklerde görülen hareket mekanizmasının sınırlandırılması anlamına gelmektedir. Bu durum, yapının estetik dinamizmi ile işlevsellik arasındaki tercihi yansıtmaktadır. Ayrıca panjur çerçevelerinin dikey elemanlarının üst yatay elemanı aşacak şekilde uzatılması, profilli biçimde şekillendirilerek, cephe kompozisyonuna görsel bir hareket kazandırmakta ve panjurların estetik değerini artırmaktadır. Panjurların menteşelerle sabitlenmesi ve bindirme pervazı ile kanca sistemlerinin uygulanması, işlevsel güvenliği destekleyen detayların önemini göstermektedir. Bu örnek, sarayda farklı yapı gruplarının kullanım amacına göre panjurların tasarımında esneklik ve çeşitlilik sağlandığını göstermesi bakımından önemlidir.

Küçük Mabeyn Köşkü ve Harem Daireleri'ndeki panjur sistemleri, hareketli ve sabit lamellerin birlikte kullanıldığı, son derece dikkatli bir tasarım anlayışını ortaya koymaktadır. Baş Kadın Efendi Dairesi'nde basık kemerli pencerelerde kullanılan sabit lamelli panjurlar, yapıların iç mekânlarını ışık ve mahremiyet açısından kontrol etme amacına hizmet etmektedir. Haznedar Usta ve Cariyeler Daireleri'nde ise panjurlar alt bölümde hareketli lamellere sahip olup kullanıcıya daha fazla esneklik sunmaktadır. Bu sistemlerin sonradan sabit hale getirilmiş olması, yapının tarihî süreç içinde geçirdiği değişimleri ve restorasyon müdahalelerini göstermektedir. Parmaklık uygulamaları, yapılar arasında farklılık göstererek, güvenlik ve estetik kaygıların panjur tasarımına nasıl yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Küçük Mabeyn Köşkü kış bahçesinde kullanılan beyaz renkli panjurlar, kapalı durumda olsalar bile mekâna ferahlık ve aydınlık kazandırarak kullanıcı konforunu ön plana çıkarmaktadır.

Kış bahçesinin cephelerini çevreleyen panjurlar, tek veya çift kanatlı olarak tasarlanmış, lameller hareketli sistemlerle donatılmıştır. Bu düzenleme, Art Nouveau akımının süsleme ve fonksiyonellik anlayışıyla bütünleşen bir estetik çözüm sunmaktadır.

Yıldız Sarayı panjurları, Osmanlı saray mimarisinde hem estetik hem de teknik açıdan yüksek bir titizlik ve işçilik düzeyini göstermektedir. Farklı yapı gruplarında kullanılan panjur tipleri, hareket mekanizmaları ve malzeme uygulamaları, saray yaşamının gereksinimlerini ve padişah ile saray mensuplarının kullanım alışkanlıklarını anlamak açısından önemli bilgiler sunmaktadır. Hareketli ve sabit lamelli sistemlerin bir arada kullanımı, ışık kontrolü, mahremiyet, güvenlik ve estetik kaygıların bütüncül olarak ele alındığını ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra lamellerin menteşe, kanca ve mafsallı mekanizmalarla donatılması, işlevselliği destekleyen teknik bir zekâyı göstermektedir. Ahşap lamellerin makta kısımlarına vidalar ve metal levhalar ile yapılan bağlantılar, cephe estetiğini bozmadan yapının dayanıklılığını artırmaktadır. Bu durum, Osmanlı saray mimarisinde hem malzeme seçimi hem de işçilik kalitesine verilen önemi vurgulamaktadır.

Yıldız Sarayı'ndaki pencere panjurları, yapının mekânsal ve estetik kimliğinin önemli bir parçası olarak değerlendirilebilir. Cephelerdeki ritim, denge ve oran, panjurların tasarımıyla doğrudan ilişkili olup, farklı bölümlerde kullanılan sistemler sarayın tarihî süreç içindeki gelişimini ve dönemin mimari tercihlerini yansıtmaktadır. Hareketli lameller, ışık kontrolü ve mahremiyet açısından kullanıcıya esneklik sağlarken, sabit lameller ve parmaklık sistemleri güvenlik ve yapısal bütünlüğü desteklemektedir. Böylece Yıldız Sarayı, Osmanlı saray mimarisinin son dönemlerinde estetik ve işlevin dengeli bir biçimde bir araya getirildiği seçkin örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak, Yıldız Sarayı'ndaki pencere panjurları yalnızca işlevsel bir eleman değil, aynı zamanda yapının kimliğini ve saray yaşamının sosyal, kültürel ve teknik dinamiklerini yansıtan özgün bir mimari detaydır. İncelenen örnekler, farklı yapı gruplarındaki panjurların kullanım amacına göre çeşitlendiğini ve her sistemin hem estetik hem de teknik açıdan titizlikle tasarlandığını göstermektedir. Hareketli ve sabit lamelli sistemlerin bir arada kullanılması, ışık ve hava kontrolünden mahremiyetin korunmasına, estetik bütünlükten yapı dayanıklılığına kadar pek çok amaca hizmet eden bütüncül bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, çalışmada ortaya konan sistematik inceleme, panjurların özgün niteliklerinin korunmasına yönelik restorasyon ve koruma çalışmalarına önemli bir temel sunmakta, Osmanlı saray mimarisinin son dönemlerinde detaylara verilen önemi ve teknik ustalığı anlamak açısından değerli bilgiler sağlamaktadır. Yıldız Sarayı panjurları, mimari detay anlayışı ve işlevselliği bir arada sunan nadir örnekler olarak hem tarihî hem de kültürel miras açısından büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Akozan, Feridun. "Tarih Boyunca Türk Sarayları-Milli Saraylar", *Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul, 1985.
- Batur, Afife. "Yıldız Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 520-527.
- Bilgin, Bülent. "Yıldız Sarayı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, 541-544.
- Bilgin, Bülent. *Geçmişte Yıldız Sarayı*, İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı Yayınları, 1988.
- Bilgin, Bülent. *Türk Saray Mimarisinin Gelişmesi Çerçevesinde Yıldız Sarayı*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1993.
- Çağatay, Kubilay, Hasan Efe. Erol, Burdurlu, H. İsmail, Kesik. "Bazı Ağaç Malzemelerin Vida Tutma Mukavemetlerinin Belirlenmesi", *Kastamonu Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 12 (2), (2012): 321-328. Erişim 19.10.2025.
- Elemana, Halil. "Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde (BOA) Bulunan Yıldız Sarayı İnşaatı, Tamirâtı ve Tefrişâtı İle İlgili Örnek Belgelerin Değerlendirilmesi", *Journal of Universal History Studies*, 4 (2) (2021): 229-250. DOI: 10.38000/juhis.1018997. Erişim 16.10.2025.
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: YEM Yayınları, 1990.
- <https://atlasvida.com/vidanin-tarihcesi/> (16.10.2025)
- Şehsuvaroğlu, Haluk. *İstanbul Sarayları*, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1954.
- Şehsuvaroğlu, Haluk. *Tarihi Odalar*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 1954.
- Öztuna, Yılmaz. "İstanbul Yıldız Sarayı", *Hayat Saraylar İlavesi*. İstanbul. (Baskı Tarihi Yok).
- Sözen, Metin, Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017.
- Uluengin, Nihal. *Osmanlı-Türk Sivil Mimarisinde Pencere Açıklıklarının Gelişimi*. Doktora Tezi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1982.



YILDIZ ÇİNİ VE PORSELEN FABRİKASINDA UYGULANAN SİRÜSTÜ DEKORLAR

Tuğba Kurt*

Gönderilme Tarihi: 21.07.2025 - Kabul Tarihi: 16.12.2025

Özet

Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası, 19. yüzyıl sanayileşme hareketlerinden biri olup “Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu” adıyla 1890’ların başında Sultan II. Abdülhamid tarafından Yıldız Sarayı’nın bahçesinde kurulmuştur. Fabrikanın kuruluş amacı, ülkenin ihtiyaçlarını yerel imkanlarla karşılamak hem de Osmanlı kimliğini yansıtan nitelikli porselenler üretmektir. Bu porselenler, Osmanlı ve Sultan II. Abdülhamid kimliğiyle uluslararası düzeyde tanıtılmıştır. 19. yüzyılda üretilen bu nitelikli porselenler, Osmanlı porselenlerinin teknik ve üslup açısından yeni bir kimlik kazanmasında önemli rol oynamıştır. Dönemin yerli sanatçıları, Batı kültürü ile Osmanlı kültürünü başarıyla sentezleyerek özgün ve değerli eserler üretmişlerdir. Bu doğrultuda fabrikada üretilen porselenler işlevsel olmakla beraber dekoratif özellikler taşımaktadır. Söz konusu ürünler, yüzyıllar boyunca saygınlık ve zarafet göstergesi olarak kabul görmüş; işlenen desenler, renkler ve uygulanan teknikler sanatsal anlamda dikkat çekici bulunmuştur.

Bu makalede Osmanlı ve Avrupada porselen üretimine ilişkin genel bir değerlendirme yapılmış; ayrıca Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası’nda kullanılan tekniklerden biri olan sırüstü dekorlar incelenmiştir. Yıldız porselenleri üzerinde geliştirilen fırça dekorlarının ayırt edici özellikleri ele alınmış; desen, renk ve teknik özellikler üzerinden yüzey süslemeleri analiz edilmiştir. Sultan II. Abdülhamid döneminde inşa edilen Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası’nda üretilen eserler, porselen sanatına yeni bir boyut kazandırmış olup porselen üretiminde yüzyıllar boyunca gösterilen teknik ve sanatsal gelişimin günümüze yansımaları bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası, Osmanlı Porselen Sanatı, II. Abdülhamid, El Dekor, Sırüstü Dekor Tekniği, Milli Saraylar, Yıldız Sarayı, Sanat

OVERGLAZED DECORATIONS APPLIED AT THE YILDIZ TILE AND PORCELAIN FACTORY

Abstract

The Yıldız Tile and Porcelain Factory was established in the early 1890s by Sultan Abdülhamid II in the garden of the Yıldız Palace as part of the 19th-century industrialization efforts. The primary aim of the factory was both to meet the domestic demand through local means and to produce high-quality porcelains that reflected the Ottoman identity. These porcelains were introduced internationally, representing both the Ottoman Empire and Sultan Abdülhamid II. The high-quality porcelain works produced during this period played a significant role in the development of a unique identity for 19th-century Ottoman porcelain in terms of technique and style. The local artists of the period skillfully synthesized Western and Ottoman artistic traditions, resulting in highly valuable and original works. Accordingly, the porcelains produced at the factory featured both functional and decorative aspects. Throughout the centuries, these porcelains were regarded as symbols of prestige and elegance, and the motifs, colors, and techniques applied to their surfaces attracted considerable artistic attention.

In this article, a general evaluation of porcelain production in both the Ottoman Empire and Europe, with a specific focus on the “overglaze” decorative technique used at the Yıldız Tile and Porcelain Factory. The distinctive features of brush decorations developed on Yıldız porcelains are analyzed, along with information about the surface patterns, colors, and technical characteristics. The factory, built during the reign of Sultan Abdülhamid II, introduced a new dimension to the art of porcelain, and the technical and artistic advancements in porcelain production over the centuries are evaluated in terms of their reflections in contemporary practices.

Keywords: Yıldız Tile and Porcelain Factory, Ottoman Porcelain Art, Abdulhamid II, Hand Decoration, Glazed Decoration Technique, National Palaces, Yıldız Palace, Art

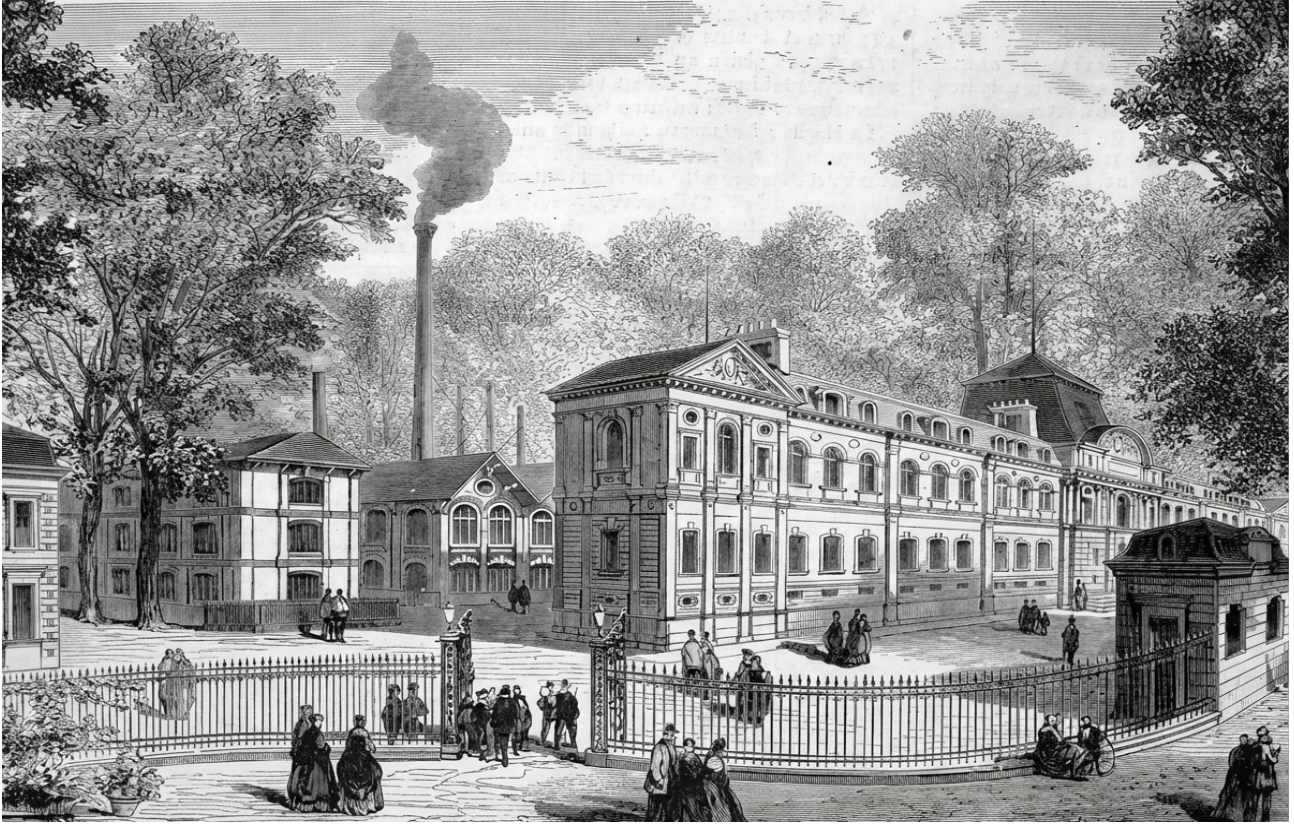
* Seramik M.A, Milli Saraylar Başkanlığı, Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası, Uzman, tugbakurtt@gmail.com, ORCID No: 0000-0002-8655-5108

Porselen Sanatının Tarihsel Süreci

Porselen, bünyesinde yüksek oranda kaolin içeren, pişirildiğinde beyaz, sert, yarı saydam özellikler veren seramik malzemedir. Porselenin kelime olarak kökeni, Latince'de bir tür kabuklu deniz hayvanının (istiridye kabuğunun) "porsella" adından gelmektedir.¹

İlk olarak Çin'de üretilmeye başlanan porselen, yüzyıllar boyunca geleneksel saray sanatı olarak gelişim göstererek günümüze kadar gelmiştir.² Porselen sanatının Avrupa'ya intikali, Venedikli gezgin Marco Polo'nun Çin seyahatleri sırasında gördüğü porselenleri Avrupa'ya getirmesiyle gerçekleştiği düşünülmektedir.³

Avrupa'da porselen üretimine yönelik ilk denemeler Fransa'da başlamış; cam frit kullanılarak porselene benzer ürünler üretilmiştir. 1664 yılında, Fransa'nın St. Cloud kasabasında yumuşak porselen üretimine geçilmiş ve bu alanda özellikle Sèvres, öne çıkan merkezlerden biri olmuştur. (Resim1) Sèvres porselenlerinin gelişiminde sarayın önemli bir rol oynadığı bilinmektedir.⁴ Almanya'da Meissen yakınlarındaki Albrechtsburg Şatosu'nda Alman kimyacı Johann Friedrich Böttger ve fizikçi Ehrenfried Walther Von Tschirnhausen'un kaolin kullanarak yaptıkları denemeler sonucunda ilk kez sert porselen üretmeyi başarmıştır.⁵ Daha sonra Saksonya Kralı August'un desteğiyle porselen



1 Sèvres Porselen Fabrikası

1 Ateş Arcasoy, *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1983, 3.

2 Jack Doherty, *Porcelain*, İngiltere: A&C Black Publishers Limited, 2002, 9.

3 Gamze Görgünay, *Porselen Yüzeylerde Sırustü Dekor Çalışmaları*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2014, 1.

4 Ömür Tufan, Göksen Sonat, Nazan Ölçer, *Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri*, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2005, 25.

5 Göksen Sonat, *Avrupa Porselenleri*, Topkapı Sarayı, İstanbul: Akbank, 2000, 421.



2 Meissen porselenlerine örnek vazo



fabrikası kurulmuştur. Bu fabrikada üretilen porselenler, zamanla çok çeşitli form ve kendilerine has dekor teknikleriyle Avrupada moda haline gelmiş ve diğer ülkelerin de porselen üretimine olan ilgisi- ni artırmıştır.⁶ (Resim2)

Avrupada Meissen Porselen Fabrikası başta olmak üzere, Sèvres, Limoges, Derby gibi fabrikalar, üretimde kaliteyi artırarak Çin ile rekabet edebilecek konuma gelmiştir.⁷ Dünyanın farklı yerlerine yayılan porselen üreticiliği o yerin ve sanatçının kimliğini yansıtan eserleri ortaya çıkarmıştır. İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi, gelişen teknoloji ile üretim süreçlerine doğrudan yansımıştır. Bu sayede üretim, önemli ölçüde hız kazanarak gelişmiştir. Avrupada sanayi devriminin etkileri ile gelişen fabrikasyon üretim ile birlikte rekabet artmış, bu nedenle Osmanlı'daki üretim sisteminde önemli

bir değişikliğe gidilmiştir.⁸ Bu doğrultuda sanayileşme faaliyetlerine 19. yüzyılın başından itibaren, bilhassa Tanzimat sonrasında hız verilmiştir. Sanayileşme faaliyetleri, 19. yüzyılda etkisini devlet işletmeleri şeklinde kurulan fabrika-i hümayûnlarla göstermiştir. İstanbul'da ilk porselen üretiminin Galata, Beykoz, Eyüp Sultan ve Balat'ta dağınık küçük çini ve çömlek imalathanelerinde başladığı bilinmektedir. Bunlardan biri, arkasında "Âlimzâde Ömer Efendi" yazılı olan mamüllerdir.⁹ Bir diğeri ise "Eser-i İstanbul" adıyla bilinen ve Beykoz'da İncirli Köyü'nde, Tophane Nazırı Damat Rodosizâde Ahmet Fethi Paşa (1801-1857) tarafından 1845 yılında kurulan ilk porselen fabrikasıdır.¹⁰ Bu fabrikada porselenler, Avrupa porselenleri örnek

6 Karakullukçu, *150 Yılım Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*, 13-14.

7 Ömür Tufan, Topkapı Sarayında Avrupa Porselenleri Koleksiyonu, *İstanbul: Millî Saraylar Yayınları*, 23 (2022), 130.

8 Kadir Yıldırım, *Osmanlı İstanbul'unda Sanayii*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM), 2014, 210-228.

9 Karakullukçu, *150 Yılım Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler*, 61.

10 Nedret Bayraktar, *İstanbul Cam ve Porselenleri*, İstanbul 1982, 3.



3 Eser-i İstanbul damgalı, Osmanlı işi, 19. yüzyıl

alınarak yapılırken, ilerleyen zamanlarda Osmanlı beğeni ve kültürüne yönelik üretimler yapılmıştır.¹¹ (Resim 3) Üretilen eserlerin altına soğuk damga ile mühür veya boya ile damga basıldığı görülmektedir.¹² Kâseler, vazolar, tabaklar, fabrikada üretilen çeşitli ürünler ile 25-30 yıl kadar çalışmalarını sürdüren fabrika, kurucusu Fethi Paşa'nın ölümünden sonra gelişen maddi yetersizliklerden ötürü kapatılmıştır.¹³

Sultan II. Abdülhamid'in saltanatı döneminde (1876-1909), Osmanlı modernleşmesi açısından pek çok kayda değer gelişme yaşanmıştır. 1867 yılında amcası Sultan Abdülaziz ile çıktığı Avrupa seyahatinin II. Abdülhamid'in yenilikleri destekleyen tutumunun oluşmasında ve kültürel gelişiminde büyük payı olmuştur. Sultan Abdülaziz, Fransa İmparatoru Napolyon'un açmış olduğu uluslararası Paris sergisine katılmak amacıyla seyahate çıkmış, bu seyahat esnasında Şehzade Abdülhamid; İtalya, Fransa, İngiltere, Belçika, Almanya, Avusturya ve Macaristan gibi Avrupa'nın önemli ülkelerini

görme fırsatını yakalamıştır. (Resim 4) Şehzade Abdülhamid, görmüş olduğu yeni kültürlerden etkilenmiş, yaptığı gözlem ve edindiği bilgiler onun sanata olan ilgisini arttırmıştır.¹⁴



4 Sultan Abdülaziz ve heyetinin, III. Napolyon tarafından karşılanması. Paris ziyareti, İstanbul Gazetesi, nr. 1, s.1, 24 Eylül 1867.¹⁵

11 Hüseyin Kocabaş, *Porselencilik Tarihi*, Bursa: Yeni Basımevi, 1941, 64-65.

12 Bayraktar, *İstanbul Cam ve Porselenleri*, 3.

13 Buket Baykal, *Osmanlı Porselen Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000, 83.

14 Osman Köksal, "Sultan Aziz'in Avrupa Seyahati Dönüşü Münasebetiyle Yapılan Kutlamalar ve Bir Manzum Tarihçe", *Osmanlı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2003), 119.

15 Aziz Tekdemir, "1867 Paris Sergisi ve Sultan Abdülaziz'in Sergiyi Ziyareti", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2013), 18.

Bu seyahat, II. Abdülhamid'in İstanbul'dan ayrılarak, Batı dünyasını tanıma fırsatını bulduğu ilk ve tek seyahattir. Bu nedenle de hem II. Abdülhamid açısından hem de 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesi açısından büyük önem taşımaktadır. 19. yüzyılın son döneminde Osmanlı Devleti'nde modernleşme reformları, bu seyahatin ardından hız kazanmıştır.¹⁶

II. Abdülhamid döneminde, Sultan'ın sanata yoğun ilgi duyması ile saray çevresinde yeni bir sanat ortamının oluştuğu görülmektedir. Abdülhamid'in bu süreçte sadece kişiliği, yönetim anlayışı, uyguladığı siyasi ve sosyal politikalarla değil, yenilikleri destekleyen tutumu sayesinde tüm sanat dallarında gelişmeler gerçekleşmiştir. Bu nedenle II. Abdülhamid'in saltanatı Osmanlı Sanatı açısından önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur.

Yıldız Sarayı, Sultan II. Abdülhamid'in tahtta olduğu dönemde devletin idare merkezi olmuştur. Sultan, Yıldız Sarayı'nı "Beşiktaş Tepesi" denilen Yıldız'dan Ortaköy üstlerine kadar genişletmiş, bu inşaat faaliyetleri ile saray, köşk, kasır gibi yapılardan oluşan bir kompleks halini almıştır. Osmanlı topraklarındaki bu gelişimin etkisi, Osmanlı'da sanayileşmenin önemli adımlarından biri olan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu 1890'lı yıllarda sarayın bahçesine kurulmuş olup günümüzde faaliyetine devam etmektedir.

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu

Sultan II. Abdülhamid'in sanata olan ilgisi, Yıldız Sarayı çevresinde bir sanat ortamının gelişmesini sağlamıştır. Osmanlı'nın modernleşme alanında yeniliklere yönelmesi ve Sanayi Devrimi'nin etkisiyle 1890'lı yılların başında Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası, Sultan II. Abdülhamid tarafından Yıldız Sarayı bahçesine inşa ettirilmiştir.¹⁷ (Resim 5) Günümüze kadar ulaşan fabrikanın orijinal yapısının Sultan Abdülhamid adına çalışan mimarlardan Raimondo D'Aronco tarafından yapıldığı bilinmektedir.¹⁸

Fabrikanın kuruluş amaçları arasında, Anadolu seramik ve çinicilik geleneğini yaşatmanın yanı sıra sarayın porselen ihtiyacını karşılamak ve üretilen eserleri diplomatik armağan olarak değerlendirmek de yer almaktadır.¹⁹ Fabrikanın kuruluşunda ihtiyaç duyulan teknoloji ve malzeme ile üretim esnasında gerekli olan kalıplar, Fransa'da bulunan ve dönemin önde gelen porselen fabrikaları olan "Sèvres" ve "Limoges" dan getirilmiştir. Bununla birlikte fabrikada çalışmak üzere Sèvres



5 Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu

16 Suna C. Aydın Altay, "Ankara Etnografya Müzesi Koleksiyonunda Yer Alan Art Nouveau Üsluplu Yıldız Porselenleri", *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2 (2014), 238.

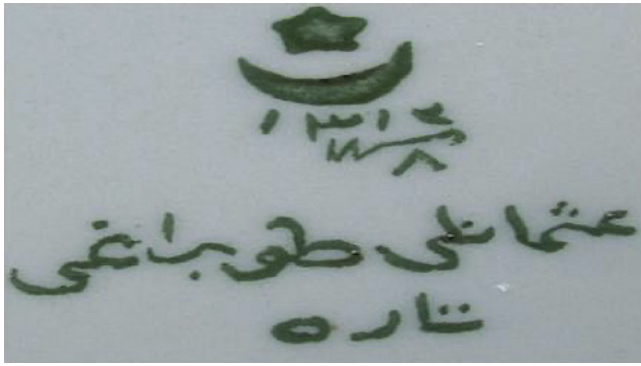
17 Önder Küçükerman, *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, İstanbul: Sümerbank, 1987, 62.

18 François Georgeon, *Sultan Abdülhamid*, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 152.

19 Hülya Kalyoncu, *Topkapı Sarayı'nda Yer Alan Yıldız Porselenleri*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2011, 90.

fabrikasından ustalar da görevlendirilmiştir. Ayrıca yine o dönemde Sanayi-i Nefise mektebinde öğrenci olan bazı yetenekli isimler Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûn için eğitilmek üzere Paris yakınlarındaki Sèvres Porselen Fabrikası'na gönderilmiştir.²⁰ 1893'te Floransa'ya Sèvres porselenlerini incelemek ve eğitim almak için gönderilen Halit Naci, 1897'te Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası'nın baş ressamı olmuştur.²¹

Fabrikanın ilk zamanlarında üretilen eserlerin Fransız etkisinde olmasının sebebi, üretimi gerçekleştiren teknik personelin önemli bölümünün Sèvres Porselen Fabrikasından getirilen ustalardan oluşmasıdır. Fransa'dan gelen bu ustalar, aynı zamanda çalışan personeli de eğitmişlerdir. Fabrikada görev alan ilk imalat müdürü Sèvres Porselen Fabrikasından getirilen Mösyö Blanchet'dir.²² 1895'te göreve başlayan Mösyö Blanchet üç ay sonra fabrikadaki görevinden ayrılmıştır. Yerine fabrikada dökümcü olarak çalışan Pierre Tharet getirilmiştir. Pierre Tharet'in imalat müdürlüğü görevine gelmesi ile birlikte gerçekleşen en önemli başarı, yerli kaolin ile üretimin sağlanması olmuştur. Tharet döneminde, üretilen eserlerin altına "Türk Toprağı" damgası vurulmuştur.²³ (Resim6)



6 Osmanlı Toprağı yazılı porselen Sene:1312

20 Küçükerman, *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, 135.

21 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971, 212-213.

22 Sinem Serin, *Yıldız/Çini Porselen Fabrikası*, Yüksek lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009, 41

23 Karakullukçu, *150 Yıllık Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*, 13-14.

Fabrikada üretimin son aşamasını oluşturan sırustü dekorlama yöntemi, porselen yüzeyler üzerine uygulanmaktadır. Bu alanda çalışan ressamlar, dönemin modası olan üslupları eserlerin yüzeylerine aktarmaları açısından büyük önem taşımaktadır. Bu amaçla fabrikada görev almış ressamlar şu şekilde gruplanabilir: Batılı sanatçılar, Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi hocaları ve öğrencileri, Enderunlu sanatçılar ve asker sıfatına sahip ressamlar. Fabrikanın kadrosunda yer alan isimlerden bazıları Osman Nuri Paşa (1839-1906), Mesrur İzzet, Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), İsa Behzat Bey (1875-1913), Halid Naci (1875-1927), Hüseyin Zekai Paşa (1859-1919), Ömer Adil Bey (1868-1928), Mustafa Vasfi Paşa (1857-1905), Hoca Ali Rıza (1864-1935), Tufan Paşazade Faik Bey, Abdurrahman Bey ve Ferid Bey'dir. A. Nicot, Pierre Tharet, L'Auvergne, Et. Narcisse, J. Della Tolla, Mardiros ve Fausto Zonaro (1854-1929) ise fabrikada görev alan Batılı sanatçılardır.²⁴

Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası'nda üretilen eserlerin tamamında fabrikaya özgü amblem olan ay yıldız amblemi görülmektedir. (Resim7) Amblemin altında fabrikanın kuruluş yılı ve eserin üretildiği yıl bulunmaktadır. Ayrıca bazı eserlerde sanatçı adı da yer almaktadır.

7 19. yüzyılda kullanılan amblem ile günümüz amblem örneği



Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası'nda üretilen eserler üzerinde pek çok tarz bir arada kullanılmıştır. 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan Art- Nouveau üslubu, zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı sanat ve mimarlık akımıdır. Yıldız porselenlerinin bazı eserlerinde, Art-Nouveau üslubunda doğadan ilham alınmış simetrik olmayan çizgiler, çiçekler, organik formlar, kıvrımlar zarif bir biçimde kullanılmıştır.

24 Kalyoncu, *Topkapı Sarayı'nda Yer Alan Yıldız Porselenleri*, 435.



8 Halid Naci imzalı Vazo, Türk toprağı damgalı, 1899
Dolmabahçe Sarayı, Valide Sultan Odası No: 63
Envanter No:13/269-270



9 Ali Ragıp imzalı,
Duvar Tabağı, Boyut: 33 cm Yıl: 1900
Dolmabahçe Sarayı, Oda No: 62 Envanter No: 62/2177

Halid imzalı iki porselen vazoların birinin üzerinde ormanlık bir alan, köprü manzarası, diğerinde ise yine orman içinde Hamidiye Camii tasvir edilmiştir. Ağız ve dip kısmında ay yıldız ve çiçek motifleri bulunmaktadır. *Halid* imzalı eserlerin benzerleri Topkapı Sarayı'nda da görülmektedir. Vazonun alt kısmında ise "Kaolin de Turquie par Tharet" (Osmanlı Toprağı Tharet) damgası yer almaktadır.²⁵ (Resim 8)

Porselenlerin üzerinde yer alan dekorlarda yoğun olarak bitkisel motifler uygulanmış, özellikle de çiçek motiflerinden gül çiçeği tercih edilmiştir. Ayrıca çeşitli hayvan figürleri ile manzara resimleri de uygulanmıştır. Manzara çalışmasının yapıldığı porselenlerin etrafında çeşitli süsleme öğeleri de yer almaktadır. Bunlara kabartma dekorları, kapitemonte, altın uygulamaları örnek verilebilir. (Resim 9)



10 A. Nicot imzalı Vazo Yıl:1907
Boyut: 85 cm, Dolmabahçe Sarayı, Envanter No: 11/41

Porselen yüzeyine yapılan resimlerin bir kısmının hayalden, bir kısmının ise İstanbul'un semt ve manzara fotoğraflarından yararlanılarak oluşturulduğu düşünülmektedir. Manzara örnekleri arasında yalnızca deniz ve doğa manzaraları değil, çeşitli kent görünümüleri, Sultanahmet Meydanı gibi geleksel manzaralar da yer almaktadır. (Resim 10)

25 Karakullukçu. 150 Yılım Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler, 150.



11 35 cm Duvar Tabağı
Desen: Muhsin Demironat
Deseni Çalışan: Tuğba Kurt
Yapım Yılı: 2023

Figürlerin yer aldığı porselenlerde padişah portreleri, şehzadeler ve sultanlar gibi insan tasvirlerine yer verilmiş, bazı örneklerde ise hayvan temsilleri kullanılmıştır. Bu eserler arasında dikkat çekici olanlardan biri, Sultan II. Abdülhamid döneminde saray baş ressamı olarak görev yapan İtalyan ressam Fausto Zonaro tarafından üretilmiş olmasıdır. Bu durum, hem eserin sanat değeri hem de Zonaro'nun porselen üzerine gerçekleştirdiği uygulamalar aracılığıyla Türk resim sanatının gelişimine yaptığı katkılar bakımından önem taşımaktadır.

Batı etkili porselenlerin yanı sıra geleneksel Osmanlı motiflerinin kullanıldığı çok sayıda esere de rastlanmaktadır. Eserlerde özellikle klasik Osmanlı bitkisel motifleri ve natüralist üslupta işlenen çiçek kompozisyonları dikkat çekmektedir. Günümüzde Muhsin Demironat, Nezihe Bilgütay gibi önemli sanatçıların desenleri porselenlere işlenerek üretilmeye devam etmektedir. (Resim 11)

Anadolu geleneksel çini sanatının yeniden canlandırılması ve günümüze kadar taşınmasında büyük önemi olan Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası, aynı zamanda Osmanlı sanatının modernleşmesine iyi bir örnektir.²⁶ Fabrikanın kuruluşu ile birlikte eş

26 S. Sibel. Sevim, *Türkiye'de Başlangıcından Günümüze Porselen Dekorları*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994, 56.



12 Yıldız Fabrikası'nda model atölyesinde çalışanlar
(Yıldız Arşivleri)

zamanlı gelişen Sanayii Nefise Mektebi gibi batılı anlamda eğitim veren kurumların kurulması, birbirini destekleyen nitelikte gelişmelerdir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Osman Hamdi Bey öncülüğünde yetişen birçok ressam ve farklı kesimlerden sanatçılar, söz konusu fabrika bünyesinde önemli çalışmalara imza atmışlardır.²⁷

1909 yılında Abdülhamid'in tahtan indirildiği dönemde Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu'nda üretim durmuştur. 1910 yılında Müze-i Hümayûn İdaresi'nde²⁸ tekrar işletilmeye başlanmışsa da Birinci Dünya Savaşı nedeniyle tamamen kapatılmıştır. Savaş zamanı farklı amaçlarla kısa süre çalıştı ise de bu devam ettirilememiştir.²⁹ (Resim 12)

Yıldız Porselen Fabrikası 1959 yılında Sümerbank'a devredilerek "Yıldız Porselen Sanayi Müessesesi" adını almış ve üretime başlamıştır. 1994'te Sümer Holding'in özelleştirilmesinin ardından aynı yıl TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na, 2018 yılında ise T.C. Cumhurbaşkanlığı bünyesindeki Milli Saraylar Başkanlığı'na bağlanmıştır.

27 Kalyoncu, *Topkapı Sarayı'nda Yer Alan Yıldız Porselenleri*, 98.

28 Wendy M. K. Shaw, *Osmanlı Müzeciliği Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, Çev. Esin Soğancılar, İstanbul 2004, 101-141.

29 Serin, *Yıldız/Çini Porselen Fabrikası*, 85.

Yıldız Çini ve Porselen Fabrikasında Uygulanan Sırüstü Dekorlar

Porselen veya seramik yüzeyler üzerine dekorlama, genellikle yaş çamur üzerine, bisküvi pişirimi olmuş, sırlanmış yüzeylere veya sırlanmış fakat pişirimi yapılmamış ürünler üzerine uygulanabilmektedir. Dekor yapılırken dikkat edilmesi gereken hususlar boyaların özellikleri, pişme dereceleri, yapılacak bünyenin özelliklerine göre değişkenlik göstermektedir. Bu özelliklerden dolayı üretilen porselenlerin yüzeyine farklı dekor yöntemleri uygulanmaktadır. (Resim 13) Bunlar; sıraltı, sırüstü, altın yaldız gibi sıralanabilir. Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası'nda kullanılan çeşitli dekor yöntemlerinden en yaygını sırüstü dekorudur.

Sırüstü dekorları, genellikle sırlanmış ve sır pişirimi yapılmış ürünlerin üzerine uygulanır. Sırüstü dekorlarını uygulamak için seramik ürünlerin her zaman sırlanması gerekmeyebilir. Bazen artistik amaçlı yüksek derecede bisküvi pişirimi yapılmış ürünler üzerine görünümü daha estetik hale getirmek için sırüstü boyalar kullanılarak çeşitli dekor teknikleriyle sırüstü dekorları uygulanabilir.

Porselen yüzeye uygulanan sırüstü dekorlarda uygulanacak yüzeyin sırlanmış ve sır pişirimi yapılmış olması gerekmektedir. Daha sonra sırüstü boylarla dekor işlemi yapıldıktan sonra ürünler, tekrar üçüncü pişirime girmektedir. Üçüncü pişirim (700-890 °C) derecelerde yapılmaktadır.³⁰



13 Altın uygulaması yapım aşaması

'Sır üstü boya üretiminde çözücü olarak kullanılan fritler, düşük sıcaklıkta eriyebilme özelliği sayesinde boyaların yüzeyde parlak bir görünüm kazanmasını sağlar. Bu fritler; SiO₂, B₂O₃, PbO ve alkalilerden oluşmakta olup düşük oranlarda kullanıldıklarında daha yüksek parlaklık elde edilmektedir. Hazırlama sürecinde boyalar ve çözücüler önceden ayrı ayrı öğütülerek veya birlikte eritilip sonrasında öğütülerek işlenebilir. Sırüstü boyalar genellikle %25 boya, %75 çözücü (70 birim kırmızı kurşun, 15 birim boraks, 15 birim silisyum) oranlarında elde edilir. Bu oran genel kabul gören bir değer olmakla birlikte, boyanın rengi, tonu ve kullanılan çözücülere göre değişiklik gösterebilir.³¹

Sırüstü dekorlarda sır pişirimi düşük olduğu için renk paleti oldukça geniştir. Kullanılan boyalar genellikle fırça dekorları için uygun olan toz formundadır. (Resim 14) Toz boyaların kıvamı, eskiden terebentin gliserin gibi organik yağlar ile elde edilirken günümüzde medyum olarak adlandırılan organik yağ bazlı karışım kullanılmaktadır. Medyum, boyanın yüzey üzerine tutunmasını ve renklerin daha canlı görünmesini sağlamaktadır. Uygulama aşamasında yağ bazlı ve tiner bazlı karışımlar birbirinden ayrılmaktadır. Uygulamada kullanılacak boyaların medyum miktarı, istenen renk yoğunluğuna bağlı olarak artırılabilir ya da azaltılabilir.



14 Sırüstü toz boya örneği

30 Sibel Sevim, *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, İstanbul: Yorum Sanat, 2007, 39.

31 Sevim, *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, 147.



15 Vals cihazı ve sırüstü uygulamalarda kullanılan araç ve gereçler



16 Hazırlanan boya örneği

Rengin daha etkili görünmesi isteniyorsa az miktarda medyum kullanılabilir; ancak boyanın aşırı yoğun hazırlanması pişirim sonrasında kabarmalara, toplanmalara, yanmaya ve yüzeyden ayrılmalara neden olabileceğinden boya-medyum-yağ oranlarının doğru şekilde dengelenmesi büyük önem taşımaktadır.³² Ayrıca medyumun az kullanılması durumunda pişirim sonrası boyada matlaşma, çok kullanılması durumunda ise boyada yayılma görülebilir.

Büyük miktarlarda hazırlanan sırüstü boyalarında boya ile medyumun iyice karışmasının sağlanması için vals denilen cihaz kullanılır.³³ (Resim 15) Bu cihaz merdane biçiminde iki silindirden oluşmaktadır. Bu silindirlerin arasından medyumla birlikte geçirilen boyanın iyice ezilerek birbirine karışması sağlanır. Boya ile medyum karışımında boyanın medyuma oranı genel olarak 100 gr. medyum, 50 gr. boya olarak belirlenmiştir.³⁴ Fakat isteğe bağlı olarak bu oranlar değişkenlik gösterebilir. Az miktarda kullanılacak olan boyalar ise düz bir zemin üzerinde (cam, karo v.b.) medyum katkısı ile spatula yardımıyla iyice ezilerek kullanılmaktadır. (Resim 16)

Sırüstü dekorlar için kullanılan araç gereçler ise şu şekilde sıralanabilir:

Fırça; boyaların yüzeye aktarılmasında kullanılır.

32 Ezgi, Gökçe, 'Porselen Yüzeylerde Uygulanan Sırüstü Fırça Dekor Tekniği', *Sosyal Bilimler Dergisi*. 20 (2018): 348.

33 Sevim, *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, 47.

34 Sevim, *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, 47.

Sırüstü el dekor uygulamalarında kaliteli fırçalar seçilmelidir. Kullanılan fırçalar genellikle samur, sincap kılı gibi özel fırçalardır.

Altın silgisi; pişirim sonrasında altında görünen hatalı alanları silmek için kullanılır.

Aydınlar kâğıdı; çizimi porselen yüzeye aktarmak için kullanılır.

Kömür tozu; desenin silkeltilmesinde kullanılır.

Cam kap ya da kavanozlar; boya, altını, tineri saklamak için kullanılır.

Metal çubuk; dibe oturmuş altını veya boyayı karıştırmak için kullanılır.

Turnet; elle döndürülen ve file çekmek için disk üzerinde, çalışılacak olan objeyi merkeze getirmek için kullanılır.

Sırüstü boyaların, genellikle pişirim öncesi renk tonları ile pişirim sonrası elde edilen tonlar birbiri ile aynıdır. (Resim 17) Fakat kırmızı ve turuncu gibi benzeri renkler fırının atmosferine göre değişim göstereceğinden denemelerinin çok iyi yapılması



17 Sırüstü pişirimi yapılmamış ve pişirimi yapılmış kavuk vazo örneği, Deseni Çalışan: Tuğba Kurt, Yapım Yılı: 2025

gerekmektedir. Sırüstü boyalar kullanılırken dikkat edilecek hususlardan bir tanesi ise uygulamanın yapılacağı yüzeyin sır rengidir. Örneğin, siyah sırlı bir yüzeyde kullanılan sarı renk, pişirim sonrasında yağ yeşili rengine dönüşebilir.

Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası'nda kullanılan renk unsurlarına bakıldığında, birçok rengin kullanıldığı, ilk dönem eserlerinde barok ve rokoko tarzı anlayışın yansıdığı eserler dikkat çekmektedir. Renkler; birbiriyle kaynaşmış, yapılan işlerde ışık-gölge oyunları renklerle verilmiş, birçok renk bir arada kullanılmıştır. Günümüz de renk kullanımı, sanatçının özgür iradesine bırakılmış olup bazen tek renk bazen birkaç renk tercih edilmiştir. Turkuaz, pembe, yeşil, beyaz, mavi, sarı en çok tercih edilen renkler arasındadır. Klasik eserlerde ise Osmanlı klasik dönem motifleri, geleneksel renklerle bir arada kullanılmıştır. Bu renklerde kırmızı, turkuaz, turuncu, siyah, yeşil, sarı tercih edilmiştir. (Resim 18)



18 Saray Vazo örneği

Desen: Muhsin Demironat, Deseni Çalışan: Mehmet Çimen
Yapım Yılı: 2025

Yıldız porselenlerinin erken dönem üslup özelliklerinde Batı etkilerinin, özellikle de Fransız Sèvres porselenlerinin izlerinin belirgin şekilde ön planda olduğu görülmektedir. Bunun sebeplerinden biri üretimin ilk yıllarında Sèvres'den getirilen ustalarla üretime başlanmış olmasıdır. Fakat zamanla yabancı usta ve sanatçıların etkileri kırılmış, öğrenilenler geleneksel Osmanlı sanatı ile harmanlanarak özgün eserler ortaya konulmuş ve deneyimli yerli sanatçılar yetişmiştir. Bu sanatçılar, Batı ve Osmanlı kültürünü çok iyi sentezleyerek Osmanlı sanat tarihi açısından oldukça değerli eserler üretmiştir.

Porselenlerde kullanılan formlar ve süsleme öğeleri açısından pek çok tarzın bir arada kullanıldığı eserler karşımıza çıkmaktadır. (Resim 19) Bu eserlerde Barok, Rokoko, Neoklasik ve antik öğeler, geleneksel Osmanlı motifleri ile bir arada kullanılmış, klasik eserlerde ise yalnızca Osmanlı motiflerine yer verilmiştir. Rûmî ve natüralist üsluplardaki motifler, tamamen klasik Osmanlı desenlerinden oluşmuş, Osmanlı'ya ait özgün desenler başarıyla porselen yüzeylere aktarılmıştır.



19 Fincan örnekleri,

Çalışan: Tuğba Kurt
Yapım Yılı: 2024



20 Halid imzalı, su şişesi
Boyut: 32,5 cm Yıl: 1900
Dolmabahçe Sarayı, Envanter No: 37/957-958

Porselen yüzeye yapılan resimlerde ise İstanbul manzaraları ve mimari yapıların resimleri gerçekçi anlayış doğrultusunda işlenmiştir. Manzara resimlerinde perspektifin kullanımı ve ışık-gölge uygulamaları, ressam Halid Naci'nin eserlerinde özenle işlenmiştir. (Resim 20) Gerçekçi bir anlayışla yapılan bu manzara resimlerindeki detaylar ayrıntılı bir biçimde betimlenmiş, perspektif kurallarına uyulmuş, doğadaki renklere yakın tonlar tercih edilmiştir. Serbest fırça vuruşlarının egemen olduğu bu eserlerde figürlü örnekler arasında padişah portreleri, şehzadeler, hayvan figürleri, savaş sahneleri gibi konulara da yer verilmiştir.

Günümüzde Yıldız Porselen, geleneksel ve modern üretimler gerçekleştirerek kültürel mirasımız olan değerleri geçmişten ilham alarak korumakta ve geliştirmektedir. Porselen el dekoru ürünleri, genellikle sırüstü boyalarla yapılmakta; bunun yanı sıra sıraltı, kapitone monte ve çıkartma gibi teknikler de uygulanmaktadır. El dekoru atölyesinde çalışmalar klasik ve serbest olarak iki farklı grupta sürdürülmektedir.

Klasik eserlerde, Geleneksel Türk Sanatı içerisinde yer alan rûmî, natüralist, bulut, hatâyî üslubundaki özgün desen ve motifler, porselen yüzeye aktarılmakta ve izleyiciye sunulmaktadır. (Resim 21)

Serbest grup kapsamında üretilen eserler, sırüstü boyama tekniklerinin kullanıldığı, serbest fırça darbelerinin belirgin şekilde öne çıktığı ve desenlerin sanatçının bireysel yorumu doğrultusunda özgürce aktarıldığı çalışmalardır. (Resim 22)



21 Klasik duvar tabağı
Desen: Muhsin Demironat
Yıl: 2025, Deseni Çalışan: Nurselin Şekeroğlu



22 Ocak takımı
Deseni Çalışan: Tuğba Kurt Yapım Yılı: 2025

Bu eserlerde ağırlıklı olarak natüralist üslubun etkileri görülmekte; çağdaş beğeni anlayışına hitap eden estetik yaklaşımlarla izleyiciyle buluşmaktadır. (Resim 23-24)

Müzelerde sergilenen Yıldız Porselen'ine ait ilk orijinal eserlerin desen, renk ve kompozisyon açısından benzerleri günümüzde yeniden üretilerek çağdaş izleyicinin beğenisine sunulmaktadır. Osmanlı'dan günümüze uzanan köklü mirasıyla Yıldız Porselen Fabrikası, Anadolu kültürünü ve geleneklerini yaşatan zengin kompozisyon örnekleriyle üretimine kesintisiz olarak devam etmekte ve bu alandaki kültürel sürekliliğe önemli katkılarda bulunmaktadır.



23 Karpuz Şekerlik
Deseni Çalışan: Tuğba Kurt Yapım Yılı: 2025



24 Şale Vazo Örneği
Deseni Çalışan: Tuğba Kurt Yapım Yılı: 2025

Sonuç

Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası, 19. yüzyılın son çeyreğinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme ve sanayileşme hamlelerinin önemli bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Üretim anlayışı, teknik kapasitesi ve estetik yaklaşımıyla dönemin sanat anlayışına yeni bir yön vermiştir. Fabrikada geliştirilen sırüstü dekor teknikleri, yalnızca porselen yüzeylerini süsleyen uygulamalar olmanın ötesine geçerek Osmanlı porselen sanatının ayırt edici kimliğinin oluşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Bu tekniklerde hâkim olan desen, renk ve kompozisyon tercihlerinde hem Osmanlı estetik mirasının hem de Batı sanat eğilimlerinin birleştiği hibrit bir üslup meydana getirmiştir.

Çalışmada incelenen örnekler, üretimlerde ustalık ve tasarım bilincinin yüksek seviyede olduğunu göstermektedir. Figürlü, manzaralı ve bitkisel kompozisyonların çeşitliliği fabrikanın yalnızca üretim değil, yorumlama ve sanatsal ifade alanı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu nedenle Yıldız porselenleri, döneminin kültürel temsili olmanın ötesinde, özgün dekor anlayışının somut bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bugün Millî Saraylar çatısı altında üretime devam eden Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası, tarihsel birikimini ve geleneksel tekniklerini çağdaş üretim anlayışıyla birleştirerek varlığını sürdürmektedir. Bu süreklilik, fabrikanın yalnızca tarihsel bir kurum olmadığını; aynı zamanda kültürel mirası günümüze taşıyan, yaşatan ve yeniden üreten aktif bir sanat ve üretim merkezi olduğunu göstermektedir. Böylece hem Osmanlı porselen geleneği korunmakta hem de Yıldız markasının estetik ve teknik değerleri modern dönemde de sürdürülebilir hâle gelmektedir.

Sonuç olarak, Yıldız Çini ve Porselen Fabrikasında üretilen eserler, teknik ustalık ile sanatsal yaratıcılığın birleştiği noktada Osmanlı porselen sanatına yeni bir boyut kazandırmış; dönemsel üretim pratikleri ve estetik yaklaşımlar açısından kalıcı bir miras bırakmıştır. Günümüze ulaşan bu eserler, yalnızca birer dekoratif obje değil, aynı zamanda Osmanlı'nın modernleşme sürecinin, kültürel kimlik arayışının ve sanayi-sanat ilişkisinin somut

birer belgesi olarak değerlidir. Bu eserler, yalnızca geçmişin sanatsal birikimini yansıtmakla kalmayıp günümüzde de üretimi devam eden, kültürel mirası yaşatan ve çağdaş sanat pratiğinin sürdürülebilirliğini görünür kılan örneklerdir.

Kaynakça

- Arcasoy, Ateş. *Seramik Teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1983.
- Altay Aydın, C. Suna. "Ankara Etnografya Müzesi Koleksiyonunda Yer Alan Art Nouveau Üsluplu Yıldız Porselenleri", *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2 (2014): 236-245.
- Baykal, Buket. *Osmanlı Porselen Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.
- Bayraktar, Nedret. *İstanbul Cam ve Porselenleri*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1992.
- Coşansel Karakullukçu, Demet. *150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinde İzler*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2007.
- Çelik, Akile. "Sultan II. Abdülhamid'in Ressamı Fausto Zonaro ve Son Halife Abdülmecid Efendi'ye Gönderdiği Kartpostallar", *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 28 (2019): 98.
- Doherty, Jack. *Porcelain*, İngiltere: A&C Black Publishers Limited, 2002.
- Gökçe, Ezgi. "Porselen Yüzeylerde Uygulanan Sırüstü Fırça Dekor Tekniği", *Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (2018): 344-358.
- Georgeon, François. *Sultan Abdülhamid*, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Görgünay, Gamze. *Porselen Yüzeylerde Sırüstü Dekor Çalışmaları*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2014.
- Kalyoncu, Hülya. *Topkapı Sarayı'nda Yer Alan Yıldız Porselenleri*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2011.
- Kocabaş, Hüseyin. *Porselencilik Tarihi*. Bursa: Yeni Basımevi, 1941.
- Kocabaş, Ramazan. *Porselen Yüzeylerde Uygulanan Dekor Teknikleri Kapsamında, Geleneksel Çini Motiflerinin Teknolojik Ve Görsel Tasarım Çözümleri İle Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2015.
- Köksal, Osman. 'Sultan Aziz'in Avrupa Seyahati Dönüşü Münasebetiyle Yapılan Kutlamalar ve Bir Manzum Tarihçe', *Osman-gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2003): 119.
- Küçükerman, Önder. *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*. İstanbul: Sümerbank Genel Müdürlüğü Yayını, 1987.
- Öztürk, S. S. Beste. 'Osmanlı Saraylarında Sèvres Porselenleri', *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 20 (2021): 147-165.
- SHAW, Wendy M. K. *Osmanlı Müzeciliği Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görseleştirilmesi*, Çev. Esin Soğanclar. İstanbul, 2004.
- Sevim, S. Sibel. *Türkiye'de Başlangıcından Günümüze Porselen Dekorları*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, 1994.
- Sevim, S. Sibel. *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*. İstanbul: Yorum Sanat, 2007.
- Serin, Sinem. *Yıldız/Çini Porselen Fabrikası*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009.
- Sonat, Gökşen - Ömür Tufan. *Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri*. Sabancı Üniversitesi, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2005.
- Sonat, Gökşen. Avrupa Porselenleri, *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Akbank, (2000): 418-431.
- Tekdemir, Aziz. '1867 Paris Sergisi ve Sultan Abdülaziz'in sergiyi ziyareti'. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2013): 1-19.
- Tufan, Ömür. 'Topkapı Sarayında Avrupa Porselenleri Koleksiyonu', *İstanbul: Milli Saraylar Yayınları*, 23 (2022): 129-159.
- Yıldırım, Kadir. *Osmanlı İstanbul'unda Sanayii*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM), 2014.



مطلع خورشید شکست شمس یار رسد	بانی بنیان دولت خادمیت اعرام
و آتش گشت گل سراج شان در دل	علی نریان ازل دادار اسکنه رشام
و آورده آن سلطان مصطفی خانم آفت	آب حیات از منبت کورده مشن آسم
لیلیوب صرف تو دولت شاسته	ایده عمران مسی مردم آسایه مرا
استه از خط بود آن میاویں موطن	سیرایه خجسته سیراوان اوجما بسام
ایش کسلاطین مصلحت مصلحت نماه	مخا و لب آمار ز تم نقش ز کادی تهم
قدس ایان عالم فطره کائنات کن	اکه شایان سنه کرم اوله پراست شام
امردوب به من بهای نه طرح مستنک	طرز اسلوب قیمن ایلدیے تجرید نام



TOPKAPI SARAYI DIVAN MEYDANI KİTABELERİ IŞIĞINDA MEKÂN TANIMLAMASI

N. Özlem Çuhadar*

Gönderilme Tarihi: 17.11.2025 - Kabul Tarihi: 15.12.2025

Özet

Sanat tarihi çalışmalarında kitabeler, mimari yapıların değerlendirilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Kitabeler, içerdiği tarihi ve teknik veriler sayesinde belge niteliği; üzerlerindeki hat, bezeme ve kompozisyon unsurlarıyla da estetik açıdan sanat eseri niteliği taşırlar. Yapılar üzerinde yer alan bu kitabeler, genellikle inşa, onarım, genişletme, ek mekân oluşturma gibi müdahaleleri kayıt altına almak amacıyla yazılmıştır. Farklı içerikteki kitabeler aracılığıyla yapının banisi, inşa tarihi, ustası, mimari özellikleri, yıpranma nedenleri, geçirdiği onarımlar, yapı elemanları ve süsleme programına ilişkin son derece önemli bilgiler elde edilebilmektedir. Bu yönleriyle kitabeler, mimar ve sanat tarihçilerinin başvurduğu temel kaynaklar arasındadır.

Topkapı Sarayı, asırlar boyunca Osmanlı hanedanının ikametgâhı olmasının yanı sıra devletin idarî merkezi olarak da tarih sahnesinde yer almıştır. Sarayın inşasına Fatih döneminde başlanmış; sonraki yüzyıllarda ise çeşitli eklemeler, onarımlar ve düzenlemelerle genişletilerek sürekli biçimde geliştirilmiştir. Bu uzun süreç içerisinde yapılar, klasik dönem Osmanlı mimarisinden Batılılaşma etkilerinin görüldüğü geç dönem örneklerine kadar farklı üslupları bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla saray, Osmanlı mimarisinin gelişim çizgisini izlemek açısından son derece özel bir yere sahiptir. Bu sebeple sarayda yer alan her bir yapının mimari değerlendirmesini doğru biçimde yapabilmek için üzerlerinde bulunan kitabelerin sunduğu bilgiler büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışmanın konusu, Topkapı Sarayı Divan Meydanı'nda bulunan ve mekân tanımlamaları içeren kitabelerdir. Bu bağlamda kitabelerde kullanılan mimari terimler tespit edilmeye çalışılmış; bu terimler ile mekân betimlemeleri üzerinde durularak eserlerin mimarisi ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, Divan Meydanı, Kitabe, Mimari Terimler, Osmanlı Mimarisi

DEFINITION OF THE SPACE IN LIGHT OF DIVAN SQUARE INSCRIPTIONS OF TOPKAPI PALACE

Abstract

In art-historical studies, inscriptions play an important role in the evaluation of architectural structures. Owing to the historical and technical information they contain, inscriptions possess the quality of documentary sources; at the same time, their calligraphy, ornamentation, and compositional features render them works of art with aesthetic value. These inscriptions, placed on buildings, were generally written to record interventions such as construction, repair, expansion, or the creation of additional spaces. Through inscriptions of different types, highly significant information can be obtained regarding the patron of the structure, the date of construction, the master builder, architectural features, causes of deterioration, restorations carried out, structural components, and decorative elements. For this reason, inscriptions are among the essential sources consulted by architectural and art historians.

Topkapı Palace, which for centuries served not only as the residence of the Ottoman dynasty but also as the administrative center of the state, holds a prominent place in history. Construction of the palace began during the reign of Mehmed the Conqueror, and in the following centuries it was continuously expanded, repaired, and reorganized through various additions and modifications. Throughout this long process, the palace's architectural units came to encompass a range of stylistic features—from classical Ottoman architecture to later examples reflecting the influence of Westernization. Thus, the palace occupies a highly significant position for tracing the developmental trajectory of Ottoman architecture. For this reason, the information provided by the inscriptions on its buildings is crucial for conducting accurate architectural analyses.

The subject of this study is the group of inscriptions located in the Divan Square (Divan Meydanı) of Topkapı Palace that contain spatial definitions. In this context, the architectural terms used in these inscriptions have been identified, and by examining these terms along with the spatial descriptions they provide, the architecture of the structures has been analyzed.

Keywords: Topkapı Palace; Divan Square; Inscription; Architectural Terms; Ottoman

1. Kitabe Tanımı

Sanat tarihinin araştırma kaynakları arasında yer alan kitabeler hem yapı hakkında önemli bilgiler veren hem de yapının sanatsal değerine katkı sağlayan mimari elemanlardır.¹ Genelde tarihî eserin görünen yerine özenle işlenen kitabelerin yapımında taş, mermer, tuğla, çini, ahşap, alçı, metal, tekstil vb. malzemeler tercih edilmektedir. Yazım tekniği olarak kabartma, kakma, oyma veya kazıma yöntemlerinden biri veya birden çok tekniğin bir arada kullanıldığı bilinmektedir.

Kitabeler içerdiği tarihî ve teknik veriler ile üzerlerindeki hat, bezeme ve kompozisyon unsurlarının sanatsal değerleriyle sanat ve mimarlık tarihi açısından önemli bir yere sahiptir.

Yapı üzerindeki kitabeler, inşaatın yapılış ve/veya bitişinde (inşa), yapılan onarım (ta'mîr), alan genişletme (tevsî), mekân ekleme veya yenileme (tecdîd) ve vakıflarla ilgili çeşitli işleri tanımlamak üzere yapılmıştır. Kitabe üzerindeki yazı ve süslemeler ile yapının türü, banisi, mimarı, ustası, yapım tarihî, kimin için ve ne amaçla yapıldığı, üslup özelliği gibi bilgilere ulaşılabilmektedir. Ayrıca tarihi yapılardaki sanat değeri taşıyan unsurlar üzerinde de (minber, kitabe, mihrap gibi) ahşap, çini, taş eserler gibi işleri yapanlara ait usta kitabelerine rastlanılmaktadır. Bu usta kitabeleri mimar veya sanatkâr hakkında bilgi edinmemizi sağlamaktadır.

Osmanlı mimarisinde kitabe üzerinde yer alan metinler, buldukları mekânla bir uyum arz etmektedir. Kitabelerin sağladığı söz konusu bu uyum, böylelikle sanat ve mimarlık tarihçilerinin çalışmalarına ışık tutmaktadır.²

2. Topkapı Sarayı Divan Meydanı (İkinci Avlu)

Topkapı Sarayı, ana hatlarıyla bakıldığında yaklaşık 700 dönümlük eğimli bir arazi üzerine inşa edilmiş, Alay Meydanı (Birinci Avlu), Divan Meydanı (İkinci Avlu), Enderun Meydanı (Üçüncü Avlu) ve Harem olmak üzere avlular ve etrafında oluşan birçok yapıdan meydana gelen büyük bir komplekstir. Planlama olarak bakıldığında saray, avlular sistemini benimseyen bir düzende inşa edilmiştir.³ Avlular arası bağlantı üç adet ana kapı ve beş adet hizmet kapısı ile sağlanmaktadır. Sarayın giriş (Ayasofya'ya bakan) kapısı olan ilk kapı Bâb-ı Hümâyundur. Sarayın genel servisleri için planlanan ilk avlu olan Alay Meydanı'ndan idari merkezi içeren yapıların bulunduğu ikinci avlu yani Divan Meydanı'na geçiş ikinci kapı Bâbü's-Selâm ile üçüncü avlu yani Enderun'a geçiş ise üçüncü kapı Bâbü's-Saâde ile sağlanmaktadır.⁴

Divan Meydanı, düzgün olmayan dikdörtgen bir formda inşa edilmiş ve 110 metreye 170 metre boyutlarında, yaklaşık 21 dönümlük geniş bir alanda konumlanmaktadır. İkinci Avlu'ya, etrafında yer alan Divanhâne'den dolayı Divan Meydanı veya Hükümet Meydanı, Adalet Kulesi'nden ötürü ise Adalet Meydanı da denmektedir. Avlu, bünyesinde barındırdığı yapılardan dolayı sarayın idari işlerinin görüldüğü ve temsil özelliğinin de bulunduğu bir tören alanı işlevine de sahiptir.⁵

İkinci Avlu, Fatih döneminde inşa edilmiş, Kanûnî Sultan Süleyman döneminde ise büyük ölçüde yenilenerek bugünkü hâlini almıştır. Avlunun mimarisi 19. yüzyıla kadar birçok değişiklik göstermiştir.⁶

1 Ali Alpaslan, "Kitabe", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 26, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 2002, 76-81.

2 Kemal Bozkurt, Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Türk-İslam Sanatında Kitabeler", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 7, 14 (2009), 275-295.

3 Nadide Seçkin "Osmanlı Mimarisinde 15. yüzyıla İlişkin İki Saray Yerleşimi; Edirne (Yeni) Sarayı ve Topkapı Sarayı", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, İstanbul 23-27 Eylül 1991, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1705, 1995, 184.

4 N. Özlem Çuhadar "Topkapı Sarayı Divan Meydanı (II. Avlu)", *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Milli Saraylar Yayını, 2023, 22.

5 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: YEM Yayınları, 2007, 185.

6 Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 185.

Bâbü's-Selâm kapısı ile girilen Divan Meydanı'nın dört bir yanı revaklarla çevrilidir. Meydana girildiğinde; kuzeybatı köşesinde yer alan diğer yapılardan oldukça yüksek bir şekilde tasarlanmış âdeta Osmanlı yönetim tarzının temelini adalete dayandığını simgeler nitelikte Adalet Kulesi ile karşılaşılmaktadır. Bu kulenin önünde altın şebekeli süslemeleri ile Divan-ı Hümâyün binası, kapının tam karşısında İkinci Avlu'yu Üçüncü Avlu'ya bağlayan görkemli Bâbü's -Saâde kapısı ve avlunun doğu cephesinde ise kesintisiz uzayan revaklar arkasından sadece bacaları görülebilen Matbah-ı Âmire dikkat çekmektedir. Avludan görülmeyen Zülüflü Baltacılar Ocağı ile Has Ahır binaları da İkinci Avlu yapıları arasında sayılmaktadır.



1 Babü's-Selâm Divan Meydanı cephesi

3. Kitabelerde Tespit Edilen Mekân Terimleri ve Tanımlamaları

Topkapı Sarayı Divan Meydanı'nda on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyılın ortasına tarihlenen yetmiş beş adet kitabe yer almaktadır. Bu kitabelerin on sekizi vakıf, on yedisi dinî, on dördü onarım, dokuzu inşa, on ikisi ise çeşitli diğer kategorilere aittir. Üçü nişan kitabesi olup iki kitabenin bilgisi okunamamıştır. Malzeme bakımından büyük çoğunluğu mermer, geri kalanı ise altın, metal ve ahşaba ile yazılmıştır. Kırk üç kitabenin dili Osmanlı Türkçesi iken yirmi beş kitabenin dili Arapçadır. Hem Arapça hem de Osmanlı Türkçesi birlikte kullanılarak yazılmış kitabe sayısı ise beştir. Günümüz Türkçesi'yle yazılmış olan kitabe sayısı ise bir adettir. Kazınarak hasara uğratılmış olan bir kitabe ise çözümlenememiştir. Yazı türleri bakımından celî sülüs ve celî ta'lik tercih edilmiştir. Dokuz adet kitabede de padişah tuğrası bulunmaktadır.⁷

Aşağıda, metinlerinde mimarlık terimleri ile mekânı tanımlayan kitabelere ait örnekler verilmektedir. (Araştırma kapsamında sadece kitabelerde geçen mimari terimlerin örneklenmesi söz konusu olduğunda metnin bütününe yer verilmemiştir.)

3.1. Bâbü's-Selâm Divan Meydanı Cephesi Tamir Kitabeleri

Orta Kapı olarak da adlandırılan, Birinci Avlu'dan İkinci Avlu'ya geçişi sağlayan Bâbü's-Selâm, Bâb-ı Hümâyün'dan sonra sarayın ikinci büyük kapısıdır. Bâbü's-Selâm'ın Divan Meydanı'na bakan cephesinin her iki yanında üzerinde III. Mustafa'ya ait tuğraların altında 1758 (H. 1172) yılına tarihlenen iki adet mermer kitabe bulunmaktadır. Kitabeler, siyah zemin üzerine altın varaklı, celî talik hatlı Osmanlı Türkçesi ile yazılmış onarım kitabeleridir. (Fotoğraf 1)

⁷ Furkan Al, *Topkapı Sarayı'ndaki Kitabelerin Belgelemesi ve Koruma Önerileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2018, 46.



2 Babü's-Selam Divan Meydanı sağ kitabe

3.1.1. Bâbü's-Selâm İkinci Avlu Girişi- Sağ Kitabe

Bâbü's-Selâm Divan Meydanı cephesinde sağda yer alan kitabenin, beşinci, altıncı ve sekizinci son satırında mimari terimler kullanılarak mekân tanımlamalarında bulunulmuştur. Beşinci satırda aşağıdaki ifade yer almaktadır. (Fotoğraf 2)

*İşte ez cümle bu Dîvân-ı Hümâyûn mevki 'in/
Seyredince sakf-ı eyvânın o Cem-câh-ı be-nâm⁸*

Metinde geçen seyredilen “sakf-ı eyvân” mimari bir terim olarak eyvanın tavanı veya kubbesi anlamına karşılık gelmektedir. Mimaride; Arapça kökenli “sakf” terimi, tavan, çatı, dam, kubbe⁹, Farsça kökenli “eyvan” terimi ise Türk- İslam Mimarisinin en önemli elemanlarından biri olan ve genellikle binaların ortasında, ön cephesi avluya açılan diğer üç tarafı kapalı, üzeri örtülü bir mekân anlamında kullanılmaktadır.¹⁰ Bu satırlar ile kapının avluya açılan bölümünün eyvan şeklinde düzenlendiği ve örtü sistemi ile ilgili bilgilere ulaşılmaktadır. Eyvan terimi, mimarlık ve sanat tarihinde günümüzde de geçerlidir. Anıt kapıdan avluya girilen alan, metinde Divan-ı Hümâyûn alanı (mevki) olarak nitelendirilmektedir. Bu satırla Divan-ı Hümâyûn, efsanevi Cem Şah'ın tahtı ile ilişkilendirilerek kutsal bir mekân algısı yaratılmaya çalışılmıştır.

*Etmemiş ana selatin-i selef atf-ı nigâh/
Mahv olup asar-ı resm-i nakş-ı zer- kârı tamam¹¹*

Aynı kitabede metnin devamında geçen mahvolan “asar-ı resm-i nakş-ı zer-kâr” kelimeleri de yine mekân tanımlaması için kullanılmıştır. Asar-ı resm ile eski görselleri, nakş-ı zer-kâr kelimesi de altın yıldızlı bezemeleri (süslemeleri) tanımlamaktadır.

Klasik Osmanlı saray mimarisinde kubbe içleri ve tavanlarda bu tip bezemeler kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu satırda mekânın altın yıldızlı tavan süslemelerinin silinip yok olduğu öğrenilmektedir. “Sakf” kelimesine kitabenin son satırında yine rastlanmaktadır.

*Emr edip hedmin binâ-yı köhne-tarh-ı sakfınır/
Tarz-ı üslûb-ı kadîmin eyledi tecdîd tamâm*

Bu satırlardan padişahın emriyle binanın köhnemiş tavanını (kubbesinin), eski üslubun (tarz-ı üslûb-ı kadimi) yenilediği (eyledi tecdîd tamam) anlaşılmaktadır. Bu satırda geçen “tarh” terimi mimaride tasarım, plan, üslup “tecdîd” ise yenileme anlamına gelmektedir.

Bâbü's -Selâm'ın Birinci Avlu'ya bakan cephesinde yer alan III. Mustafa'ya ait 1758 (H. 1172) tarihli kitabede de yine “sakf” kelimesi ile birlikte dam, çatı kubbe anlamına gelen Farsça kökenli “bâm”¹² terimi de geçmektedir.

8 Necdet Sakaoğlu, *Sarayı Hümayun - Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Topkapı Sarayı*, İstanbul: Denizbank Yayıncılık, 2002, 83.

9 Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayınları, 1975, 381.

10 Engin Beksaç, “Eyvan”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 1995, 12.

11 Sakaoğlu, *Sarayı Hümayun*, 83.

12 Hasol, *Mimarlık Sözlüğü*, 60.



3 Babü's-Selam Divan Meydanı sol kitabe

3.1.2. Babü's-Selâm İkinci Avlu Girişi- Sol Kitabe

Babü'üs-Selâm Divan Meydanı cephesinde yer alan sol taraftaki kitabenin dördüncü satırında yine “sakf” kelimesine rastlanılmaktadır. (Fotoğraf 3)

*Zîynet-i nakşına nisbet çarh-ı atlas bi-nukûş
Sakfına tâk-ı felek olmaz yanında köhne bâm¹³*

Bu ifadeden anıtsal kapının kubbesi (sakfı) üzerine yapılan süslemeler, atlas gökyüzü ile karşılaştırarak övülmektedir. Kapı tavanının güzelliği karşısında gök kubbe eskimiş, yıpranmış (köhne bam) bir kubbeye benzetilmiştir. Dolayısıyla bu satırdan III. Mustafa döneminde mekanın yeni yapılan örtü sitemi (kubbesi) ve (kitabenin üst satırlarında tariflenen altın nakışları ifadelerinden) süslemeleri hakkında bilgi sahibi olunmaktadır.

3.2. Kitabeli Sütun

Babü's-Selâm'ın sağ tarafında yer alan revak sütunlarından üçüncü sütun, üzerinde diğer sütunlardan farklı olarak iki ayrı döneme ait kitabe bulunduğundan “Kitabeli Sütun” olarak isimlendirilmektedir. (Fotoğraf 4)

3.2.1. Kitabeli Sütun Üst Kitabe

*Bundan akdem çıkarılıb Cebehâneye
Naklolunan somaki sandukalardan
İki adedinin kapakları işbu
Direğin on zirâ' mikdârı
Hizasında bulunan çınar ağacının
Tahtında olduğundan ihrâc
Olunmamış olduğu (gurre-i receb1263)*

Sütunun üstteki ilk kitabesinde yukarıda verildiği üzere sütuna yakın çınar ağacı altından çıkarılan ve Cebehaneye taşınan sandukalardan bahsedilmektedir. Sandukalardan iki tanesinin kapağı çınar ağacının altında olduğundan, çıkarılmadığı (nakletilmediği) bildirilmektedir.¹⁴

13 Sakaoğlu, *Sarayı Hümayun*, 83.

14 Al, *Topkapı Sarayı'ndaki Kitabelerin*, 50.



4 Kitabeli Sütun

Bu metinde sanduka kapaklarının taşındığı mekân tariflenirken aynı zamanda o dönemin ölçü birimi ile kapaklarının bulunduğu mekânın konumu da sayısal olarak tariflenmektedir. Mimar (bina) arşını olarak da ifade edilen “zira”, eski metrik sistemde uzunluk birimi olarak yaklaşık 75- 80 cm ye karşılık gelmektedir.¹⁵ Böylelikle sanduka kapaklarının yeri metinde hem çınar ağacının altında hem de 10 zira terimi ile sütundan yaklaşık 7.50- 8.00 m uzakta olduğu şeklinde belirtilmektedir. Bu sebeple, isimlendirilerek ölçülendirilmiş ve mekânsal tarifi yapılmış olan bu kitabe, bu açıdan özel bir öneme sahiptir.

15 Mehmet Erkal, “Arşın”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 1991, 411-413.

3.2.2. Kitabeli Sütun Alt Kitabe

Kitabenin üzerinde yer alan alttaki metin ise bir önceki kitabede geçen somaki sanduka kapaklarının Cebehâne'den çıkarılarak Müze-i Hümayûna nakledildiğini kayıt altına alındığına dair bir nottur.

*Bâlâda ki kitâbede mezkûr kapaklar erzan
Buyurulan müsâade-i seniyye-i Hazret-i
Padişâhî üzerine
Müze-i Hümayûna naklolunmuşlardır.
Ketebehu Hakkı
(gurre-i muharrem sene: 1335)*

Bu metinde de sanduka kapaklarının taşındığı mekân belirtilerek nakil işlemi anlatılmaktadır. Ayrıca üst ve alt kitabelerde yer alan tarihler dikkate alındığında, kapakların nakil işleminin yaklaşık yetmiş sene sonra yapıldığı anlaşılmaktadır.¹⁶

Belge niteliği taşıyan kitabeli sütun, metrik sistemde ölçü verilmek suretiyle mekân tanımlaması yapması açısından sarayda yer alan diğer kitabelerden farklı bir konuma sahiptir.

3.3. Babü's-Saâde Divan Meydanı Cephesindeki Tamir Kitabesi

Babü's-Saâde, Divan Meydanı ile üçüncü avluya geçişi sağlayan Topkapı Sarayı'nın anıtsal kapılarından üçüncüsüdür. Basık kemerli kapının üzerinde celî sülüs hatla yazılmış altın yaldızlı 1774-1775(1188) tarihli bir tamir kitabesi yer almaktadır. (Fotoğraf 5)

Metnin on ikinci satırında ise Arapça kökenli "kıbab" kelimesi geçmektedir.

*Ey dergeh-i zerrîn-kıbâb 'arş-âsitân kürsî-cenâb
Sende du 'âlar müstecâb bâ- 'avn-i feyz-i terbiyet*

Bu satırlarda geçen kıbâb kelimesi kubbeler,¹⁷ âsitân ise kapı eşiği anlamında kullanılmıştır. Altınla bezenmiş kubbeli kapı, yeryüzünde arşın kapısı olarak nitelendirilmiş ve huzurunda yapılan duaların kabul olunacağı belirtilerek âdeta kutsal bir mekân olarak tanımlanmıştır. Tamir kitabesinin üzerinde II. Mahmud'a ait Besmele-i Şerîfe, kemerin kilit taşında ise Rakım Efendi tarafından çekilmiş Sultan II. Mahmud tuğrası da bulunmaktadır.¹⁸



5 Babü's-Saade Divan Meydanı Kitabesi

16 Al, *Topkapı Sarayı'ndaki Kitabelerin*, 80.

17 Hasol, *Mimarlık Sözlüğü*, 248.

18 Ahmet Şimşirgil, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, İstanbul: Tarih Düşünce, Ağustos 2005, 88.

3.4. Kubbealtı Tamir Kitabeleri

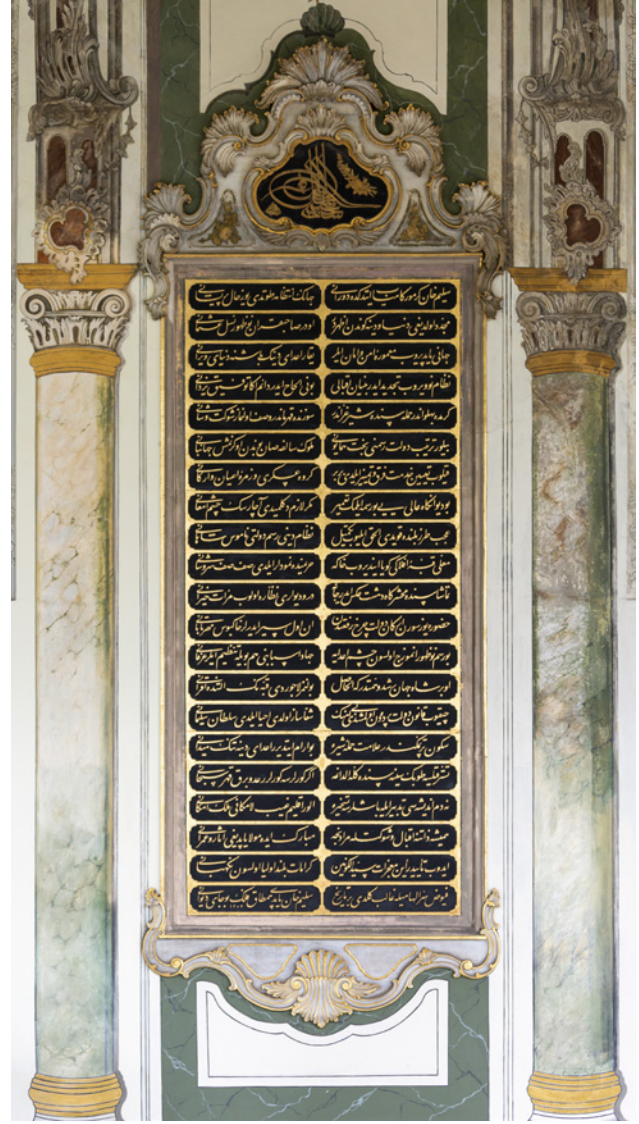
Osmanlı devletinin en önemli kurumu olan Divan-ı Hümâyün, Divan Meydanı'na girildiğinde sol karşı köşede bulunan meydanın simgesi konumunda olan yüksek Adalet Kulesi'nin hemen önünde yer almaktadır. Yapı, geniş saçakları ve dış süslemeleriyle avluya girenlerin dikkatini çekmektedir. Süslemeli geniş saçakların altında Kubbealtı giriş cephesinde kapının sağında ve solunda olmak üzere düzenlenmiş II. Selim ile II. Mahmut'a ait iki adet onarım kitabesi ile III. Mustafa'ya ait tuğralar bulunmaktadır. Bu iki levhadan biri iki sütun, yirmi iki satır, kırk dört kartuştan, diğeri ise iki sütun, yirmi iki satır, iki kartuştan meydana gelmektedir. Her iki levha da yeşil zemin üzerine altın varakla celî talik hattında kabartma tekniğinde yapılmıştır. Kubbealtı revak alanında yer alan bu iki tamir kitabesi sadece belgesel değer taşımayıp aynı zamanda taşıdıkları sanatsal değer ile mekânı dekoratif açıdan zenginleştirmektedir.¹⁹

3.4.1. Kubbealtı- Sağ Kitabe

Kubbealtı tamir kitabelerinden sağda yer alan kitabe, III. Selim adına 1792 (H.1207) tarihli kitabedir. Uzunca metnin onuncu satırında yapının kubbesi gök kubbeye benzetilmiş ve Arapça kökenli kubbe kelimesi olarak “kubbe” terimi geçmektedir. (Fotoğraf 6)

*Temaşasında mahşer-gâh-ı dehşet aks eder cânâ
Der ü dıvarı nüzzâra olub mir'ât-ı hayrânı²⁰*

Kitabenin on birinci satırında “der ü dıvar” tamlaması kullanılmıştır. Bu tamlama, kapı ve duvarlar anlamında yapının mimari cephesini tanımlamaktadır. Kubbealtı'nın cephesinin güzelliği, bakanları hayran bırakacak nitelikte olması ile vurgulanmaktadır. Metinde eserin mimari cephesinin estetik değeri üzerinden mekân tanımlaması yapılmaktadır.



6 Kubbealtı giriş cephesi sağ kitabe

19 N. Özlem Çuhadar, “Topkapı Sarayı Divan Meydanı (II. Avlu)”, *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Milli Saraylar Yayını, 2023, 91.

20 Sakaoğlu, *Sarayı Hümâyün*, 117-118.

3.4.2. Kubbealtı Sol Kitabe

Kubbealtı tamir kitabelerinden II. Mahmud adına yazılmış soldaki kitabe, 1819-1820 (H.1235) ye tarihlenmektedir.²¹ (Fotoğraf 7)

*Müşebbek revzeni zencîr-i 'adliñ bir 'adilidir
Bilâ-tahrîk eder Hâk şâhibin ol hüsreve îmâ*²²

Kitabenin ikinci satırında geçen “müşebbek revzen” ifadesi kafesli pencere anlamında kullanılmıştır. Arapça kökenli “müşebbek” kelimesi kafes gibi örülmüş olan veya kafesli²³ ve Farsça kökenli “revzen” terimi ise mimaride pencere ya da alçı pencere anlamına gelmektedir. Bu satırda kafes şeklinde nitelenen pencere ile Divan-ı Hümâyun'da yer alan kafesli padişah penceresi ifade edilmektedir. Metinde pencerenin şekli ve işlevi tanımlanarak mekânda üstlendiği rol belirtilmektedir.

Divan-ı Hümâyun'un kafesli penceresi adalet zincirinin bir halkasına benzetilmektedir. Mimari bir yapı elemanı olan pencereye, padişahın halkın dertlerine açık olması ifadesiyle sembolik bir anlam da yüklenmiştir. Aynı kitabenin onuncu satırında “kulle-i bünyâd edip” cümlesi ile Adalet Kulesi'nin inşa faaliyetinden de bahsetmektedir.²⁴



7 Kubbealtı giriş cephesi sol kitabe

21 Al, *Topkapı Sarayı'ndaki Kitabelerin*, 46.

22 <http://www.ottomaninscriptions.com/verse.aspx?ref=list&bid=3038&hid=4910> (09.11.2025)

23 Hasol, *Mimarlık Sözlüğü*, 318

24 Sakaoğlu, *Sarayı Hümâyun*, 118.



8 Zülüflü Baltacılar onarım kitabesi

3.5. Zülüflü Baltacılar Ocağı Tamir Kitabesi

Baltacılar Koğuşu'nun ikinci avlu revaklarına açılan cümle kapısı üzerinde III. Murad'a ait sarayın en eski kitabelerinden biri olarak kabul edilen 1586 (H. 995) tarihli kitabede koğuşun genişletilmesi faaliyeti ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. (Fotoğraf 8)

*Nola san'atla yapsa mi'mar/ Ki anın bir binayı
hisn-i Revan
Bab-ı ulyası gün gibi açılıp/ Her yana doldı şevk
ile divan*

Son satırında mekânın güzelliğini anlatırken, Revan kalesi benzetmesi kullanarak mimarın yapıyı sanatla yaptığı belirtilmektedir. Metinde günümüzde kullanılan Arapça kökenli “mi'mar”²⁵ ve “bina”²⁶ terimleri ile birlikte kapı “bâb-ı ‘ulyâ” olarak yüksek kapı şeklinde tarif edilmiştir.²⁷

25 Hasol, *Mimarlık Sözlüğü*, 308

26 Hasol, *Mimarlık Sözlüğü*, 76

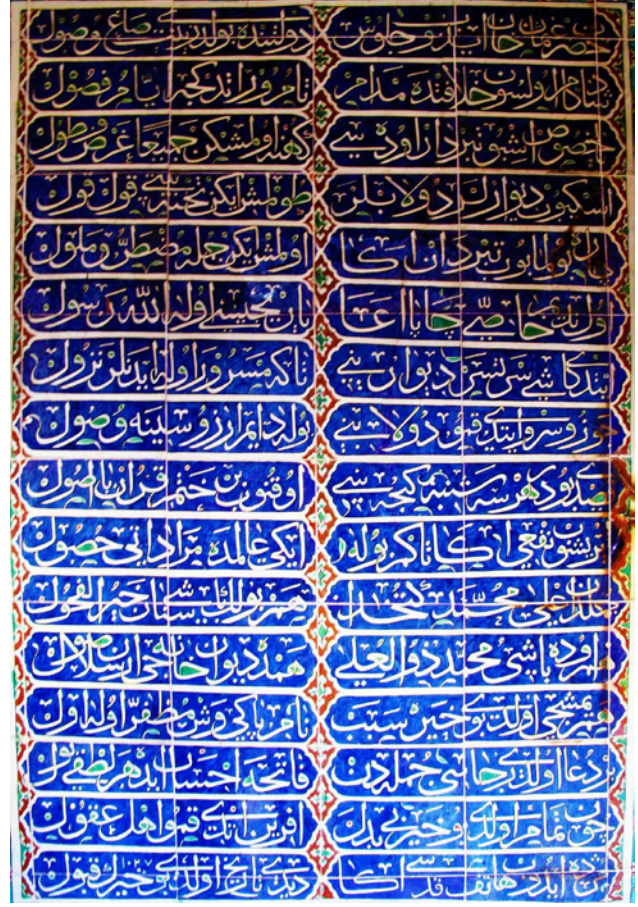
27 Sakaoğlu, *Sarayı Hümayun*, 96

3.6. Zülüflü Baltacılar Ocağı Teberdar Odası Tamir Kitabesi

Zülüflü Baltacılar Ocağı Teberdar²⁸ odasına ait tamir kitabesi üzerinde de mimari terimlere rastlanılmıştır. Teberdar odasının girişinde 1618 (H. 1027) tarihli II. Osman dönemine ait (Genç Osman) mavi zemin üzerine beyaz celî sülüs hat ile işlenmiş çiniden tamir kitabesi yer almaktadır. (Fotoğraf 9)

*Eskiyüp dîvârlar dolâblar
Dolmuş iken tahtabendi kıl kıl
İtdi kâşî ser-te-ser dîvârımı,
Tâ ki mesrûr ola edenler nüzü'l.
Cevz ü serv itdi kamu dolâbını,
Bula dâim arzûsuna vusûl.*

Kitabede yer alan yukarıdaki satırlardan eskiyip, yıpranan odanın yenilediği, duvarlarının baştan başa çiniyle kaplandığı, dolapların ise ceviz ve servi ağacından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Bu metinde geçen Farsça kökenli “dîvâr” ve Arapça kökenli “dolâb” kelimeleri günümüzde de kullanılırken Farsça kökenli “kâşî”²⁹ yerine çini tercih edilmektedir. Yine “tahtabendi” kelimesi de mimari bir terim olup kapı, pencere doğraması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kitabede odayı oluşturan mimari elemanlar ve kullanılan malzemeler ışığında mekân tanımlamasına gidilmiştir.³⁰



9 Teberdar Odası kitabesi

28 Baltacılar, resmî ve dinî alaylarda üniformalı olarak omuzlarındaki teberlerinden dolayı bu isimle anılmaktadır.

29 Hasol, *Mimarlık Sözlüğü*, 234.

30 Sakaoğlu, *Sarayı Hümayun*, 97.



10 Has Ahır onarım kitabesi

3.7. Has Ahır Tamir Kitabesi

Has Ahır binasının basık kemerli kapısının üzerinde yer alan Sultan I. Mahmud'a ait mermer malzemeli mavi zemin üzerine celî talik ile yazılmış bir onarım kitabesi bulunmaktadır. Kitabede yenilenen yapı övülürken binanın mimarisinin özel tasarımı (tarh-ı has) konu edilmektedir. Dolayısıyla bu mimari terim binanın kimliğini belirlemede yardımcı olmaktadır. (Fotoğraf 10)

*Şu resme tarh-ı hâs üzre yapıldı kim eger bulsa
Düşüp at boynuna taşvîrin almağa gelir Behzâd*

3.8. II. Avlu Meydan Çeşmesi Tamir Kitabesi

Divan Meydanı'nda I. Ahmed'e ait celi-talik hatlı ve Osmanlı Türkçesi ile yazılmış çeşme kitabesinde çatısı olmayan bir çeşmenin çatılı bir hale dönüştürüldüğü anlatılmaktadır. Kitabe metinde çeşmenin çatısız "çeşme bi sakf" olduğu, aşağıda verilen son satırda ise Sultan Ahmet tarafından çeşmeye yeni bir çatı (sakfı bünyâd-ı nev) yapıldığı belirtilmektedir. (Fotoğraf 11-12)

Bu çeşme sakfı bünyâd-ı nev Sultan Ahmed'dir.

Bu metinde, mimari terim olarak diğer onarım kitabelerinde de rastladığımız ve yapının örtüsü (tavan, çatı, kubbe) anlamında kullanılan "sakf" terimi ile birlikte "bünyâd" kelimesi yapı/bina anlamında kullanılmıştır.³¹



11 II. Avlu Meydanı Çeşmesi



12 Meydan Çeşmesi onarım kitabesi

31 Al, Topkapı Sarayı'ndaki Kitabelerin, 223.

Sonuç

Asırlar boyunca Osmanlı hanedanına ev sahipliği yapmış Topkapı Sarayı, Divan Meydanı ile devletin yönetim merkezi olarak önemini daima korumuştur. Bu nedenle saray kompleksinin mimari değerlendirilmesi, yalnızca mimarlık tarihi bakımından değil, aynı zamanda Osmanlı sanatının, kültürünün ve yönetim yapısının anlaşılması açısından da büyük bir önem taşımaktadır.

Fatih Sultan Mehmed döneminde başlanan saray, 19. yüzyıla kadar genişletme, yenileme gibi çeşitli faaliyetleri nedeniyle birçok kez değişikliğe uğramıştır. Bu süreçle Topkapı Sarayı, klasik dönem Osmanlı mimarisinden batılılaşma etkilerinin görüldüğü geç dönem örneklerine kadar farklı üslupları bünyesinde barındıran bir mimari kimlik kazanmıştır. Dolayısıyla sarayın mimari gelişim süreci, Osmanlı mimarlık tarihinin okuması açısından vazgeçilmez bir örnek teşkil etmektedir. Yapı kitabeleri, mimarlık ve sanat tarihi çalışmalarında gerek içerdiği yapı bilgileri gerekse mimari unsurlara ilişkin ipuçları nedeniyle sıkça başvurulan kaynaklardır. Bu çalışma kapsamında Divan Meydanı'nda yer alan ve metinlerinde mimari terimler içeren kitabeler incelenmiştir.

İkinci avluda yedi adet eserde ve Kitabeli Sütun'la toplam on bir adet kitabe değerlendirilmiştir. Bu kitabelerden dokuzu onarım kitabesi niteliğindedir. Yalnızca "Kitabeli Sütun" olarak tariflenen ve üzerinde iki ayrı tarihe ait iki farklı metin bulunan kitabe, içerik olarak diğerlerinden ayrılmaktadır.

Mimari terimler, genel manada onarım kitabelerine konu olmaktadır. Bu durum, özellikle tamirat kitabelerinin yapının mimari özelliklerinin belirlenmesinde ne denli önemli bir belge olduğunun göstergesidir. Divan Meydanı'nda yer alan yetmiş beş kitabeden yalnızca on dört tanesi onarım kitabesidir. İncelenen tamirat kitabeleri Babü's-Selâm, Kubbealtı, Babü's-Saâde, Has Ahır, Meydan Çeşmesi ve Zülüflü Baltacılar Ocağı, Teberdar Odası üzerinde yer almaktadır.

Sınırlı sayıda incelenen kitabe metinlerinde sakf, eyvan, bâb, kîbâb, müşebbek revzen, kulle, bâm, dîvâr, dolap, kube, kâşi, mi'mar, der ü dîvâr, mamur kılmak, tahtabendi, bünyâd, tarh gibi mimari terimlere rastlanılmıştır. Bu terimlerin yapının örtü sistemi, elemanları, cephe düzeni gibi mimari birimlerinin tanımlanmasında kullanıldığı görülmüştür.

Metinlerde geçip günümüzde hâlâ geçerliliğini koruyan mimari terimler olarak: Eyvan, revzen, kubbe, duvar, kule, mimar karşımıza çıkmaktadır.

Diğer mimari terimler ise: Sakf: tavan/kubbe, bâb: kapı, kîbâb: kubbeler, müşebbek: kafes gibi örülmüş/kafesli, kâşi: çini, der ü dîvâr: kapı ve duvar, bünyâd: yapı/bina, tahtabendi: ahşap (kapı, pencere) doğraması gibi anlamlarda kullanılmıştır.

Yukarıda kitabelerde geçen mimari terimler aynı zamanda Osmanlı inşaat defterlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu kapsamda bakıldığında "sakf", "eyvan", "bab", "dolap", "kubbe" gibi terimlerin, söz konusu defterlerde aynı şekilde kullanıldığı ayrıca "bab" yerine "kapu" terimi gibi farklı örneklerle de karşılaşıldığı görülmektedir. (bkz.³²)

Ayrıca metinlerde sıkça süsleme terimlerine yer verilmiştir. Örneğin, bir kubbeyi tarif ederken kullanılan nakş-ı zer-kâr ifadesi ile kubbenin altın yaldızlı süslemelere sahip olduğu belirtilmekte ve böylelikle mekânın süslemesinden yola çıkarak örtü sistemi hakkında bilgi edinilebilmektedir. Bu tür mimari nitelermeler, yapıların örtü sistemine, cephe düzenine, iç mekân düzenlemesine, malzeme kullanımına ve tezyinatına ilişkin önemli ipuçları sağlamaktadır.

32 Serpil Çelik, *Mevcut Belgeler Işığında Sülaymaniye Külliyesinin Yapım Süreci*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001, 308.-Handan Koçyiğit, *İnşaat ve Masraf Defteri ve Bazı Arşiv Belgelerine Göre Nakşidil Valide Sultan Külliyesi*, Yüksek lisans Tezi, 2019, 15, 301.- Ekrem Batır, Abdülkadir Dündar, "Edirne Selimiye Külliyesi'nde 1761-1762 Yıllarında Gerçekleştirilen Restorasyon Faaliyetleri", *Türk Tarih Kurumu Belleten*, 307 (2022), 938.- Sadi Bayram, - Adnan Tüzen, "İstanbul Üsküdar Ayazma Camii ve Ayazma Camii İnşaat Defteri (Üsküdar, Sultan III. Mustafa Camii)", *Vakıflar Dergisi*, 22 (1991),199-288.

Kitabeli Sütun üzerinde ise iki farklı döneme tarihlenen ve sanduka kapağının yerinin değiştirilmesini konu eden iki adet belge niteliğinde kitabe yer almaktadır. Metinlerde sanduka kapaklarının mekânsal konumlarının ayrıntılı bir biçimde tarif edilmesi ve dönemin ölçü birimi olan zira kullanılarak sayısal ifadelerle yer tespiti yapılması da ayrıca dikkat çekicidir.

İncelenen örneklerin tamamı (Kitabeli Sütun dışında) onarım (tamirat) kitabesi niteliği taşımaktadır. Onarım kitabe metinleri aracılığıyla yapıların tahribat nedenleri ile onarım süreçleri, banileri, tarihleri ve geçirdiği müdahaleler gibi pek çok mimari ayrıntı tespit edilebilmektedir. Tamirat kitabeleri sadece belge niteliği taşımayıp aynı zamanda sanatsal değer de taşımaktadır. Bu çalışmada, kitabelerin özellikle onarım kitabelerinin metinlerinde geçen mimari terimlerden hareketle yapıların mekân tanımlamalarının, eserlerin değerlendirilmesinde oynadığı belirleyici rol bir kez daha ortaya konmuştur.

Kaynakça

- Al, Furkan. *Topkapı Sarayı'ndaki Kitabelerin Belgelemesi ve Koruma Önerileri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul FSM. Vakıf Üniversitesi, 2018.
- Alpaslan, Ali. "Kitabe", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 26, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 2002: 76-81.
- Bayram, Sadi, Adnan Tüzen. "İstanbul Üsküdar Ayazma Camii ve Ayazma Camii İnşaat Defteri (Üsküdar, Sultan III. Mustafa Camii)", *Vakıflar Dergisi*, 22 (1991).
- Batır, Ekrem, Abdülkadir Dündar. "Edirne Selimiye Külliyesi'nde 1761-1762 Yıllarında Gerçekleştirilen Restorasyon Faaliyetleri", *Türk Tarih Kurumu Belleten*, 307 (2022).
- Beksaç, Engin. "Eyvan", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 1995, 12.
- Çelik, Serpil. *Mevcut Belgeler Işığında Süleymaniye Külliyesinin Yapım Süreci*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001.
- Çuhadar, N. Özlem. "Topkapı Sarayı Divan Meydanı (II. Avlu)", *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Milli Saraylar Yayını, 2023.
- Erkal, Mehmet. "Arşın", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 3, İstanbul: İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 1991: 411-413.
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1975.
- <http://www.ottomaninscriptions.com/verse.aspx> (10.11.2025).
- Koçyiğit, Handan. *İnşaat ve Masraf Defteri ve Bazı Arşiv Belgelerine Göre Nakşidil Valide Sultan Külliyesi*, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2007.
- Özkurt, Kemal, Abdülhamit Tüfekçioğlu. "Türk-İslam Sanatında Kitabeler", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 7/14 (2009): 275-295.
- Sakaoğlu, Necdet. *Sarayı Hümayun - Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Topkapı Sarayı*. İstanbul: Denizbank Yayıncılık, 2002.
- Seçkin, Nadide. "Osmanlı Mimarisinde 15. yüzyıla İlişkin İki Saray Yerleşimi; Edirne (Yeni) Sarayı ve Topkapı Sarayı", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi İstanbul 23-27 Eylül 1991*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1705, 1995: 184.
- Şimşirgil, Ahmet. *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*. İstanbul: Tarih Düşünce, Ağustos 2005.

MİLLÎ SARAYLAR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Millî Saraylar Dergisi, yılda en az iki kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Saray, köşk ve kasır gibi tarihî mekânlar ile bunlarla ilgili sanat, tarih, mimarlık konularında yapılan çalışmalara yer verir.

Tarihî mirasın korunması ve tanıtımı kapsamında ülkemizde ve dünyada yapılan araştırmaları ve uygulamaları akademi ve kültür dünyasına kazandırmayı amaçlar.

Dergide özgün araştırma-inceleme makaleleri, çeviri, kitap tanıtımı ve Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü yazılar yayınlanır.

Makalelerin bilimsel araştırma ölçütlerine uyması, alana bir yenilik getirmesi ve başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekir.

Yazım dili Türkçedir. Bilim Kurulu kararıyla İngilizce makale de yayınlanabilir. Tercüme makalelerde yazarından izin alınmış olması gerekir.

Makalelerin editöryal süreçleri Dergipark üzerinden yürütülür ve en az iki hakemin onayıyla yayınlanır.

Yayın Kurulunca, yazının bütünlüğünü bozmaya-
cak düzeltmeler yapılabilir.

Yayınlanan yazı, fotoğraf, tablo ve şekillerden kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazılarla ilgili her türlü sorumluluk yazarlarına aittir.

Yazıların basım ve yayın hakları Millî Saraylara aittir.

Yazım Kuralları:

- **Yazılar**, A4 boyutunda, Ms Word uyumlu programda, Times New Roman yazı karakterinde olmalıdır. Yazım kurallarında TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.
- **Başlık**, 14 punto, büyük harfle yazılmış ve ortadan hizalı olmalıdır. Metinde ana ve ara başlıklar kullanılabilir. Ana başlıklar 12 punto, büyük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı; ara başlıklar 12 punto, küçük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı olmalıdır. Başlıklar ve paragrafların arasında 6 nk aralık bırakılmalıdır.
- **Öz ve anahtar kelimeler**, Gönderilen yazının başında Türkçe ve İngilizce en az 150, en fazla 200 kelimelik özet ile özetlerin sonunda 8-10 adet anahtar kelime bulunmalıdır.
- **Yazar adı ve soyadı**, ana başlığı altına 12 nk aralık bırakıldıktan sonra 12 punto büyük harfle ve ortaya hizalı olarak yazılmalıdır. Sayfanın altına unvanı, kurumu, e-posta ve ORCID numarası, (*) işareti ile 8 punto olarak verilmelidir. (ORCID numarası almak için <http://orcid.org> adresinden ücretsiz kayıt oluşturabilirsiniz.)
- **Metin**, 12 punto iki yana dayalı olmalıdır. Üstten: 5,8 cm, alttan: 5,8 cm, sağdan: 4,5 cm, soldan 4,5 cm boşluk bırakılmalıdır. Satır arası 3 nk olmalıdır. Paragraf araları 6 nk, paragraf girintisi 0,8 cm olmalıdır.
- **Sayfa sayısı ve numaraları**, makalenin ilk sayfasında görünmeyecek şekilde, üstbilgi içinde, sağ ve sol üst kenara 10 punto olarak yerleştirilmelidir. Makale metninin toplam sayfa sayısı A4 sayfa formatında 20 sayfayı geçmemelidir.
- **Alıntılar**, tırnak içinde italik olarak verilmelidir.
- **Dipnotlar**, 10 punto, tek aralık yazılmalıdır. Hizalaması iki yana dayalı ve paragraf girintisi 0.5 cm olmalıdır. Dipnot ayrıca çizgisi olmamalıdır. Metin içindeki atıflar, sayfa altına, dipnot şeklinde 1'den başlayarak numaralandırılmalıdır. Bunun dışında metin içinde atıf yapılmamalıdır.

- **Çeviriyazı metinlerinde (Osmanlı Türkçesinden)**, DİA ve MEB İslâm Ansiklopedisi'nde uygulanan transkripsiyon yöntemi esas alınır. Bu iki kaynak arasında herhangi bir uyumsuzluk olursa DİA esas alınır.
- **Arşiv belgesi**, arşivin adı, dosya kodu, belge numarası, sayfası ve tarihi şeklinde olmalıdır.
- **Yazma eserde**, yazar, eser adı, kütüphane, koleksiyon, katalog numarası, yaprağı şeklinde kaynak gösterilmelidir.

KAYNAK VE REFERANS GÖSTERME YÖNTEMİ

Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi, kaynak gösterme yöntemi olarak Chicago Manual of Style kullanır. Dergiye gönderilen yazılar, söz konusu yöntem uygun olarak hazırlanmalıdır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklerle dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Ayrıntılı bilgiye http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html adresinden ulaşılabilir. Aşağıda verilen örnekler, Chicago Manual of Style yönteminin dergimize uyarlanmış hâlidir.

ÖRNEKLER:

İD: İlk dipnot **SD:** Sonraki dipnotlar **K:** Kaynakça

- Sonraki/kısa dipnotlarda “a.g.e. (adı geçen eser)” kısaltması ile “aynı yer” ifadesi kullanılmamalıdır. Yerine eser ismi uzunsa kısa olarak verilmelidir. Örnekler aşağıda yer almaktadır.
- Dipnot numaraları, metin içinde, varsa noktalama işaretlerinden hemen sonra verilmelidir.

Kitap (tek yazarlı):

Ad Soyad, Eser adı (italik), Eserin basıldığı yer/şehir: Yayımlayan kuruluş, Yayımlı yılı, sayfa /sayfalar.

İD: Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2016, 191.

SD: Yazar Soyadı, Eser adı (italik), sayfa/sayfalar.

Toker, Hikmet, *Elhân-ı Aziz*, 191. (Eser ismi uzunsa kısaltılmalıdır.)

K: Yazar Soyadı, Adı. Eser adı (italik). Eserin basıldığı yer/şehir: Yayımlayan kuruluş, Yayımlı yılı.

Toker, Hikmet. *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2016.

Kitap (iki yazarlı):

İki yazarlı eserlerde, dipnotlarda her iki yazar da belirtilmelidir. Kaynakçada ise birinci yazarın soyadı ve adından sonra ikinci yazar virgülle ayrılarak ad-soyad sıralamasıyla yazılmalıdır.

İD: Birinci Yazar Adı Soyadı ve İkinci Yazar Adı Soyadı, Eser adı (italik), Yer: Yayınevi, Tarih, sayfa/sayfalar.

Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, 54.

SD: Germaner, İnankur, *Oryantalistlerin*, 55.

K: Germaner, Semra, Zeynep İnankur. *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002.

Kitap (çok yazarlı):

Çok yazarlı eserlere verilen kısa dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilir, sonra virgül konarak diğerleri anlamında “vd.” kısaltması kullanılır. Kaynakçada ise yazarlar iki yazarlı kitap örneğinde olduğu gibi açık olarak yazılmalıdır.

İD: Temuçin F. Ertan, Hakan Uzun, Mustafa To-ker, *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşiv Belgelerinde Milli Mücadele Yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya Silah ve Cephane Sevkiyatı (M.M. Grubu Ekseninde) 2 Mayıs 1921-31 Aralık 1921*, Cilt I, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2019, 65.

SD: Ertan, vd., *Milli Mücadele Yıllarında*, 65.

K: Ertan, Temuçin F., Hakan Uzun, Mustafa To-ker. *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşiv Belgelerinde Milli Mücadele Yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya Silah ve Cephane Sevkiyatı (M.M. Grubu Ekseninde) 2 Mayıs 1921-31 Aralık 1921*. Cilt I, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2019.

Kitap (çeviri):

İD: Mary Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*, Çev. Zeynep Rona, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 78.

SD: Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları*, 78.

K: Roberts, Mary. *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*. Çev. Zeynep Rona. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Kitap (yazarla birlikte yayıma hazırlayanı veya derleyeni varsa):

İD: Celal Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*, Der. İsmet Bozdağ, İstanbul: Tercüman Yayınları, 1986, 113.

SD: Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*, 113.

K: Bayar, Celal. *Başvekilim Adnan Menderes*. Der. İsmet Bozdağ. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1986.

Kitap (yazarı yok / belli değil, yayıma hazırlayanı veya editörü varsa):

Yayıma hazırlayan veya editör sayısı üç ve üzerindeyse, ilk dipnotta yalnızca birinci isim belirtilip ardına ve diğerleri anlamında “vd.” kısaltması kullanılır. Kaynakçada ise yayıma hazırlayan veya editörlerin isimleri açık olarak yazılmalıdır.

İD: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, Yay. Haz. İ. Pala, vd., Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 1995, 20.

SD: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, 21.

K: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*. Yay. Haz. İ. Pala, S. Öksüz, M. Aktaş. Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 1995.

Kitap Bölümü (editörlü):

İD: Filiz Yenişehirlioğlu, “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, *Genel Türk Tarihi*, Ed. Hasan Celal Güzel, vd., Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 651.

SD: Yenişehirlioğlu, “Klasik Dönem”, 651.

K: Yenişehirlioğlu, Filiz. “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, *Genel Türk Tarihi*. Ed. Hasan Celal Güzel, Ali Birinci. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 651-677.

Dergi Makalesi (basılı):

İD: Necdet Sakaoğlu, “Yeni Saraylarda Hayat”, *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 12 (2014), 115.

SD: Sakaoğlu, “Yeni Saraylarda ”, 115.

K: Sakaoğlu, Necdet. “Yeni Saraylarda Hayat”, *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*. 12 (2014): 111-129.

Dergi Makalesi (elektronik):

Makalenin DOI numarası varsa eklenmeli ve erişim tarihi belirtilmelidir.

İD: Kadri Unat, “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü Kutlamaları: Başkent Ankara Örneği”, *Turkish Studies*, 16/2 (2021), 773-787, doi.org/10.7827/TurkishStudies.49164, Erişim 16.06.2021.

SD: Unat, “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü”, 773.

K: Unat, Kadri. “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü Kutlamaları: Başkent Ankara Örneği”, *Turkish Studies*. 16/2 (2021): 773-787. doi.org/10.7827/TurkishStudies.49164. Erişim 16.06.2021.

Gazete Makalesi:

İD: Abdullah Kamil, “Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri, Hamdi Bey’in Levhası”, *Osmanlı*, 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

SD: Kamil, “Çelebi Sultan Mehmed”.

K: Kamil, Abdullah. “Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri, Hamdi Bey’in Levhası”, *Osmanlı*. 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

Ansiklopedi Maddesi:

İD: Afife Batur, “Beylerbeyi Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 206.

SD: Batur, “Beylerbeyi Sarayı”, 1422.

K: Batur, Afife. “Beylerbeyi Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994: 206-210.

Tez:

İD: Seza Sinanlar, *Pera’da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008, 248.

SD: Sinanlar, *Pera’da Resim*, 248.

K: Sinanlar, Seza. *Pera’da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.

Arşiv Belgesi:

Yararlanılan arşiv belgesi, ilk dipnotta açık olarak verilmeli, kaynakçada ise yalnızca arşivlerin isimleri “Arşivler” başlığı altında belirtilmelidir.

İD: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), 30-10-0-0.6-32-38, (28.11.1923).

SD: BCA, 30-10-0-0.6-32-38, (28.11.1923).

K: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA).

Web Sayfası:

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018).

PUBLICATION GUIDELINES FOR JOURNAL OF NATIONAL PALACES

The Journal of National Palaces is an international refereed journal which is published at least twice a year.

It includes studies of historical places such as palaces, kiosks, pavilions as well as artistic, historical and architectural researches on them.

It aims to introduce researches and executions made in Turkey and abroad about protection and presentation of historical heritage to academic and cultural circles.

Original research-review articles, translations, book introductions and essays approved by Editorial Board are published in the journal.

The articles should comply with scientific research criteria, bring innovation to the field and be unpublished.

The language of the journal is Turkish. English articles can be published by the approval of the Scientific Board. Permission of the author is required for translated articles.

The editorial process of the papers is carried on through Dergipark and it requires the approval of at least two referees.

Editorial Board can make redactions without disrupting the integrity of the text.

Published texts, photographs, tables and figures can be quoted by showing references.

Authors assume overall responsibility for their articles.

Publication rights of the journals are belong to National Palaces.

Writing Rules:

- The article should be written in A4 format, a program compatible with MS Word and in Times New Roman font.
- The heading should be 14 font sized, in capital letters and center-aligned. Main and sub-headings can be used in the text. Main headings should be 12 font sized, bold, in capital letters and left-aligned; sub-headings should be 12 font sized, in small letters, bold and left-aligned. There should be 6 nk space between headings and paragraphs.
- There should be at least 150 and at most 200 words long abstract in Turkish and English at the beginning of the article followed by 8-10 keywords.
- The name and surname of the author should be written below the main heading with 12 nk space. It should be 12 font sized, in capital letters and center-aligned. The title, institution, e-mail and ORCID number of the author should be written at the bottom of the page in 8 font size with the sign (*).
- The text should be 12 font sized and justified. There should be a space of 5,8 cm from the top, 5,8 cm from the bottom, 4,5 cm from right and 4,5 cm from left. Line spaces should be 3 nk. Paragraph spaces should be 6 nk and paragraph indent should be 0,8 cm.
- The page numbers should be written in a way that not seen at the first page of the article, inside the header, in 10 font size on the left and right upper edge. The page number of the article text shouldn't exceed 20 pages in A4 format.
- The quotations should be written in italics within the quotation marks.

- The notes should be written in 10 font size with single space and justified. The paragraph indent should be 0,5 cm. There should be no note separator line. The references in the text should be written at the end of the page as notes with numbers beginning from 1. There should be no in-text citations.
- For the transliteration of texts in Ottoman Turkish, the transcription method of DİA and MEB İslâm Ansiklopedisi should be used. If there is any disagreement between the two sources, DİA will be the primary source.
- The archive document should be written as the name of the archive, reference code, document number, page and date.
- The manuscript should be written as the author, name of the source, library, collection, catalogue number, folio number.

THE METHOD FOR NOTES AND BIBLIOGRAPHY

The Journal of National Palaces uses Chicago Manual of Style as the reference method, so the papers should be submitted in accordance with this method. For details and examples, see http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html.