

**T.B.M.M.
KÜTÜPHANESİ**

YER : 93-3045

YIL : 1993

CLT :

KSM :

KOP :

DEM : 98-1679

M İ L L İ S A R A Y L A R 1 9 9 3

M İ L L İ S A R A Y L A R 1 9 9 3

Yayınlanma tarihi: 1993
Yayıncı: Milli Saraylar
Adres: Milli Saraylar
İstanbul



Yayıncı: Milli Saraylar
Adres: Milli Saraylar
İstanbul

TBMM MİLLİ SARAYLAR
DAİRE BAŞKANLIĞI SA-
RAY VE KÖŞKLER GRUP
BAŞKANLIĞI NCA 1993
YILINDA HAZIRLANMIŞ,
TBMM VAKFI MALİ DES-
TEĞİ İLE YAYINLANMIŞ-
TIR. HER TÜRLÜ YAYIN
HAKKI SAKLIDIR.
YAYIN NO. 9

TBMM VAKFI ADINA YAYINLAYAN
Türkân İnce

YAYIN KOORDİNATÖRÜ
İhsan Yücel

YAYIN KOORDİNATÖRÜ YARDIMCISI
Aydan Gürün

SANAT YÖNETMENİ
Ersu Pekin

FOTOĞRAFLAR
TBMM Milli Saraylar Arşivi
(Samih Rifat, Ali Konyalı,
Hadiye Cangökçe, Cem Çetin, Fikret Yıldız)

DİZGİ
Milli Saraylar Bilgi İşlem Merkezi
(Esin Öncü, Ferda Uluggerli)

REDAKSİYON
Yaşar Yılmaz, Hakan Gülsün

RENK AYRIMI VE FİLM
MAS Matbaacılık A.Ş.

BASKI
TBMM Basımevi-Ankara

ISBN 975-7479-18-7

Ön kapak: Küçüksu Kasrı deniz cephesi ve merdivenleri (fotoğraf: ALI KONYALI)
Arka kapak: Küçüksu Kasrı bahçe kapısı (fotoğraf: SAMİH RIFAT).

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	7	TÜRKAN İNCE
XIX. YÜZYILDA NEDEN BATI TARZI SARAY?	8	MUSTAFA CEZAR
MİLLİ SARAYLARDAKİ CAM ESERLERİN 19. YÜZYILDA TÜRK CAM SANAYİİNİN GELİŞİMİNE ETKİLERİ VE AHMET FETHİ PAŞA	20	ÖNDER KÜÇÜKERMEN-İHSAN YÜCEL
MİMAR RAIMONDO D'ARONCO VE MİLLİ SARAYLARDAKİ ÇALIŞMALARI	40	AFİFE BATUR
ART NOUVEAU VE DOLMABAĞÇE SARAYI NDA BULUNAN BAZI ÖRNEKLER	66	F. YAŞAR YILMAZ
ABDÜLAZİZ, BEYOĞLU VE NAUM TİYATROSU	74	SUHA UMUR
TOPKAPI SARAYI ŞİMŞİRLİK VE KAFES KASIRLARI	86	NECDET SAKAOĞLU
OSMANLI SARAYINDA KUŞ SEVGİSİ VE KUŞLUKLAR	96	DENİZ ESEMENLİ
MİLLİ SARAYLAR TABLO KOLEKSİYONU IŞIĞINDA İVAN KONSTANTİNOVİÇAYVAZOVSKİ VE OSMANLI SARAYI	106	SEMA ÖNER
BOĞAZİÇİ'NDE BİR HASBAĞÇE: "KÜÇÜKSU"	120	HAKAN GÜLSÜN
KÜÇÜKSU KASRI VE ZEMİN İYİLEŞTİRME ÇALIŞMALARI	132	ERGÜN TOĞROL
BİR İSLÂM GELENEĞİ OLARAK SÜNNET	140	NİL SARI-M. BEDİZEL ZÜLFİKAR
TARİHİ YAPILARDA YANGIN GÜVENLİK ÖNLEMLERİ	154	ABDURRAHMAN KILIÇ-AYŞEN KÖKEN

SUNUŞ

Türk'ün "Osmanlı" olarak sekizyüz yıllık sentezinin sanatsal başarısı olan son dönem saray, köşk ve kasırlarımız, yalnız sanatsal ve kültürel zenginlikleriyle değil, Türk insanının toplumsal ve teknik gelişmesiyle ilgili önemli bilgileri de içinde saklamaktadır.

İşte bu bilgileri kendi toplumumuz yanında, dünya insanların gözleri önüne bilimsel bir yaklaşımla sunmayı görev bilerek yola çıkmakla, günümüz insanına ve yaklaşan 21. yüzyılın araştırmacı niteliğine uygun bir yayın olma amacımızı üçüncü sayımızla bir daha gerçekleştirmeye çalıştık.

Bu yıllıkta, önceki kültürel dönemlerle ilgili yazıların yanı sıra kültürel mirasımızı oluşturan değerlerin korunmasına yönelik çalışmaların tanıtıldığı araştırmalara da yer vermiş bulunmaktayız.

Türkiye Büyük Millet Meclisi ne bağlı Milli Saraylar Daire Başkanlığı olarak *Milli Saraylar 1993*'ün hazırlanmasında ve yayın dünyasına kazandırılmasında gayretlerini ve büyük emeklerini aldığımız tüm arkadaşlarıma, bu sayıya önemli araştırma ve yazılarıyla katılan çok değerli sanat, kültür ve bilim adamlarımıza sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Saygılarımla,



Türkân İNCE
Milli Saraylar Daire Başkanı

XIX. YÜZYILDA NEDEN BATI TARZI SARAY?

*Mustafa Cezar**



Osmanlılar'ın İstanbul'daki ilk sarayı: Bayezid Camii ile Süleymaniye Camii arasında Eski Saray. 16. yüzyıl. National Bibliothek Vienna Codex 8626

19. yüzyılda bir hayli saray binası inşa edilmiştir. Batı üsluplarından az ya da çok etkiler taşıyan bu yapılar, geleneksel yaşam biçimimiz olan sedir-minder düzenine göre değil de, çağdaş yaşamın gereği sayılan masa-sandalye düzenine göre yapılmışlardır. Masa-sandalye düzeni, bulunduğu gibi, şimdiye değin genellikle "Batılılaşma" şeklinde nitelenmiş olan, ancak aslında çağa ayak uydurma çabasından başka birşey olmayan, modernleşme hareketinde örnek alınan Batı'nın yaşam düzeni idi.

19. yüzyıl saraylarının eskilerden farklılığı, bunların sadece Batı tarzı yapılar olmalarıyla kalmayıp plan bütünlüğüne sahip saraylar olmasıdır. Diğer bir özellikleri de, az ya da çok oranda dışta süslemeler içermeleridir. Bu yapılarda gösterişlilik ve görkem ana temayı oluşturur. Büyük ya da küçük hemen her saray yapısının tasarımında gösterişlilik ve görkem konusu, mimarı, yapının üslup sorunu ve kullanım amacı kadar meşgul etmiş, sanatçı bunları bütün halinde çözüme ulaştırmak istemiştir.

Türkiye'de saray yapılarında yeniliğe yönelik değişim olgusu, Topkapı Sarayı binalarında ilâve

çalışmalarda bulunma şeklinde başlar. Bu başlangıç Topkapı Sarayı yapılarının bazılarında Batı kaynaklı süslemelere yer verme, biraz da mobilyada değişikliğe gitme şeklinde bir yol izler. Bu vesileyle hatırlamak gerekir ki, Türkiye'de dış kaynaklı ve mevcutlardan farklı estetik zevklere ve yeni teknolojilere yöneliş, öncelikle sanatta, daha sonra da zamanla toplum yaşamında Batı ya açılış modernleşme hareketinin ifadesi şeklinde bir gelişim yolu izlemiştir.

Türk mimar ve süslemecileri Avrupa'nın rokoko ve barokunu 18. yüzyılda tanımaya ve çok geçmeden de onu sevmeye başlamışlardır. Nitekim XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren cami, çeşme, sebil ve sair yapılar barok çizgiler, rokoko süslemeler içererek doğar hale gelir. Topkapı Sarayı'nın bazı yapıları da bundan yeteri ölçüde nasibini alır. III. Osman Dairesi, Valide Sultan Odası, III. Selim Dairesi, Dördüncü Avlu'daki köşklere 1752'de onarım gören Sofa Köşkü (Kara Mustafa Paşa Köşkü) rokoko ve baroktan nasiplenmiş en önemli bölümlerdi.

Barokun, süslemeler ile mimari form ve çizgiler yoluyla sonsuzluk hissi uyandırma, coşku yaratma, hayale yer verme gibi temel kuralları, Os-



Osmanlılar'ın İstanbul'daki ikinci sarayı: Topkapı Sarayı

manlı mimarisinde Batı'daki örneklerle uygun biçimde yer alamadı. Mimari form ve çizgilerde, bu husus, ancak klasik üsluptaki düz çizgilerin yumuşayıp bir miktar eğri çizgiye dönüşmesi, korniş ve plastıklarda taşkınlıklara yer verilmesi, yükselti formunda dikine gelişmenin daha belirgin hale getirilmesi şeklinde bir uygulamaya sahne olmuştur.

Rokoko ve barokun arkasından 19. yüzyılın başında Türkiye'ye gelen ampir üslup estetik değerlerde değişiklikler yapmaktayken, onlardan daha önemli bir değişiklik de, devlet düzeni ve toplumsal yaşama getirilen ya da getirilmek istenen değişikliğe bağlı olarak binaların genel tasarımında meydana gelen değişiklikti. Bilindiği gibi Osmanlı'nın klasik sarayı olan Topkapı Sarayı'nda örtü sistemi büyük çoğunlukla kubbe, biraz da tonozdur. Kırmızı çatı alanı hayli az yer tutar. Topkapı'nın diğer önemli özellikleri, buranın bir pavyonlar topluluğu özelliği taşıması, çoğunlukla tek katlı yapılardan meydana gelmesi, Osmanlı klasik üslubunun temel kuralı olan dışta sadeliğin burada tam anlamıyla geçerliliğini korumasıdır.

Klasik Osmanlı mimarisinde kubbenin temel örtüyü meydana getirmesi görüşü, ahşap, yarı ahşap binalarda bile bir ölçüde geçerli olmuştur. Ni-

tekim, bugün mevcut olmayan eski köşk ve saray yapılarının bazı bölümlerinde kubbe uygulamasına yer verildiğini eski gravürlerden öğreniyoruz. Örneğin, Topkapı Sarayı'nın Sarayburnu bölümünde sıralanan eski yapılardan Yalı Köşkü, İncili Köşk, Sepetçiler Köşkü'nün bazı yerlerinde, Haliç'teki Aynalıkavak Sarayı ile Kavak Sarayı diye anılan Üsküdar Sarayı'nın bazı binalarında kubbe ile örtülmüş bölümler vardı. Daha çok Beşiktaş Sarayı şeklinde tanınan eski Dolmabahçe Sarayı'nın en önemli yapılarından Çinili Köşk de kubbeler içeren bir yapı idi.

18. yüzyılın sonlarından itibaren sivil yapılarda kubbe uygulamasına artık pek yer verilmez oldu. Bu dönemde gözlenen en önemli değişiklik, büyük boyutlu kamu binaları yapımının başlamasıdır. Bu olay, Osmanlı kamu binaları inşaatında, ihtilâl sayılabilecek derecede önemli bir değişim hareketidir. Söz konusu kamu binaları kışla ve okullardan oluşur. Bunlar, gerçekleştirilmeye çalışılan reform hareketlerine bağlı inşaatlardır. Sivil, daha açıkçası dinsel olmayan kamusal yapılarda başı Cezayirli Hasan Paşa'nın 1784'de yaptırdığı Kalyoncu Kışlası çeker. Bunu III. Selim'in yaptırdığı Selimiye, Levend Çiftliği, Beyoğlu Kışlaları ile Kumbarahane

برای کسی که تریب الیغی

کوشه چهل و پنج نگاه

عش او لرزدی سر و شمشیرگاه

مست عشق اولین اول چشم نما



چشمه حیات و دار سعادت





Topkapı Sarayı haremünde I. Abdülhamid Odası'nda çeşme ve II. Osman Küşkü.

ve Mühendishane Kışlaları takip eder. Daha sonra bunlara II. Mahmud'un yaptırdığı kışla ve okullar eklenecektir. Kışlalar, Batı'dan edinilen bilgilere göre modern eğitimle yetiştirilen düzenli ordu birliklerinin modern eğitimlerine uygun biçimde yapılmışlardır. Yeni okullar da modern eğitim-öğretimin gereklerine uygun yapılarıdır. Bunlar, medreselerdeki gibi küçük küçük odacıklarla tek bir dershaneden meydana gelen yapılar olmadığı gibi bağdaş kurarak oturulup rahlelerde ders görmeye göre değil, sıralara oturup kara tahta başında ders görme usullerine uygun biçimde yapılmış binalardır.

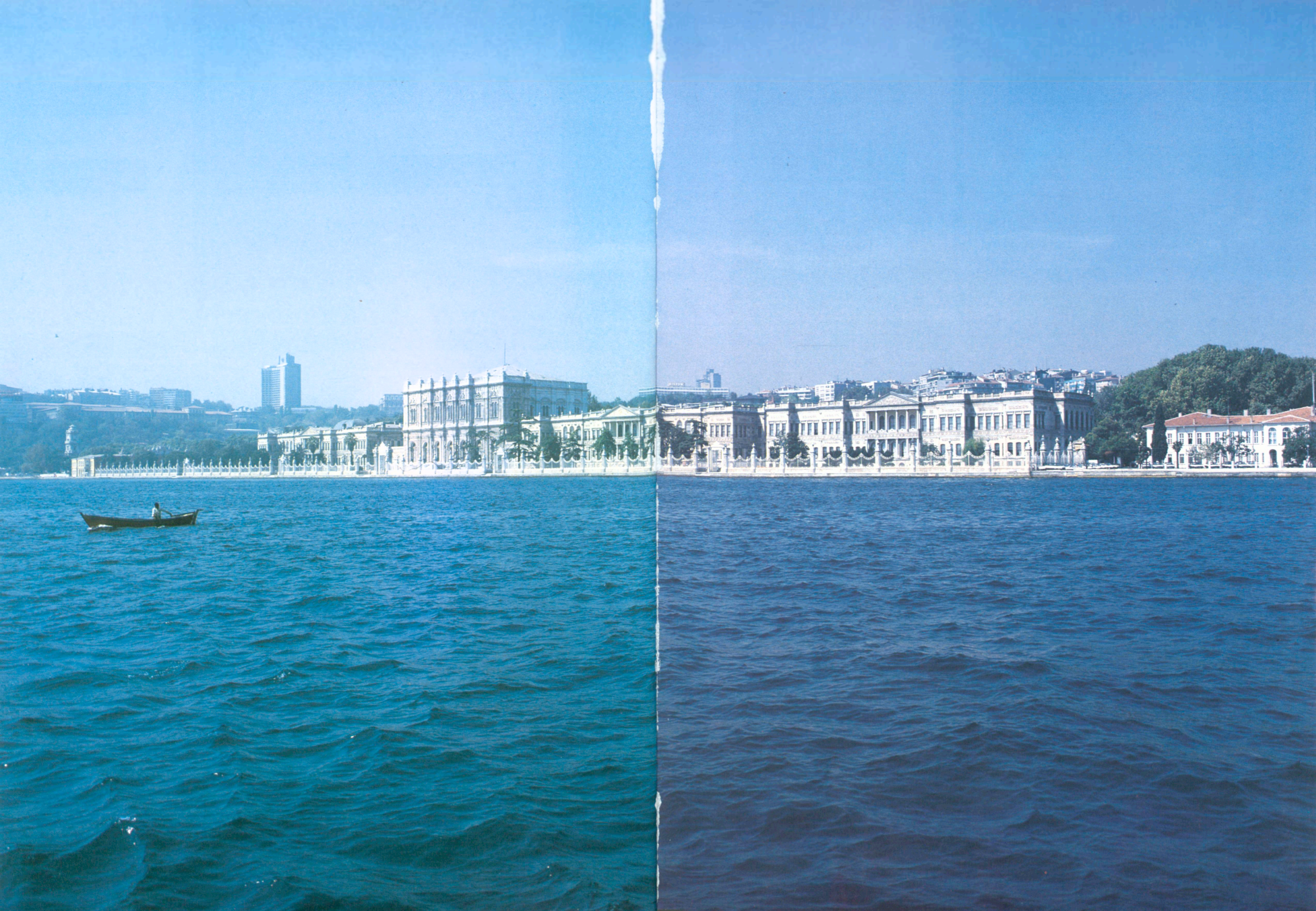
III. Selim döneminde yeni yapılan ve önemli ölçüde tamir gören saray yapılarında gelecekteki durumun habercisi sayılacak değişiklik olguları gözlenir. Osmanlı mimarisinde Lale Devri'nde başlayan üslupsal değişim eğilimi, 18. yüzyıl ortalarında rokoko ve barokun Türkiye'ye girmesiyle dinsel ve dinsel-kültürel binalarda daha belirgin hale gelir. III. Selim döneminde ise, bazı sivil yapılara Avrupalı sanatçıların elinin değmesinin sonuçları görülmeye başlar. Türkiye'de sivil inşaat alanına giren ilk yabancı mimar olan Melling'in III. Selim zamanında, Hatice Sultan'ın Ortaköy Defterdarburnu'ndaki sarayına eklediği (Ağalar) ya da (Başğa) dairesi ile Beşiktaş Sarayı'na yeniden yaptığı Valide Sultan Dairesi, daha ziyade süslemeler ile bazı mimari formlar konusunda Türk saray yapılarına Batı mimarisinden nefes getirmiştir. Kuşkusuz, Batı'dan gelen bu nefes değerli olup olmadığı her zaman tartışılacaktır. Melling'in getirdiği yenilikler Başğa Dairesi binasında çok daha iyi seçilmektedir. Barok üsluplu çeşme, meydan çeşmesi, sebil, türbe gibi küçük boyutlu yapılarda başlamış olan dışta süsleme uygulaması bu binada da gözlenir. Bu binadaki sütun ve plastır başlıkları Batı özellikli olduğu gibi, dış süslemelerde yer

alan girland motifi de bilindiği gibi Batı mimarisine özgüdür. Gösterişli parmaklık sırası şeklindeki çatı terası korkuluğu ve bunların üzerinde yükselen oval toplardan oluşan süs formları ise neredeyse küçük boyda Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu çatısındaki süslülük ve görkemi hatırlatır gibidir. Dolmabahçe'de ritim kenarında nasıl süslü bir parmaklık düzeni varsa, bu yapının önünde de bir parmaklık vardır. Ancak Dolmabahçe'deki maddenden, Hatice Sultan Sarayı'na eklenen yapıdaki ise mermerdendir.

III. Selim döneminde Melling'e yaptırılan binalarla, Türk sarayına, Batı mimarisinin bazı formları girerek bu örneklerle, özellikle süsleme düzeninde bir takım değişiklikler gerçekleşmekteyken, Türk sarayı bu dönemden itibaren tepe penceresine veda etmekte ve böylece bir başka değişiklik daha gerçekleşmekteydi. Tepe penceresi şeklinde adlandırılan üstte daha kısa boylu ikinci bir pencere dizisi geleneği, 19. yüzyılın ortalarından itibaren halkın yaptığı konut binalarında da uygulamadan kaldırılacaktır.

Sarayda tepe penceresinin uygulamasına son olarak Aynalıkavak Sarayı'nda yer verildiği anlaşıyor. Büyük ihtimalle burada yapılan şey, eski yapının ihyası şeklinde bir çalışma olduğundan tepe penceresi yapılmıştı. III. Selim zamanında Aynalıkavak'tan başka Beşiktaş Sarayı, Sadabad Kasrı, Göksu Kasrı'nda yapım faaliyeti olmuştu. Melling, Beşiktaş Sarayı'nda yaptığı Valide Sultan Dairesi'nde de tepe penceresi uygulamıştı. Aynı dönemde inşa edilen ve saray sayılacak kadar büyük bir bina olan Sadabad Kasrı'nda da tepe penceresi yoktu. Ancak, asıl pencere dizisinin üstleri tepe penceresini hatırlatır biçimde dekorlanmıştır.

Kısacası, saray yapılarında Batı formlarına yer verme, yerli bazı gelenekleri terketme hareketi III.





Melling'in gravüründe Beşiktaş Sahil Sarayı Hümâyunu, önde kubbeli Çinili Köşk. (altta) II. Mahmud. Tasvir-i Hümâyün nişanı.

bileceklerini bile bir ihtimal halinde düşünüyoruz. Bu vesileyle belirtmek gerekir ki, bunların yaşadıkları dönem, çok az sayıda kimseye nasip olsa da Osmanlı insanı için artık, resmî görev ya da özel imkânlarla Avrupa'yı gidip görme konusunda kapıların aralanmış olduğu bir dönemdi. Kendisi için bir ihtimal şeklinde düşündüğümüz şeyi Garabed Balyan oğulları için gerçeğe dönüştürmüş ve oğullarını mimarlık öğrenimi için Fransa'ya göndermişti.

Batı etkili sivil ve dinsel yapılar inşası hareketi daha önce başlamakla beraber, Batı sarayları benzeri bir tasarım ürünü saray yapısının ortaya konması 1830'lu yıllarda gerçekleşir. Osmanlı padişahlarının Batı hükümdarlarınıninkine benzer saraylarda oturma arzularını karşılamak üzere yapılmış ilk oturma sarayı eski Çırağan Sarayı'dır. Eski sistemin eli silahlı taraftarları durumdaki Yeniçerileri kaldırdıktan sonra askerlikte modern ordu düzenini, yönetimde Divân-ı Hümâyün sistemi yerine Batı devletlerindeki gibi kabine sistemini getiren, Harbiye ve Tıbbiye gibi yüksek dereceli modern okullar açtıran, yağlıboya resmini yaptırıp devlet dairesine astıran, Avrupa kıyafeti olan ceket pantolonu giydiren, başa kavuk yerine fes geçirten yenilikçi bir padişaha yapılacak saray, elbette Batı tarzı bir saray olacaktı. Abdülhalim Bey, Çırağan Sarayı'nda işte bu doğal gereği yerine getiriyordu. Garabed Balyan ise, 1839 Tanzimat Fermanı ile devlete batılı bir şekil verme bakımından II. Mahmud'dan daha ileri bir

adım atan Abdülmecid'in, Batı dünyasına bakış açısına uygun bir saray yapma noktasından hareketle, Çırağan'dan daha ilerde Batı özellikli bir saray halinde Dolmabahçe Sarayı'nı inşa ediyordu.

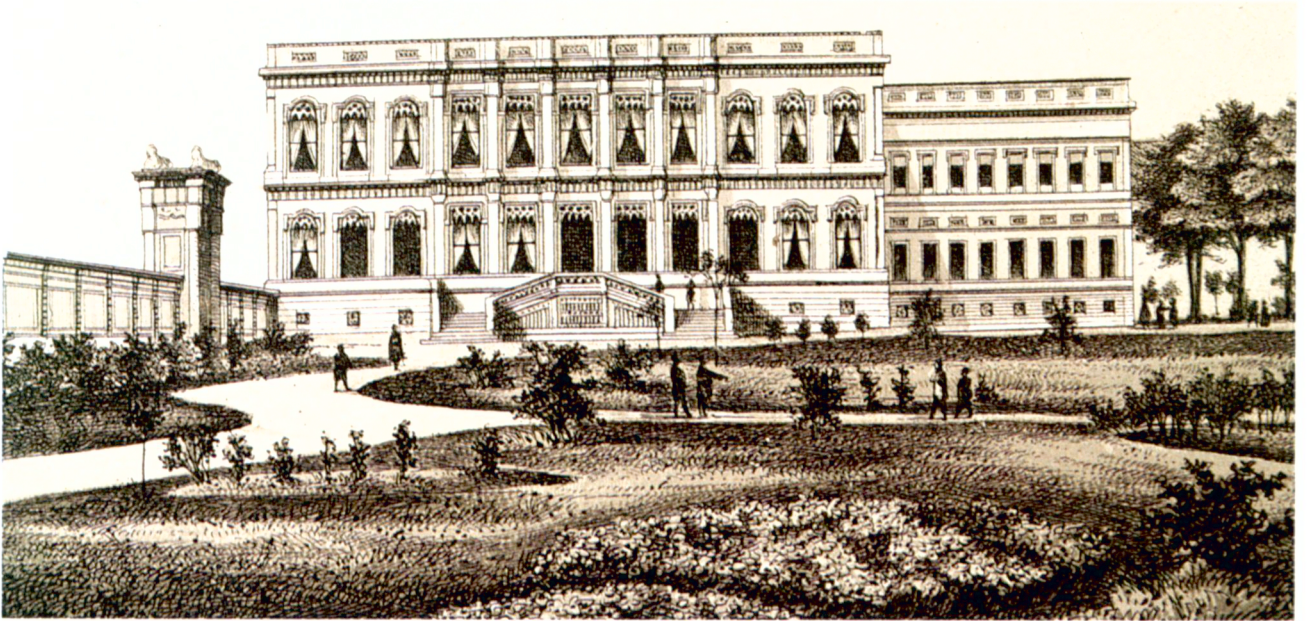
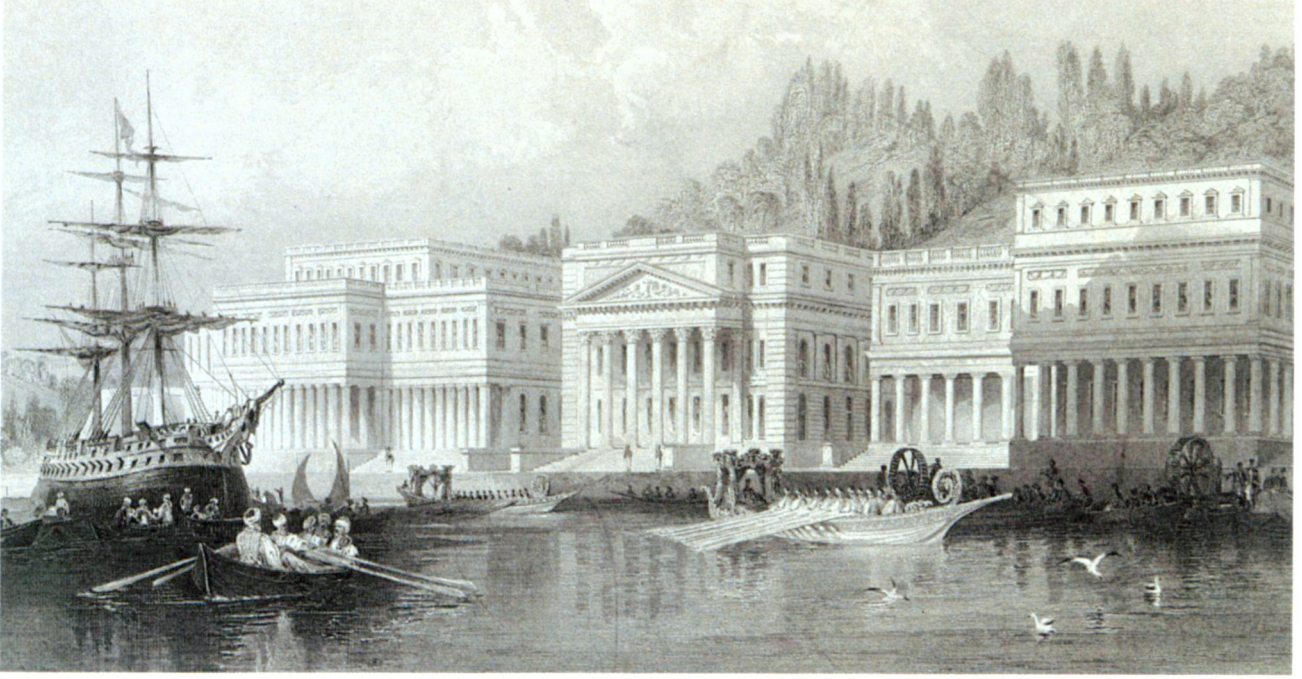
Saray yapıları konusunda hükümdarlık anlayışı açısından da eğilmek gerekir. Zira, hükümdarlık anlayışında tarih boyunca değişimler olduğu gibi birbirinden etkilenmeler de olmuştur.

Türk devletlerinin hükümdarları, hükümdarlığın büyüklük, gösteriş ve görkemini askerî bakımdan güçlülükte ve fazla miktarda toprak parçasına hükmetmekte bulmaktaydı. Fani olan insan, yaşamı boyunca dünya zevklerini değil ahiretini mamur etmeyi amaçlamalıydı. İslâm hükümdarının, ülkesini adaletle yönetmesi kadar, fazla ölçüde toprağa sahip olarak İslâm ümmetinin miktarını artırması, cami ve mescitler yaptırması, onun ulvi görevi olduğu kadar şan ve şerefini de yükseltecek şeylerdi.

Basite indirgeyerek açıklamaya çalıştığımız bu ana görüş nedeniyle, Osmanlı padişahları güçlü dönemlerinde, görkemli saraylarda oturmayı dünya zevklerine bağlanma şeklinde görmüşlerdir. Onun için muhteşem saraylar yerine Topkapı Sarayı gibi basit bir sarayda oturarak geniş topraklara hükmetmeyi, Süleymaniye, Selimiye, Sultanahmed gibi muazzam ve görkemli camiler yaptırmayı tercih etmişlerdir.

Osmanlı klasik dönem mimari şaheserlerinin yaratıldığı 16. yüzyılda, padişahların, hükümdarlık kudret ve görkemini nerde gördüklerini iyi an-





Thamos Allom'un gravüründe II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı'nın denizden görünüşü ve daha sonra yerine yaptırılan yeni Çırağan Sarayı.

latacak somut örnek, sanırsız, Kanuni'den yardım isteyen Fransız Kralı I. François'ya (1515-1547) Kanuni Süleyman'ın gönderdiği 1526 tarihli mektuptaki, kendisi ve Fransız Kralı'na ilişkin satırlardır. Bu mektupta Kanuni;

"...Ben ki, Akdeniz'in, Karadeniz'in ve Rumeli'nin ve Anadolu'nun ve Karaman'ın ve Rum'un ve Vilâyet-i Dulkadiye'nin ve Kürdistan'ın ve Azerbaycan'ın ve Acem'in ve Şam'ın ve Halep' in ve Mısır'ın ve Mekte'nin ve Medine'nin ve Kudüs'ün ve külliye Diyar-ı

Arab'ın ve Yemen'in ve dahi nice nice memleketlerin, muazzam ecdadının ezici kuvvetleriyle fethettiği, benim de zaferlerle süsleyerek fethylediğim nice diyarların sultanı ve padişahı Sultan Bayezid Han oğlu Sultan Selim Han oğlu Sultan Süleyman Han'ım. Sen ki Françe vilâyetinin Kralı Françesko'sun..." diyordu.

Kanuni Süleyman bir vilâyetin valisi derecesinde gördüğü François'ya basit mimarili Topkapı Sarayı'nın kubbeli odasından seslenmekteyken François, Topkapı'ya nazaran hayli görkemli bir sara-



Tepe pencereleli son yapılardan Aynalıkavak Kasrı.

Selim döneminde yavaş yavaş uç verip II. Mahmud döneminde daha belirgin çizgilerle ortaya çıkar. Ne var ki, gerçekte saray mimarisinin farklılaşmasında rol oynayacak asıl büyük etken, yaşam düzeninde meydana gelecek değişiklikti. Türk toplum yaşamında hakim olan minder-sedir düzeni

yerine Batıların yaşam düzeni olan masa-sandalye düzeni gibi doğulularinkinden farklı bir düzenin gelmesi, mimari zevklerde büyük bir değişimi de beraberinde getirecekti. Batı'nın masa-sandalye düzenine geçilebilmesi için, bir hazırlık döneminin geçmesi gerekirdi. Türk sanatına rokoko süsleme-

na getirme hareketi, bunun yanı sıra Batı okulları benzeri modern okullar açılarak eğitim sisteminde gerçek bir yeniliğe gidilmesi bu hazırlığın toplumsal tarafını meydana getirmekteydi.

III. Selim ve II. Mahmud gibi reformcu padişahlara göre, Osmanlı Devleti'nin kendini toparlayarak güçlenebilmesi için, Batı bilgi ve teknolojisinden yararlanarak çağdaşlaşma çabasını sürdürmesinden başka çıkar yol yoktu. Bu görüş, 1839 Tanzimat hareketinden itibaren daha da kuvvet kazanarak devam etti.

Batı'yı örnek almak suretiyle devlet ve toplum düzenini değiştirme ve böylece modernleşirmeyi gerçekleştirme çabaları sarayın öncülüğünde sürdürülmekteyken, yaşanan dönemin estetik zevkine uygun yapılar yapılmasını mimarlardan isteyecek olanlar, reformlara öncülük eden üst tabaka yöneticileri idiye de, binaları biçimlendirecek olanlar, padişah ve üst tabaka yöneticileri değil mimarlardı. Ortaya konacak eserler, mimar ve mimarlarla birlikte çalışan sanatçıların bilgi, görgü, anlayış ve yeteneklerine göre şekillenecekti.

Ordu ve donanmanın ıslahı için Avrupa'dan subay ve mühendis getirilmeye başlanınca, dolaylı biçimde de olsa mimarların bunlardan birşeyler öğrenmelerinin ya da bilgilerini takviye ihtiyacı duymalarının kapısı açılmış oluyordu. Nitekim, Mühendishane-i Berri-i Hümayun 1795'de eğitime başladıktan bir süre sonra 1801'den itibaren Hassa Mimar Kalfaları haftanın belirli günlerinde Mühendishane'deki derslere devam ettirilmiştir. Gerçi bu uygulama, uzun yıllar sürdürülmedi ama, mimarların bir takım teknolojik bilgiler edinmelerinden başka dikkatlerini Batı'dan gelen yeni anlayış ve estetik değerlere çevirmelerine de yardımcı oldu. II. Mahmud döneminde, önce Hassa Başmimarını sonra da Ebniye-i Hassa Müdürü sıfatıyla yirmi küsur yıl başmimarlık yapan Abdülhalim Bey 19. yüzyılın modern yapılarında rol, pay ve etkisi olan önemli bir kişidir. Batılı mimarların okul eğitimiyle yetiştiklerini dikkate alan Abdülhalim Bey, bir mimarlık okulu açılması için II. Mahmud'a 1834'de bir rapor sunan kişidir. Abdülhalim Bey, Batı anlayışındaki ilk muhteşem saray yapısı olan eski Çırağan Sarayı'nın da mimarıydı. 19. yüzyılın tanınmış mimar ailesi Balyan'lar arasında ilk ün yapan kişi olan Kirkor Balyan, hatta onun oğlu Garabed Balyan, Abdülhalim Bey'in maiyetinde çalışıp, yetişen kimselerdi. Yetişme dönemini oluşturan gençlik yıllarına ilişkin şimdilik yeterli bilgiye sahip olmadığımız Abdülhalim Bey, Çırağan Sarayı gibi Batı neo-klassiği ve ampir özellikli güzel bir saray yaptı-ğına, bu üslüplara uyan başka binaları da bulunduğu göre, onun Batı mimarisini kitaplar yoluyla iyi bir şekilde tanıdığı görülüyor. Biz bu noktada biraz daha ileri giderek Abdülhalim Bey ve Garabed Balyan'ın gençliklerinde herhangi bir şekilde İtalya ya da Fransa gibi bir Batı ülkesine seyahat etmiş, oradaki binaları alıcı gözlerle incelemiş ola-

lerin, barok, ampir üsluplarının girmesi, perspektifli Batı tarzı resmin tanınmaya başlaması ve bir öğretim aracı halinde modern okulların eğitim programına sokulması, bu hazırlığın sanata ilişkin yönünü oluşturmaktaydı. Askerlikte Batı bilgi ve teknolojisinden yararlanarak düzenli ordu meyd-

yın sahibi bulunuyordu. Fransa'da krallığın görkemi onun zamanında bir hayli artarken François İtalyan sanatçılara bir takım saray ve konaklar yaptırmaktan geri kalmıyordu.

Aslında, Fransa'da başka ülkeleri de etkileyecek görkemli saraylar I. François'dan sonra yapılmıştır. Örneğin, ünlü Louvre Sarayı Kral XIII. Louis (1610-1643) zamanında önemli bir bölümü ortaya konmuş bir yapı idi. XIV. Louis (1643-1715) ise ondan da gösterişli bir saray olan Versailles Sarayı'nı yaptırmıştır. Burada özelliklerinin uzun boy-lu belirtilmesi gerekmeyen dünyaca ünlü bu yapı-nın, özellikle ölçüler ve görkem fikri açısından Av-rupa'da birtakım saray yapılarını etkilemiş olduğu genellikle kabul edilir. Bunlar, Napoli'deki Caserta krallık sarayı, Madrid'deki El Buen Ratiro ve Pala-cio Reale, Viyana'daki Schönbrunn, Münih'teki Nymphenburg, Stuttgart'daki Ludwigsburg ve I. Petro'nun başkent yaptığı St. Petersburg'daki Petro Sarayı gibi...

17. ve 18. yüzyıllar Avrupa'da pek çok sarayın yapıldığı dönemdir. Bu yüzyıllar saraylarının önemli bölümü zamanımıza da ulaşmıştır. Avru-pa'da büyük topraklara sahip olmayan krallar hat-ta krallara bağlı dükalıklar bile gösterişli saraylar yaptırmışlardır. Versailles'dan etkilenmeleri aç-sından adlarını belirttiğimiz saraylar dışında bu yüzyıllarda yapılmış saraylar arasında İtalya'da Torino'da Stupinigi krallık av köşkü, Almanya'da Bonn'da Brühl, Kassel'de Wilhelmstal, Westfal-ya'da Clemenswerth sarayları, Fransa'daki Blois Şatosu, Maisons Lafitte Şatosu, Luxembourg Sarayı, Palais Royal diye anılan Kardinal Sarayı, Viya-na' daki Belveder Sarayı, merdivenleri ile dikkat çeken Viyana'daki Trautsen Sarayı, Almanya'daki Würzburg Sarayı, Prag'da Czernin Sarayı ve niha-yet Londra'da XIX. yüzyılda yapılan Westminster Sarayı ilk planda hatırlanacak saray yapılarıdır.

Osmanlı padişahları Avrupa hükümdarlarının yaşam biçimleri ve saray yapıları hakkında 18. yüzyıl başlarından itibaren haberdar olmaya başla-mışlardır. Bu konuda rapora dönüştürülmüş en es-ki yazılı bilgi, III. Ahmed döneminde Paris'e elçi-likle giden Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin *Sefaretname*'sinde görülmüştür. Bundan sonra önemli başkentlere gönderilen elçilerin sefaretname hazırlamaları âdet haline gelmiş, böylece padişahlar el-çilerin gittiği ülkelerin çeşitli yönlerine ilişkin bilgi edinirken, onların saray yapıları ve sosyal yaşamları hakkında da bilgiler edinmekten geri kalma-mışlardır. III. Selim döneminden itibaren padişah-ların Batı hakkında bilgilenme kaynakları hayli zenginleşmiştir. Bu alandaki bilgiler arttıkça Os-manlı padişahlarının hükümdarlık konusu ve sa-ray yapılarına ilişkin görüşlerinde de değişiklikler meydana gelmiştir. Oluşan değişikliğin en dikkate değer tarafı, hükümdarlık görkeminin saraylara yansımaları şeklindedir. Avrupa hükümdarları bü-yük, süslü kısacası görkemli mimarileri ile hayran-

lık uyandıran saraylarda oturduklarına göre Os-manlı padişahlarının sarayları da onların gerisinde kalmamalı, şanlarına uygun yapılar olmalıydı. Kuşkusuz başmimar da bu değişimin farkındaydı. Onun içindir ki, II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı, Topkapı binaları gibi yüksek duvarlarla gözlerden saklanmadan Boğaz kıyılarında bütün görkemi ile gözlere sunulmuştu. Yeni saray üslup-ça da yapıldığı dönemin modasına uygundu. Batı neo-klasiğine belirgin bir ampir görünüm kazandı-rılmıştı. Bol sütun dizileri ile hem ihtişam yaratıl-mış hem de bunlar hareket ve zerafet etkisi uyan-dırmada pay sahibi kılınmıştı. Melling'in Hatice Sultan Sarayı'ndaki uygulaması ile Türk mimarisine girmiş olan üçgen alınlık burada daha büyük ölçüde uygulanmış, alınlığın yer aldığı bölümde iki kat boyu yükselen kompozit başlıklı sütunlar yerleştirilerek bu kısmın dikkat çekiciliği daha da güçlendirilmiştir. Kısacası, başmimar Abdülhalim Bey'in yaptığı Çırağan Sarayı, hükümdarların sa-raylarından aşağı kalmayan bir saraydı.

Tanzimat Dönemi ni başlatan Abdülmecid za-manında, Batı'nın hükümdarları, zengin kişileri, devlet adamlarının yaşam mekânları olan binalar hakkında eskiyle kıyaslanamayacak derecede geniş bilgiler edinilmekteydi. Üstelik, artık Batı'nın üst düzey yöneticilerinden ziyaretler bile vuku bulmaktaydı. Böyle bir dönem yaşanırken İslâm âleminin en büyük hükümdarı olan Osmanlı padişahının da şanına yakışır ihtişama sahip bir saray-da oturması gerekmez miydi? İşte böyle bir görü-şün ağır basması, Osmanlı padişahlarının, Avrupa hükümdarlarının saraylarından aşağı kalmayan saraylar yaptırmaya arzularını kamçulamaya yetmek-teydi. Bunun sonucunda büyük masraflar gerekti-ren işlere girişiliyordu.

Tanzimat Fermanı'nı ilân eden padişah, bu fer-manla yetkilerinin bir kısmından feragat etmiş olsa bile, mevcut yönetim tarzına göre, hükümdarların büyük harcamalarla saray yaptırmaya arzusunun ön-leyecek bir kurumun varlığı şurada dursun, kısıt-lama yetkisine sahip bir kurum da mevcut değildi. Bu nedenle padişahlar saray inşaatı için kesenin ağzını sonuna kadar açabiliyorlardı. Askerî tesis-lerle saray yapıları öteden beri zaten "miri tesisler" grubuna dahil olduğundan, klasik imar sistemine göre bireyci imarın, daha açıkçası vakıf halinde özel kurumlaşmanın dışında kalırdı. O nedenle, askerî tesis ve padişah saraylarının harcamaları za-ten öteden beri bütçeden karşılanırdı. 19. yüzyılda da padişahın şanına lâıyk saraylar yapımı için, bütçe imkânları son haddine kadar zorlanabiliyor-du. Türkiye'de Batı hükümdarlarının sarayları benzeri saraylar yaptırmaya anlayışı gelişme göste-rirken Batı mimarlığında eklettisist görüşler gittik-çe yaygınlık kazanmaktaydı. Eklettisizmin Ba-tı'daki çıkış nedeni Türkiye'de henüz oluşmamakla beraber, Batı ile ilişkilerine gittikçe yoğunluk ka-zandıran Türkiye'de de eklettisizm rüzgârlarının



Osmanlıların İstanbul'daki üçüncü sarayı, Batı tarzı saray yapıları arasında en ilginç olanlarından biri: Dolmabahçe Sarayı.

esmesi fazla gecikmedi. Rokoko, ampir derken eklektisist anlayış baş gösteriyordu. Eklektisizm rüzgârları Batı dünyasından geldiğinden, Türkiye'de ortaya konacak eklektik eserlerde Batı estetiğinin ağır basması âdeta doğal bir sonuçtu. Padişah ve üst düzey yetkililerinin anlayış ve isteklerini gözetmek durumunda olan mimarlar öncelikle Batı neo-klasiğini hatırlama gereğini duymaktaydı. Bu yüzdendir ki 19. yüzyıl yapılarından özellikle saraylar klasik Türk mimari estetiğini yansıtan binalar olma yerine Batı mimari anlayış ve özellikle

süsleme zevkini az ya da çok oranda yansıtan binalar halinde ortaya çıkıyordu. Bu durum, aslında, içinde bulunulan zamanın şartlarına ister istemez uyumun getirdiği doğal sonuçtan başka birşey değildi.

Böyle bir doğal sonucun ürünü halinde ortaya çıkan saraylar arasında büyüklük ve ölçüler açısından da en önde gelen saray Dolmabahçe Sarayı'dır. Bu yapının diğer bir özelliği de süsleme tasarımında Batı estetiğinin ön planda tutulmuş olmasıdır.

MİLLİ SARAYLAR'DAKİ CAM ESERLERİN 19. YÜZYILDA TÜRK CAM SANAYİİNİN GELİŞİMİNE ETKİLERİ VE AHMET FETHİ PAŞA

Önder Küçükerman-İhsan Yücel*

GİRİŞ Türk cam sanayiinin tarihî temelleri araştırılırsa, bu gelişmeyi sağlayan en etkili merkezin daima İstanbul olduğu görülür. Herşeyden önce belirtmek gerekir ki, cam yapımı ilk günlerden bu yana "çok pahalı olan bir üretim teknolojisi" gerektirmektedir. Bu nedenle 20. yüzyıla kadar camcılık bütün dünyada devletlerin, sarayların özel olarak desteklediği bir tür "prestij teknolojisi" olarak gelişmiş ve bu yönde kimlik kazanmış ürünler elde edilmiştir. Bu gerçeğin doğal bir sonucu olarak dünyanın en önemli camcılık merkezleri arasında daima bir kimlik rekabeti vardır. İşte bu nedendir ki, 19. yüzyılda Batı'daki "Sanayi Devrimi" ile sarsılan geleneksel endüstriler ve sanatlar arasında büyük ve hızlı bir gelişim gösteren camcılık, dönemin devletleri ve sarayları tarafından özellikle korunmuş ve desteklenmiştir.

Nitekim bugün Avrupa'nın en önemli ve ünlü camcılık kuruluşlarının başlangıcı 18. ve 19. yüzyılda krallıkların kurduğu veya desteklediği çok özel fabrikalardır. Ve hiç kuşkusuz, bu fabrikaların ürünleri hem kendi dönemlerinde, hem de bugün müze ve koleksiyonların en değerli parçalarıdır.

1. BÖLÜM:
TÜRK CAM SANAYİİNİN VE SANATININ TARİHİ TEMELLERİ Tarihi: İstanbul camcılığı da aynı gerekçelerle, daima devlet tarafından korunarak geliştirilmiştir. Bugün müzelerde, koleksiyonlarda yer alan değerli cam eserlerimiz, bir bakıma geçen yüzyılların "uluslararası sanayi rekabeti ve yarışı" sonucunda ortaya çıkartılan "kimlik projelerinin" başarılı sanat ürünleridir.

Ama hiç kuşkusuz bugünkü Türk cam sanayiinin temelleri de bu eski ve etkili girişimlerin ve birikimlerin üzerinde gelişerek kurulmuştur.

İstanbul'daki tarihî camcılıktan söz edilince, genellikle "devlet", "saray", "cam teknolojisi" ve "cam sanatı"nın birbiri içine girmiş olduğu renkli bir ortam gelir¹.

İstanbul Camcılığı: İstanbul camcılığının başlangıcı, karanlıklar içindedir. 1554 yılında Topkapı Sarayı ile Haliç arasında bir cam atölyesinin varlığını gösteren bazı belgeler vardır. Bazı konularda

ise daha kesin ve ayrıntılı belgeler bulunmaktadır. Meselâ, inşaatında birçok cam eserler kullanılmış olan Süleymaniye Camii hakkında 1557 yılında tutulan kayıtlar, dönemin cam ürünleri hakkında şaşırtıcı ayrıntılarla doludur.

İstanbul'da 1600 lü yıllarda cam ve seramik yapımı, Haliç'in iç kesimlerinde, Eyüp çevresinde yoğunlaşmıştır. Belki de Haliç'e dökülen derelerin getirmekte olduğu yüksek nitelikte malzemeden kaynaklanan Eyüp seramik endüstrisinin fırınları, cam endüstrisi için de uygun bir ortam oluşturuyordu.

Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilerle, Sultan IV. Murad (1623-1640) dönemindeki camcılık ortamı bir ölçüde aydınlanmaktadır. Nitekim, kendisinden o yıllarda devlete bağlı olarak çalışan cam atölyeleri hakkında çok aydınlatıcı ve değerli bilgiler edinebiliyoruz. Türk cam sanayiinin ve sanatının 17. ve 18. yüzyıllarda büyük başarıya ulaşmış olduğunu ise özellikle müze ve koleksiyonlarda bulunan eserlerden anlıyoruz. Ancak bu dönem camcılık ortamı da devletin denetimi altında, dışa kapalı çalışmak ve her yönüyle de titizlikle korunmaktaydı.

1757'de İstanbul'da Yeni Bir Camcılık Merkezi: Cam sanayiini desteklemek amacıyla, III. Mustafa (1757-1774) döneminde, İstanbul'da devlet tarafından ilk önemli düzenleme yapılmış, şişe ve cam sanayii eski Tekfur Sarayı arsasında toplanmıştır. Ayrıca başka yerde cam ve şişe üretimi yasaklanarak bu sanayinin gelişmesi kontrol altına alınmıştır.

Bu düzenlemeyi bugünkü tanımlarıyla ifade etmek gerekirse, Tekfur Sarayı projesinin, gerçekte tam anlamıyla devletin öncülüğünde başlatılan bir "sanayi bölgesi" kurma girişimi olduğu hemen anlaşılır.

18. Yüzyılda Boğaziçi Camcılığının "Organize Sanayi Bölgesi" Düşüncesi İçinde Başlatılması: Beykoz İşi ve Çeşmibülbüller: İstanbul'da surların yakınlarında Tekfur Sarayı'nda kurulmuş olan tarihî camcılık merkezi, 18. yüzyılda bu sefer de Boğaziçi'nin Beykoz bölgesindeki geniş düzlüklere doğru yönelmiştir. Beykoz, Paşabahçe, İncirköyü, Çubuklu çevresinde oluşmaya başlayan

birçok sanayi kuruluşunun yanında, yeni camcılık merkezi de son yerini bulmuştur³.

III. Selim (1789- 1808) döneminde, ünlü camcılık merkezi olan Venedik'de eğitilerek, Beykoz'daki bu atölyede ünlü *Beykoz İşi* camları üretmiş olan Mehmet Dede hakkında herhangi bir belgeye henüz sahip değiliz, ama buna karşılık bu atölyenin üretimi olan cam ürünler, Türk cam sanatının en değerli koleksiyonlarını oluşturmaktadır⁴.

III. Selim döneminde çalıştırılan bu fabrikadan sonra, Tanzimat'ın ünlü isimlerinden olan Ahmet Fethi Paşa'nın girişimleriyle kurulmuş olan *Cam ve Billur Fabrikası* hayata geçirilmiştir. Hakkında çok fazla bilgi ve belge olmayan bu fabrikada da ünlü *çeşmibülbüller* yaratılmıştır. Venedik camcılığının güçlü etkileriyle üretilmeye başlayan bu *çeşmibülbüller*, zaman içinde Boğaziçi camcılığının ve ustalığının yeni kimliğini oluşturmuştur⁵.

1899 Yılında Paşabahçe'de Bir Cam Fabrikası: Boğaziçi'nde yaratılan Beykoz camcılığı birikimi 1899 yılında, Saul Modiano isimli bir İtalyan tarafından Paşabahçe'de bir başka cam fabrikası kurulması ile sonuçlanmıştır. Bu fabrika, I. Dünya Savaşı'na kadar üretimini sürdürmüştür. 1902'lerde 500 kadar işçi çalıştırmış olan bu oldukça büyük fabrika, hiç kuşkusuz, bölgede daha önce başlatılmış olan camcılık geleneğinin ve potansiyelinin desteği ile o bölgede kurulmuştu.

1934. Paşabahçe Cam Fabrikası'nın Kuruluşu: Boğaziçi'nin tarihî camcılık geleneği üzerinde kurulan ve Türkiye'de gerçek anlamda bir cam sanayiini oluşturan Paşabahçe Cam Fabrikası ise 1934 yılında "Vekiller Heyeti" kararıyla, İş Bankası tarafından kurulmuş ve büyük gelişme göstererek sonuçta bugün dünya camcılığında büyük ün kazanmış olan Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları "*Şişecam*" ortaya çıkmıştır.

Yukarıda çok kalın çizgilerle özetlenen Türk cam sanayiinin 19. yüzyıl başlarından beri geliştiği Beykoz bölgesi, bir geleneksel üretim sisteminden, uluslararası düzeyde modern bir sanayi kuruluşuna geçişi sağlayan önemli bir sanayileşme projesi-ne sahne olmuştur.

2. BÖLÜM: 19. YÜZYIL'DA "SANAYİ DEVRİMİ" VE CAM TEKNOLOJİSİNİN GELİŞİMİ

19. yüzyıl cam sanayiinin önemli ürünlerine sahip olan Dolmabahçe Sarayı'nda kullanılmış olan her türlü cam malzeme, öncelikle dönemin cam tekniğinin genel gelişimi ile birlikte incelenirse, buradaki eserlerin önemi ve çevresi açısından etkinliği daha kolay anlaşılabilir.

Böyle bir değerlendirmeyi yapabilmek için öncelikle sarayda en çok kullanılmış bulunan camlardan başlayarak, dönemin cam teknolojisini ve daha sonra sanayi devrimi ile başlayan büyük değişimi izleyelim⁶.

Düz Cam Üretimi: Düz cam üretimi, teknik yön-

den daima çok özel ve ağır bir endüstrinin varlığı ile gerçekleştirilebilmektedir. 19. yüzyıl Sanayi Devrimi'ne kadarki dönemde düz cam üretimi, genellikle küçük potalarda eritilen camlarla yapılmaktaydı. Bu camların önce "üfleme" tekniği ile şişirilerek uzun bir silindir biçimine dönüştürülmesi gerekiyordu. Daha sonra ise bu cam silindirin özel tekniklerle kesilip, ısıtılarak yumuşatılıp, bir kalıp üzerine "serilerek düzleştirilmesiyle" düz bir levha yapılabilmekteydi.

Hiç kuşkusuz böyle bir üretim, *bütünüyle* el ustalığı gerektiriyordu. Ve iyi bir cam levhanın elde edilebilmesi olağanüstü zor olan böyle bir teknikle, hem cam boyutları belli bir büyüklüğe aşmıyordu, hem de çok düzgün yüzeyler elde edilemiyordu. Ayrıca bu yolla elde edilen camın kalınlığı eşit olmadığı için, olağanüstü pahalı işlemlerle yüzeyler "taşlanarak" düzeltiliyor ve yeniden parlatılıyordu.

Ancak 19. yüzyıldaki Sanayi Devrimi ile ulaşılan yeni teknolojiler, bu zor üretimi birdenbire kolaylaştırdı ve hem büyük boyutlu ve iyi nitelikli cam levhalar elde edilebildi, hem de fiyat ucuzlatıldı. İşte 19. yüzyılda mimaride camın kullanımının birden yaygınlaşmasının arkasındaki önemli etken budur. Ve özellikle de "camla kaplı hafif yapılar", bu önemli teknik gelişmenin pratik bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır⁷.

Ayrıca düz cam üretimindeki önemli gelişim, cam yüzeylerinin üzerine, üretim sırasında çeşitli desenler ve dokular yapabilmek için gereken kalıp tekniğiyle de birlikte gelişmekteydi. O yüzden yine 19. yüzyılın ilk yılları, çok çeşitli yüzey dokularına sahip olan cam üretiminin de başladığı tarihlereydi. Bu tarihlerde uygulanmaya başlayan kumlama, asitle indirgeme, kesme, özel boya baskıları, yapıştırma gibi birçok teknik yardımıyla düz cam levhalar üzerinde, "soğuk" işlemlerle "yeni cam sanatı değerleri ve kavramları" geliştirilmeye başlandı. Bu gibi tekniklerin ilginç yanı, bütün bu işlerin düz cam üretiminden sonra yapılmasıydı. Ve ilke olarak "ağır bir teknoloji" ile değil "sanatsal uygulamalarla" gerçekleştirilmesiydi.

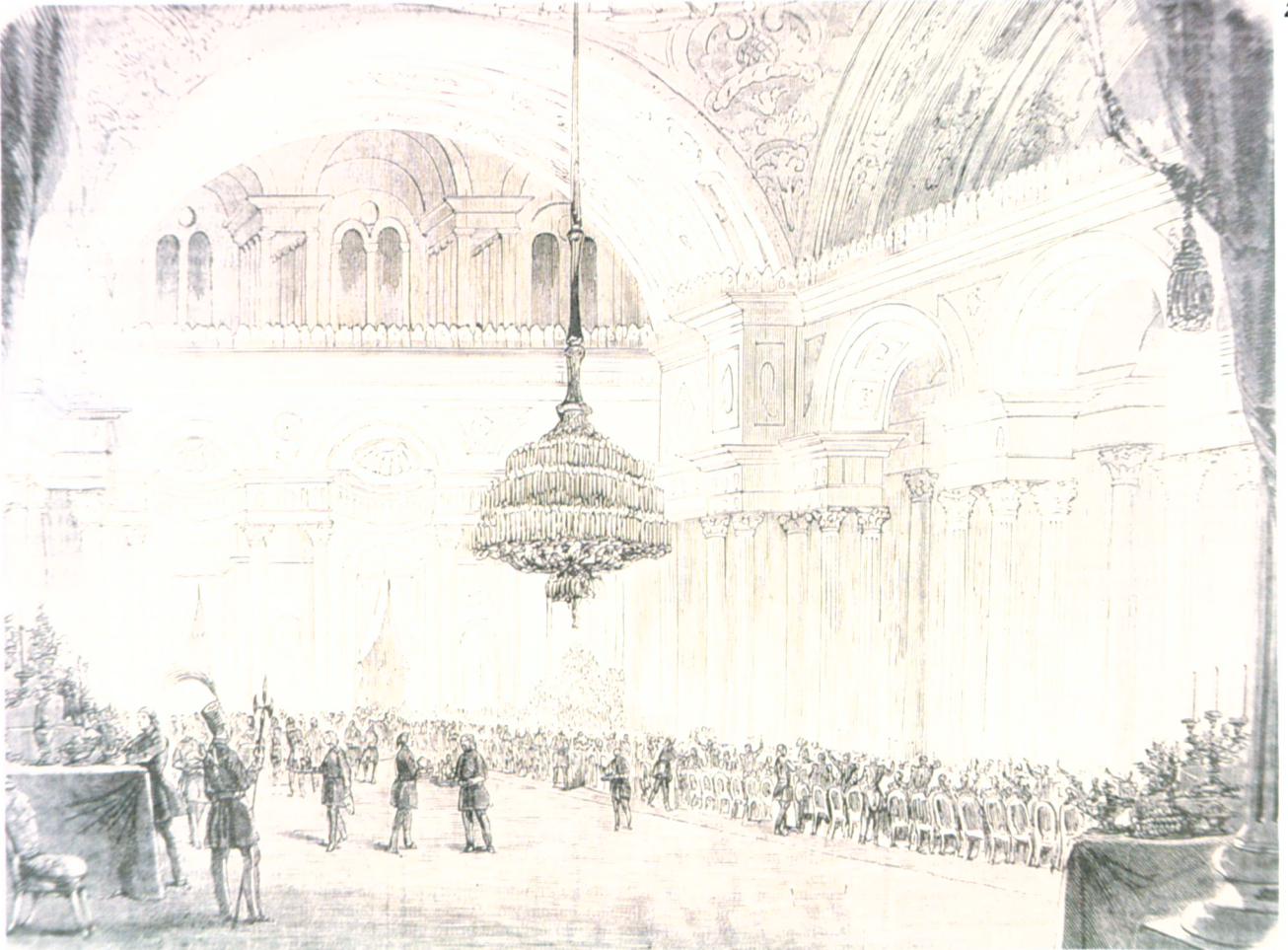
Üfleme Cam Üretimi ve Kesme İşlemleri: Cam tekniğinin eski günlerinden beri kullanılan üfleme tekniği, Sanayi Devrimi'nin üretime getirdiği yeni yorumlardan yararlanılarak birçok yeni *ürünü*, camla kolay yapılabilir ve kolay satılabilir duruma getirmişti. Ancak üfleme tekniği, ilke olarak 19. yüzyılda da bir el üretimi idi. Ve bu camlar, olağanüstü el işlemleriyle zenginleştirildiği zaman bir sanat eseri değerine ulaşabiliyordu.

19. yüzyılın ortalarında Avrupa'daki ünlü cam atölyeleri, çok yüksek nitelikli camlar kullanarak, üfleme ve usta işi kesme teknikleriyle olağanüstü camlar üretebiliyorlardı⁸.

"Kesme" tekniği, gerçekte camcılığın ilk günlerinden beri değişik şekillerde kullanılmaktadır. İlke olarak, camdan daha sert olan özel hazırlanmış



1



2



3

1-3 Dolmabahçe Sarayı Muayede

Salonu'ndaki süslü avizenin mekân

içindeki tasarımı, 19. yüzyılın ay

dınlatma tekniği açısından en etkili

ve görkemli örneklerindedir

2 Muayede Salonu. 7 Nisan 1877

tarihli L'illustration'dan.

aşındırıcı ve dönen taşlar yardımıyla "cam yüzeyinin değişik derinliklerde kesilmesi, çizilmesi" ve sonra da yeniden parlatılmasıdır.

Ama hemen ve önemle belirtmek gerekir ki, camdan daha sert bir aşındırıcıyı elde etmek, teknik yönden cam yapmak kadar zor ve pahalı işlemlerle mümkündür. Bununla birlikte kesme işleminde camın "saydamlığının" giderilmesi, onun daha "ışıklı ve etkili" gösterilmesi, hem camı neredeyse bir

"pırlanta etkinliğine" ulaştırır, hem de "soğuk" olarak yapılabilen ve çok zor olmayan bir işlemdir. Gerçi teknolojisi zordur ama, cama birçok sanat değeri de ancak böyle bir yolla aktarılabilir. Çünkü bu yolla cam kesilebilir, parçalara ayrılabilir, başka başka camlar değişik biçimlerde bir araya getirilip yepyeni biçimler yaratılabilirdi.

Kısacası, bu yolla, camla yapılmış bazı temel biçimleri kullanarak, hemen hemen sonsuz denilebi-



lecek kadar değişik biçim tasarlanmış ve hatta yaratılabilmıştır.

Ateşe Dayanıklı Camlar: 19. yüzyılın cam teknolojisini çok etkileyen olgulardan birisi de enerjileri kullanan aydınlatma sistemlerinin gelişmeleri olmuştur. Çünkü o güne kadar kullanılmakta olan camlar, gaz lambasındaki yüksek ısılara yeterli olamıyordu. Ayrıca, kimya alanında yeni araştırmalar için, alev dayanıklı cam kaplar gerekmeye başlamıştı.

Sonuçta, kısa sürede bu özellikleri taşıyan özel camlar üretildi ve hemen yeni aydınlatma araçlarındaki önemli gelişmeler bunu izledi.

3. BÖLÜM:
19. YÜZYIL, SANAYİ DEVRİMİ'NİN YARATTIĞI CAM SANAYİİNİN EN ÖNEMLİ ÜRÜNLERİNİN MİLLİ SARAYLAR YOLUYLA TÜRKİYE'YE GELİŞİ 19. Yüzyılın "Büyük Mekân" Yorumları ve Yeni Cam Sanayiinin Çarpıcı Tasarımları: 19. yüzyılın ileri teknikleri donatılarak inşa edilmiş olan ve bugün TBMM'ne bağlı olarak yaşatılan Milli Saraylar'ın taşıdıkları birçok özellik vardır.

Ancak dikkatle izlenince bugünkü Türk sanayiinin gelişmesini etkilemiş ve hatta yönlendirmiş olan birçok girişimin başlatılmasında önemli roller oynamış oldukları görülmüştür.

Dolmabahçe Sarayı'nın inşa edildiği yıllar, Batı'daki Sanayi Devrimi'nin en etkin olduğu dönemlerdir. Ululararası sanayi fuarları önemli başkentlerde peşpeşe açılmakta, bütün ülkeler bu fuarlara en ileri teknolojileriyle karşılıklı rekabet içinde ve çok geniş ölçülerde katılmaktaydı. Üstelik o yıllarda Sanayi Devrimi, günlük hayatta her boyutuyla ve pratik olarak etki yapmaya başlamıştı. Kısacası 19. yüzyılın ortasında, gerek mimariyle, gerekse günlük hayatla ilgili pekçok alanda yeni ürünlerin yer aldığı etkin bir ortam, sanayideki gelişmelerin etkisiyle biçim değiştirmekteydi. Osmanlı Devleti başta "1851 Londra Uluslararası Fuarı" olmak üzere bütün önemli fuarlara çok geniş organizasyonlarla katılmaktaydı. Hiç kuşkusuz bu gibi sanayi fuarlarına kendi ürünleriyle katılan her ülke, aynı zamanda diğer ülkelerin yeni teknolojileri ve ürünleriyle de yakın ve canlı temaslar kurmuş oluyordu.

Öte yandan 19. yüzyılda, Tanzimat'la birlikte Osmanlı Devleti'nin geleneksel üretim düzenini değiştirip, batılılaşma ve sanayileşme yönünde yeni ve çok yönlü girişimler başlatmış olduğu da bilinmektedir. Aynı tarihlerde ortaya çıkan ve herşeyi etkilemeye başlayan yeni sanayi alanlarında uluslararası rekabet de oluşmaya başlamıştı. Özellikle de cam, porselen, çeşitli dokumalar, aydınlatma sistemleri gibi, günlük

hayatı pratik olarak etkileyen ürünleri oluşturan yeni sanayi alanları, dünyanın her yönünde büyük bir hızla etkinleşmekte ve yayılmaktaydı.

İşte, Milli Saraylar, inşa edildikleri yılların en modern tekniğiyle donatılmış oldukları için, bu özellikleriyle bugün bir sanayi tarihi müzesi kadar zengin özel bir mirasa sahiptir.

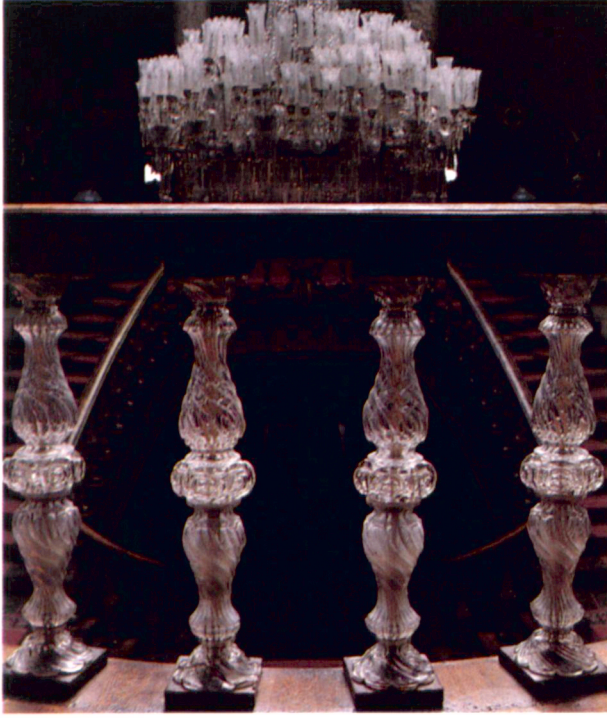
Büyük Mekânlar, Büyük Aydınlatma Sistemleri: Milli Saraylarımız arasında özellikle Dolmabahçe Sarayı'nda dönemin en gelişmiş aydınlatma teknolojisinin kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin, tonlarca ağırlıkta olan, ünlü avizesi gerçekte tek kelimeyle, Sanayi Devrimi'nin desteklediği yeni tasarım düşüncesinin çok iddialı konstrüksiyonların yardımıyla en çarpıcı etkinliğe ulaştırılabilmektedir. Ayrıca, bu dev boyutlu mekânları aydınlatmak amacıyla tasarlanan bu dev boyutlu ürünlerin, o mekânların "aydınlatılması" düşüncesinden çok ötelere ulaşan anlamlar taşıdığı ve etkili sonuçlar oluşturduğu bugün daha iyi anlaşılabilir. Hiç kuşkusuz, her dönemin yeni teknolojisinin öncü ürünleri, belirli pratik işlevlerin ötesinde, her zaman daha derindeki bir "statü anlamı" da oluştururlar. İşte Dolmabahçe Sarayı'nda kullanılmış olan ve Sanayi Devrimi'nin çok özenli ürünleri olan camlardan yapılmış olan dev boyutlu avizelerin, şamdanların, apliklerin, hep o dönemin bu yöndeki "teknoloji birikimlerinin ülkeye aktarılması yönünde bir tür sanayi fuarı kadar etkili oldukları" bugün daha iyi anlaşılabilir. Nitekim, burada bulunan 52 kristal ve 30 bronz avize ile 142 çeşit tavan askısı, 60 kristal şamdan, 334 çeşit şamdan, hemen hemen o dönemin bir sanayi sergisini tek başına oluşturacak kadar önemli bir sayıdır.

Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'ndaki bu dev boyutlu avize, gerek yapımında, gerekse yerine takıldıktan sonra, herkesin ilgisini çekmiştir. Acaba bu ilgi avizenin hangi özelliğinden kaynaklanmaktadır? Hiç kuşkusuz büyüklüğünden... Bu avize hakkında dönemin gazetelerinde ve İstanbul'u gezen yabancıların notlarında da bazı bilgiler buluyoruz.

Bu avizenin nerede ve ne zaman yapılmış olduğu, üzerinde bulunan bir etiketten açıkça bellidir. Bu etikete göre 1853 yılı, Haziran ayında, Londra'da Cockspur Street No. 1'de bulunan "HANCOCK, RIXON AND DUNT" firmasından "Frederick Rixon" tarafından tasarlanmış ve üretilmiştir. Bu firmanın 1851 yılında, Londra'daki büyük uluslararası serginin katologunda yer alan cam firmaları arasında 46 numara olarak görülmesi, onun gerçekten önemli bir üretici olduğunu gösteriyor¹⁰.

Büyük avize hakkında, 1853 yılında bir gazetede şu haber vardır: 1853 yılı (20 Şevval 1269) *Ceride-i Havadis*'te "...Saray-ı Hümayun'u ce-

4 Dolmabahçe Sarayı'ndaki *Kristal Merdiven*. Cam teknolojisinin 19. yüzyıldaki uygulamaları arasında önemli bir örnek olan bu merdiven gerek genel mekânı, gerekse bu mekânın cam ve aydınlatma açısından çok etkili bir tasarımıdır



5



6

5-6 Dolmabahçe Sarayı Kristal Merdiven'den çeşitli ayrıntılar.

7 Kristal Merdiven'in cam tasarımının teknik çizimi: 1. Ahşap taban, 2. Kesme cam alt başlık, 3. Kesme cam alt ayak, 4. Derin kesme cam orta parça, 5. Kesme cam üst ayak, 6. Kesme üst başlık, 7. Üst ahşap başlık, 8. Ahşap trabzan, 9. Alt ve üst kesme cam başlığın plan görünüşü, 10. Orta parçanın plan-kesiti, 11. Cam parçaları birleştiren ve genel sistemi taşıyan ana mil, 12. Ana mil üzerinde cam parçaları tek tek taşıyan ayar parçaları.

nab-ı padişah- eyvan-ı âlisine talik olunmak üzere Londra'ya sipariş buyurulmuş olan avizeyi Hancock namına bir billur saz-ı alâdan alâ yapmada olup şimdi hitam bularak mahsud-u şeryai çerh-ı birin (birun) olağla asaletlü Prens Alber cenaplarıyla Prusya Kralı'nın Londra'da misafireten ikamet eden veliahtı birlikte seyr ve temaşasına gitmişlerdir..."¹¹

Bunun yanı sıra, 17 Temmuz 1856 yılında, *Journal de Constantinople*'un 720. sayısında "...Büyük avize, kubbeden altın kaplama bir zincir ile sarkıyor ve üçe ayrılıyordu..." haberi izlenmektedir. 1933'de Londra'da yayımlanan *Twenty Six Years on Bosphorus* isimli kitabında Dorina Neave'in Dolmabahçe'yi gezdikten sonra yaptığı şu açıklamaları izleyelim. "...Binada seramoni ve resepsiyonların yapıldığı sonsuz büyüklükteki salona girdik... Duvarların yanı sıra yerleşmiş olan yaldızlı sütunların arkasında başka eşya yoktu. Duvara asılı aynalar ve kristal avize, Kırım Savaşı'ndan sonra Sultan Abdülaziz için, Londra'da en büyüğünü bulmakla görevlendirilmiş olan Mr. Charles Hanson kanalıyla satın alındı. Kendisinden bekleneni en iyi şekilde yapmış olduğu bu avizenin büyük salonun tek süsü olmasından anlaşılıyor..."¹²

Sir Henry Woods *Türkiye'de Anıları-Osmanlı Bahriyesinde 40 yıl 1869-1909* isimli kitabında "...Dolmabahçe'nin çok geniş tören salonu, dünyadaki

en büyük salonlardan biridir. Bu muhteşem salonun tam ortasında harikulade bir kristal avize bulunmaktadır. Bu avize, Kraliçe Victoria tarafından Abdülmecid'e armağan edilmişti..." demektedir.

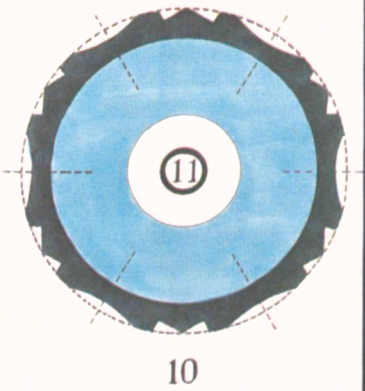
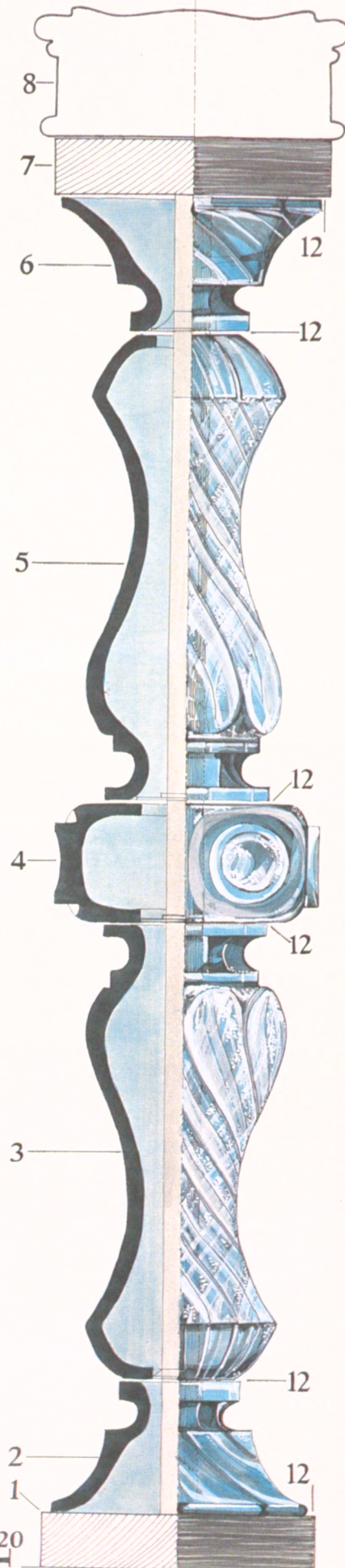
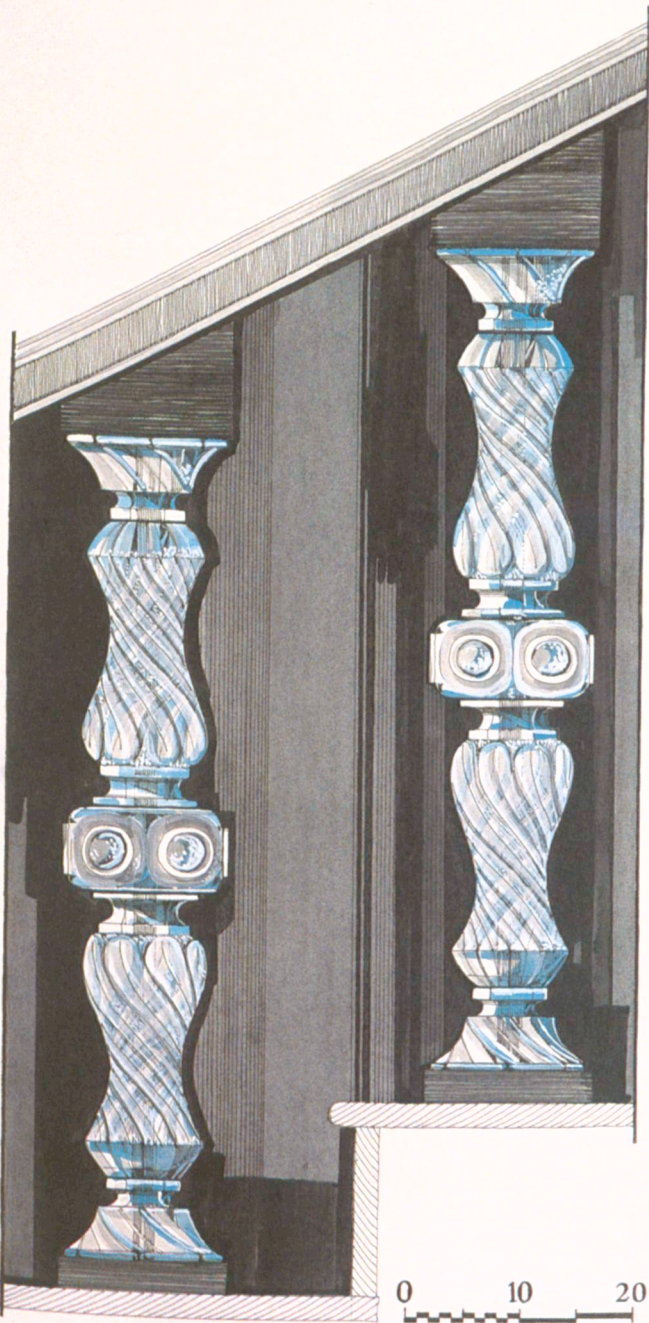
Ne yolla sağlandığı günümüze kadar tam olarak belli olmayan bu avize hakkında 1987 yılında da yeni bilgiler edinildi. Dolmabahçe Sarayı'nı gezen ve İngiltere, Sheffield'de *Glass Technology* dergisinin editörü olan B. E. Moody ile Milli Saraylar Daire Başkanlığı tarafından yapılan bilgi alışverişinde konu bir ölçüde aydınlanmış oldu. Kendisinden alınan bilgilerden, İngiliz cam tarihinde, "10.000 pound tutan çok büyük bir avizenin, İngiltere'de Stourbridge'deki

bir cam fabrikasında yapıldığına" dair kaynaklar bulunduğu anlaşıldı. Ayrıca B. E. Moody'nin annesinin amcası ise 1881 yılında kapanıncaya kadar bu "Heath Glass House"ın müdürlüğünü yapmıştı. Üstelik, Stourbridge, o tarihte de, bugün de kristal yapımında İngiltere'nin en önemli merkezidir¹³.

Görülüyor ki bu önemli avize, yapıldığı ve yerine takıldığı yıllardan bu yana sürekli olarak herkesin dikkatini çekmiştir. Ve bütün bu ilgi, hiç kuşkusuz onun dönemi için taşıdığı teknolojik üstünlüğünden kaynaklanarak oluşturulan etkisinden ve tasarım kimliğinden kaynaklanmaktadır.

Muayede Salonu'nda bulunan büyük avize,

DOLMABAĞÇE SARAYI · KRİSTAL MERDİVEN





8

8 Maslak Kasrı serası geçen

yüzyılın cam teknolojisinin

tipik yorumlarından biridir.

Milli Saraylar envanterinde şöyle kayıt edilmiştir:

"No: 11/1607. Alt kısmı ufak habbelerden oluşan yarım küre şeklindedir. Altında boğumlu kristalden bir askısı ve onun da altında kristal bir top vardır. Birinci çemberin etrafında üç sıra uzun habbeler sarmaktadır. Üst çemberden sarkan büyük ve küçük habbeli bir tabaka teşkil etmektedir. Aralarında beyzi büyük ve üzeri kesme kristal bölmeli askılar sarmaktadır.

"Çemberin üstündeki kristal bölmeli kısımlardan, onaltı geniş kristal kol çıkmaktadır. Her kolun iki yanından düz ve altından tepelikli askılar sarmaktadır. Kolların altından tepesi süngü şeklinde ve etrafı habbeli askılar bulunmaktadır. Bunlar nal şeklinde kristal bir parça ve etrafı kola bağlıdır. Kolların çanağı iki tabakalı olup, her kolda 13 mumluk bulunmaktadır. Aynı şekilde iki tabakalı 16'şar kol, 9'ar ve 7'şer mumluklu olarak devam etmektedir. Ve toplam 664 mumlukludur.

"Avizenin yukarı askı kısmının alt tarafı kırık yapraklar şeklinde olup, üstü sütunlu üç tabaka bulunmaktadır..."

İlk kurulduğu yıllarda aydınlatma için kullanılan avize "kandil", daha sonra "hava gazı" ile yanar

duruma gelmiş ve en sonra da "elektrik"le çalışır duruma dönüştürülmüştür. Bu durumda 4.5 ton ağırlığındadır ve 750 adet ampul bulunmaktadır.

Aynı şekilde, Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan diğer avizeler de "Baccarat", "Bohemya" ve "Venedik" teknolojilerinin ürünleri olup, döneminin cam tekniğinin ve sanatının en çarpıcı örnekleridir.

Dev Boyutlu Aynalar: 19. yüzyılda düz cam üretiminin ve cam işleme teknolojisinin gelişimi öncelikle pencere boyutlarının değişmesine neden olmuştur. Bunun doğal bir uzantısı olarak çok düzgün yüzeyli cam üretiminin ucuzlaştırılabilmesi sonucunda yapılabilen olağanüstü büyüklükteki aynalar, bugünkü Milli Saraylar ın mekânlarının "anlamlandırılmasında" önemli etkinlikler sağlayabilmekteydi.

Gerçekten, Dolmabahçe Sarayı mekânlarında kullanılmış bulunan, dönemin en büyük aynaları, sadece insanların kendilerini görebilecekleri birer yansıtıcı yüzey değildir. Bu düzgün yüzeyli, kaliteli ayna teknolojisinin yardımıyla sonuçta "mekân düşüncelerinin yeni ve etkili ürünlerinin geliştiril-



9 Dolmabahçe Sarayı'nda

Kristal Merdiven mekân-

nın camlı çatı örtüsü.

diği ve zenginleştirildiği" gerçeği açıkça ortadadır.

Mekân yorumlarındaki bu değerlendirmeye ilginç bir örnek olarak Dolmabahçe Sarayı Medhal Salonu'nda şöminelerin üstünde bulunan kesme camlar ve aynalarla yapılmış panolar gösterilebilir. Salonun dört köşesinde düzenlenmiş olan özel camlarla yapılan bu panolar, tasarım bakımından birbirleri üzerindeki karşılıklı yansımalarıyla, bu önemli yapının ilk girişinde oldukça önemli ve etkili bir mekân yaratılmasına çok büyük katkıda bulunmaktadır.

Kesme cam Tekniğinin Çarpıcı Ürünleri: Sanayi Devrimi'nin etkisiyle Batı'da birden büyük gelişmeler gösteren cam sanayiinin ve sanatının Dolmabahçe Sarayı'ndaki ilginç uygulamalarından birisi de değişik kesme camları biraraya getirerek yapılmış bulunan merdiven korkuluklarıdır. Gerçekte kesme cam tekniğiyle hazırlanan ve çeşitli parçaların biraraya getirilmesiyle biçimlendirilmiş olan bu korkuluklar, geçen yüzyılın cam teknolojisini ve sanatını temsil etmesi açısından oldukça çarpıcıdır. Çünkü teknik yönden bakılırsa parça

parça yapılması çok zor olmayan bu uygulamada, asıl önemli olan, o gün için böyle bir ileri teknoloji ürününün, mimari mekânlara yeni yorumlar getirebilecek şekilde tasarlanıp etkili bir şekilde hayata geçirilmiş olmasıdır.

Cam Yüzeyler Üzerinde Sanatsal İşlemler: 19. yüzyılda çeşitli baskı tekniklerinin geçirdiği gelişimler, sadece büyük boyutlu camların mimaride kullanılmasıyla sınırlı olmayıp değişik ürünlerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin; düz cam levhaların üzerine yapılan çeşitli "aşındırma, renklendirme" işlemleriyle camın "saydamlığının kontrol edilmesi" ilkesinden yararlanarak yepyeni düşünceler ve cam ürünler geliştirilmiştir. Düz cam üzerine yapılan bu gibi çok çeşitli uygulamalarla öncelikle camın renginin, dokusunun geliştirilmesi ile birlikte yorumlanarak zengin cam ürünler elde edilmiştir.

Genel olarak söylemek gerekirse, Dolmabahçe Sarayı'nın çeşitli mekânlarındaki bölümlerinde, pencerelerinde, kapı ve aynalarında, geçen yüzyılın düz cam uygulamalarını bir cam sanayii tarihi müzesindeki gibi ilginç bir şekilde iç içe girmiş

olarak izleyebiliyoruz. Meselâ, Hareket Köşkü'ndeki bazı kapı ve bölmelerde kullanılmış olan üzeri baskılı ve kaplamalı düz camlar da, dönemin cam üzerinde yapılan baskı sanayiinin yeni ürünleridir.

Camlı Köşk ve Cam Sanatı Eserleri: Dolmabahçe Sarayı'ndaki diğer bir cam uygulaması da dönemin zarif yorumlarından olan "Camlı Köşk"tür. Aslında bu yapı, dönemin cam teknolojisinin bütün yorumlarının bir arada izlenebildiği bir cam tekniği ve sanatı sergisi gibidir.

Köşkün camlı serasında bulunan şömine, bu mekânın kışlık olarak tasarlandığını gösterir ve teknik yönden düz camın cesaretle kullanılması düşüncesi üzerine oturmaktadır. Bu konstrüksiyon içinde kullanılmış olan camlı sanat eserleri ve çeşitli yüzey işleme teknikleri, dönemin sanat özel-

natının canlı gösterisi yaşatılmaktadır.

Öte yandan Camlı Köşk, Dolmabahçe Sarayı'nın dışı açık tek mekânıdır ve gerek bu hafif yapı Camlı Köşk gerekse de köşkün ağır ve kapalı yapısı, sanki, iki ayrı mimari tekniğin en çarpıcı biçimde, yan yana yorumlanması ve anlamlandırılması için tasarlanmıştır.

Kristal Camla Yapılan Piyano: Dolmabahçe Sarayı'nda Camlı Köşk'te bulunan ve etiketinde "GAVEAV-PARİS" yazan camlı piyano, geçen yüzyılın düz cam kullanımının bir başka ilginç örneğidir. Bu ilginç ürüne tasarımcı gözüyle bakarsak bu piyanonun mekanizmasının, gerçekte düz camla kaplanmış bir taşıyıcı konstrüksiyon içine yerleştirilmiş olduğunu görürüz. Böyle kristal camla kaplanmış bir piyano yapılmasının nedenini açıklayan gerekçe tam olarak bilinmemekle birlikte, geçen



10

10 Dolmabahçe Sarayı, Camlı

Köşk'teki kristal piyano ve iskemle-

si, geçen yüzyılın cam teknolojisi

nin cesur, ileri ve çok özel uygula-

ması olarak kabul edilmelidir.

11 (a, b, c, d) Kristal piyano iskemle-

sinin madeni sistemi ve cam

elemanların bu sistemle ilişkileri

likleri ile yorumlanarak demirle cam arasındaki zıtlıklar yumuşatılmıştır.

Aynı köşkün mekânlarında, kristal şamdanlar, aplikler, akvaryumlar ve olağanüstü madenî ayaklar üzerindeki renkli camlarla değerlendirilmiş olan sanat eserleri bulunmaktadır. Bu eserler üzerinde de büyük bir cam ustalığıyla yapılmış olan, gerek cam rengi, tekniği ve yüzeyleri gerekse de bunların camlı köşkün ortamı içindeki renkli ışıltılarıyla, bütünüyle 19. yüzyılın cam sa-

yüzyılda, camın özellikle yeni mimariye getirdiği "saydamlık" düşüncesinin çarpıcı yorumlarının bir uygulaması olduğu açıktır.

19. yüzyılın başlarında başlayan demir konstrüksiyonlu, camla kaplı dev boyutlu mimari yapıların ortaya çıkması, bu yöndeki yaratıcılığın gelişmesi bakımından çok önemli rolü olmuştur. Nitekim 1851 Ulus-

lararası Londra Fuarı'nın kimliği olarak kabul edilen ünlü "Crystal Palace" böyle bir sanayi girişimi-



11a



11b



11c

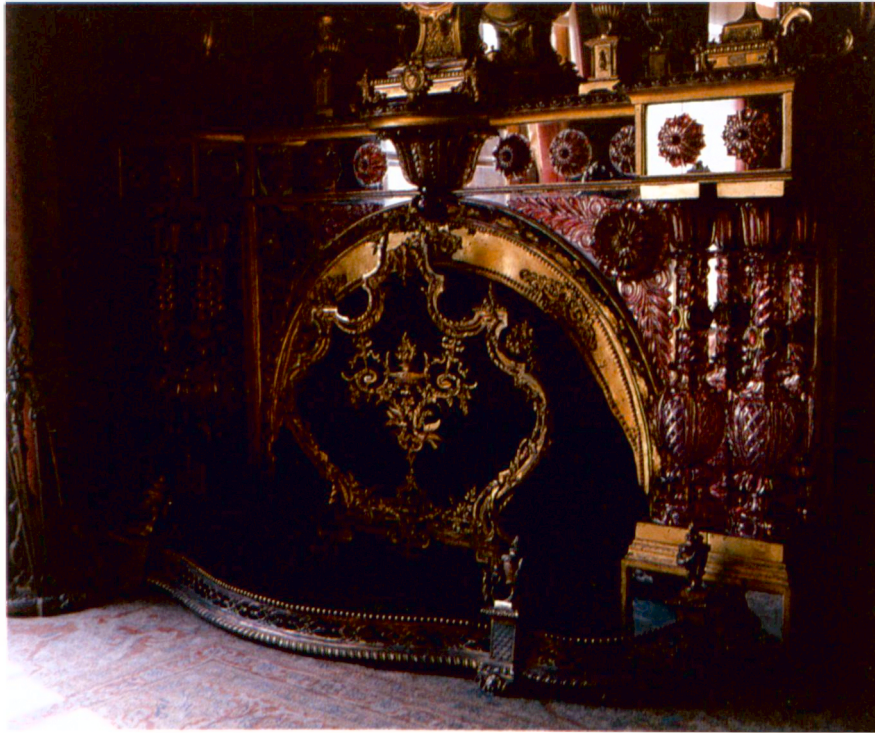


11d

nin ilk ve öncü tasarımı ve ürünü olarak büyük ün yapmıştı. Bu ilk örneğin yaptığı büyük etki üzerine aynı teknik, küçüklü büyüklü birçok yapıda kullanılmış ve sonuçta demir ve cam endüstrisinin bu yeni imkânı, "hafif yapı" teknolojisinin çok yönlü şekilde gelişmesini sağlamıştır. Kısacası, camın, yeni hafif yapı konstrüksiyonu ile birlikte kullanıldığı ilk yıllarda, herşey camın bu yeni özelliğiyle desteklenmekteydi¹⁴.

Yukarıdaki değerlendirmelerin ışığında, Dolmabahçe Sarayı'ndaki kristal piyanoya tasarımcı açısından ve yakından bakılınca, bu eşsiz ürünün, çağın en yeni düşüncelerinin değişik bir yorumu ile hayata geçirilmiş olduğu açıkça görülebilir. Buna karşılık, piyanonun yine camdan yapılmış olan iskemlesi ise, bambaşka bir teknikle yapılmıştır.

Semerkant çevresinden gelmiş olan, Fethi Paşa'nın ailesine Kanuni döneminde Rodos Sancak Beyliği'nin verilmesi nedeniyle "Rodsizede"de denilen, Enderun'dan yetişen ve Tanzimat dönemi devlet adamlarından olan Fethi Paşa, 1801-1854 yılları arasında yaşamıştır. Yeni kurulan askerî teşkilatta yetişmiş, Avusturya, Londra ve Paris'te elçilik yapmış, İngiltere Kraliçesi Viktorya'nın taç giyme töreninde Osmanlı Devleti'ni temsil etmiştir. Meclis-i Vâlâ üyesi, Ticaret Nâzırı olmuş, 1840 yılında II. Mahmud'un kızı Atiye Sultan ile evlenmiş, 1852'de Mühimmat-ı Harbiye Nâzırı ve Tophane Müşiri olmuş, ikinci defa Tophane Müşiri iken ölmüştü¹⁵. Belgelerden anlaşıldığına göre, Ahmet Fethi Paşa çok renkli bir kişiliğe sahipti. Öncelikle Batı'yı iyi tanıyordu.



12

12 Dolmabahçe Sarayı Kırmızı

4. BÖLÜM:
TANZİMAT DÖNEMİ DEVLET ADAMLARINDAN AHMET FETHİ PAŞA'NIN TÜRK CAM SANAYİİNE ÖNEMLİ KATKILARI Osmanlı Devleti'nin Batı sanayii ile yakın ilişkilere girdiği tarihlerde, çok önemli görevlerde bulunmuş olan Ahmet Fethi Paşa'nın, birçok yararlı girişimi yanında Türk cam sanayiinin kurulma ve geliştirilmesinde de önemli rolü olduğu bugün daha iyi anlaşılıyor.

Salon'daki şömine ve kırmızı

kristal camların özel yorumu

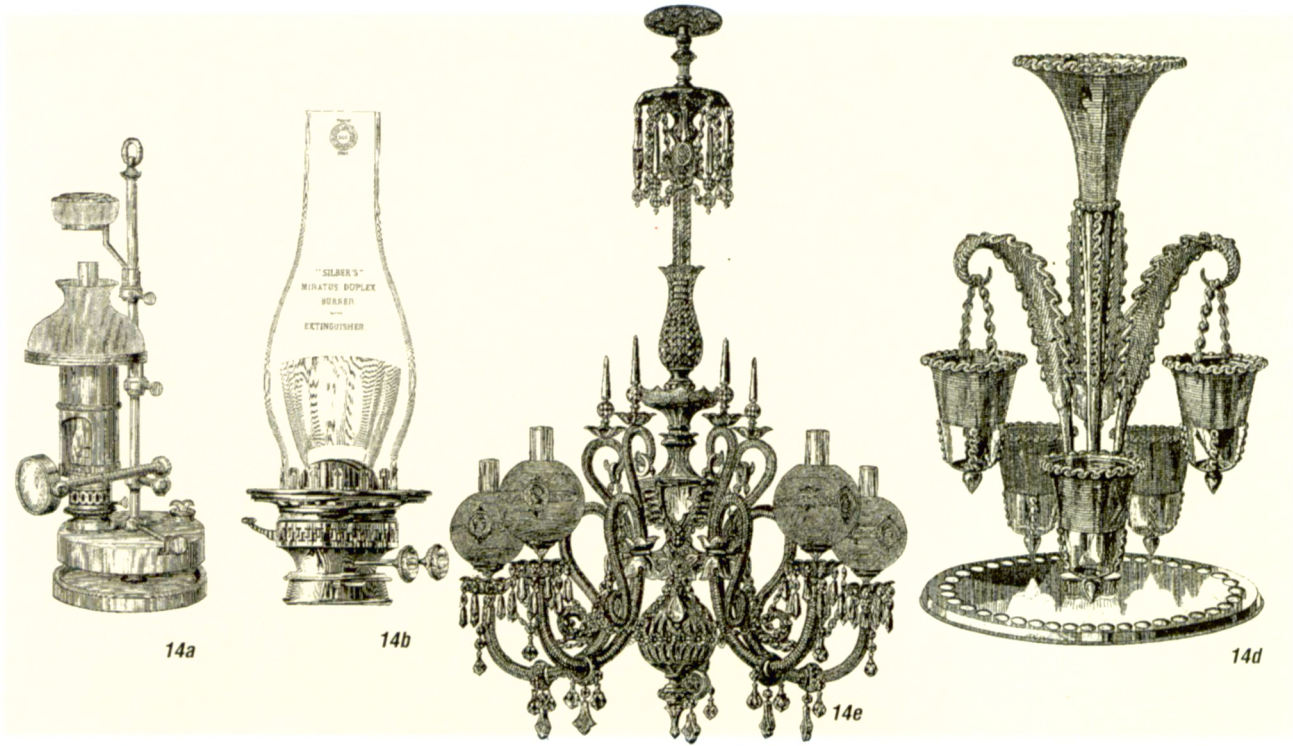
13 Dolmabahçe Sarayı'nda dev

boyutlu bir kristal şamdan

Fethi Paşa hakkında bazı yazılı kaynaklar bulunmakla birlikte, en ilginç kaynak, torunu Rey'an Şehsuvar Hanımefendi'dir. Kendisinden alınan bilgilerle, Fethi Paşa'nın bilinmeyen yanları da aydınlanıyor.

Fethi Paşa'nın ilk eşi Şemsinur Hanım dan üç çocuğu var; bunlardan birisi, daha sonra Cemile Sultan'ın kocası olan Mahmud Celalettin Paşa... İkinci çocuğu Yegâne Hanım, üçüncü çocuğu Güzide Hanım... Rey'an Hanım, işte bu Güzide Hanım'ın torunu. Rey'an Hanım'ın anlatımıyla, önce Fethi Pa-





şa'nın ilginç evliliğini izleyelim.

"...Sultan Mahmut, dedemi çok sevmiş. 'Ben seni kendime akraba etmek isterim' demiş... Paşa'nın 'Ben zaten evliyim' demesine rağmen irade-i seniyye ile 'Küçük kızım Atiye Sultan'ı sana veriyorum' demiş... Bu yeni evlilikten sonra Fethi Paşa bir daha kendi evine gelmeyerek Atiye Sultan'ın Bebek'teki çift sarayında yaşamaya başlıyor... Ancak Atiye Sultan'ın erken ölümü üzerine Kuzguncuk'taki kendi evine geri dönüyor.

"...Büyükbabamın, açık fikirli, memleketin sanayii-

14 19. yüzyıl sonlarında yeni aydınlatma tekniklerinin ortaya çıkardığı cam ürünler: a. Mikroskop lambası, okuma lambası, b. Patentli gaz lambası ve ısıya dayanıklı ilk camlar, c. Kristal camdan, kandil ve kumlanmış globlarıyla en yeni gaz lambası, d. Cam çiçeklikler, e. Nargileler, f. Lambalar. 15 Dolmabahçe Sarayı'ndaki camların getirilmesinde ve Beykoz'daki cam fabrikasının kuruluşunda rol almış, öncülük yapmış olan Fethi Ahmet Paşa.

nin gelişmesi için uğraşmış olduğu, cam fabrikası kurması yanında, Top-hane Müşiri olarak top döküm sanayisini de geliştirmiş olduğu da bilinir. Meselâ, kendisi büyük babamı ilk kez Edinburg Üniversitesi'nde 'Astronomi ve Rizaziye' okutmuş. Birincilikle bitiren büyük babam 11 yıl kaldığı İngiltere'de, iki yıl da Greenwich Rasathanesi'nde genel müdürlük yaptıktan sonra Türkiye'ye dönmüş."

Yukarıda izlendiği gibi, Sultan Mahmud'un kızı Atiye Sultan'la evlenen Ahmet Fethi Paşa'nın ünlü düğününü anlatan 1855 yılın-

da yazılmış bir kitaptan alınan aşağıdaki bölümler gerçekten şaşırtıcıdır:

"...Bu düşün için Dolmabahçe sırtları seçilmişti. Geniş bir anfi-teatr gibi Boğaz'ı kucaklayan tepesinde veziriazamın, şeyhülislâmın ve nazırların çadırları kurulmuştu. Sadece ticaret nazırının yoktu. Zira o damat sıfatıyla şenliğin davetlisi değil ev sahibiydi. Bunların gerisinde generallerin, kazaskerlerin, müsteşarların, muhtelif bakanlıkların, beş cemaatin patriklerinin çadırları bulunmaktaydı... Şenlikler bir hafta süreceği için hükümet merkezi kısa bir süre için İstanbul'dan Dolmabahçe sırtlarına yayılmış bir kamp halini almıştı... İşin en şaşılacak tarafı, bu büyük kargaşalık ve gürültü içinde, bakanlar konsey halinde toplanıyor, akıtlar imzalanıyor, huzura adam kabul ediliyor, mektuplar yolluyor, muhtelif idarelerin şefleri daireleriyle ilgili işleri görmeye devam ediyorlardı..."¹⁶

Bir hafta süren bu düşün boyunca düzenlenen olağanüstü törenlerde, develer, katırlar, arabalarla



15

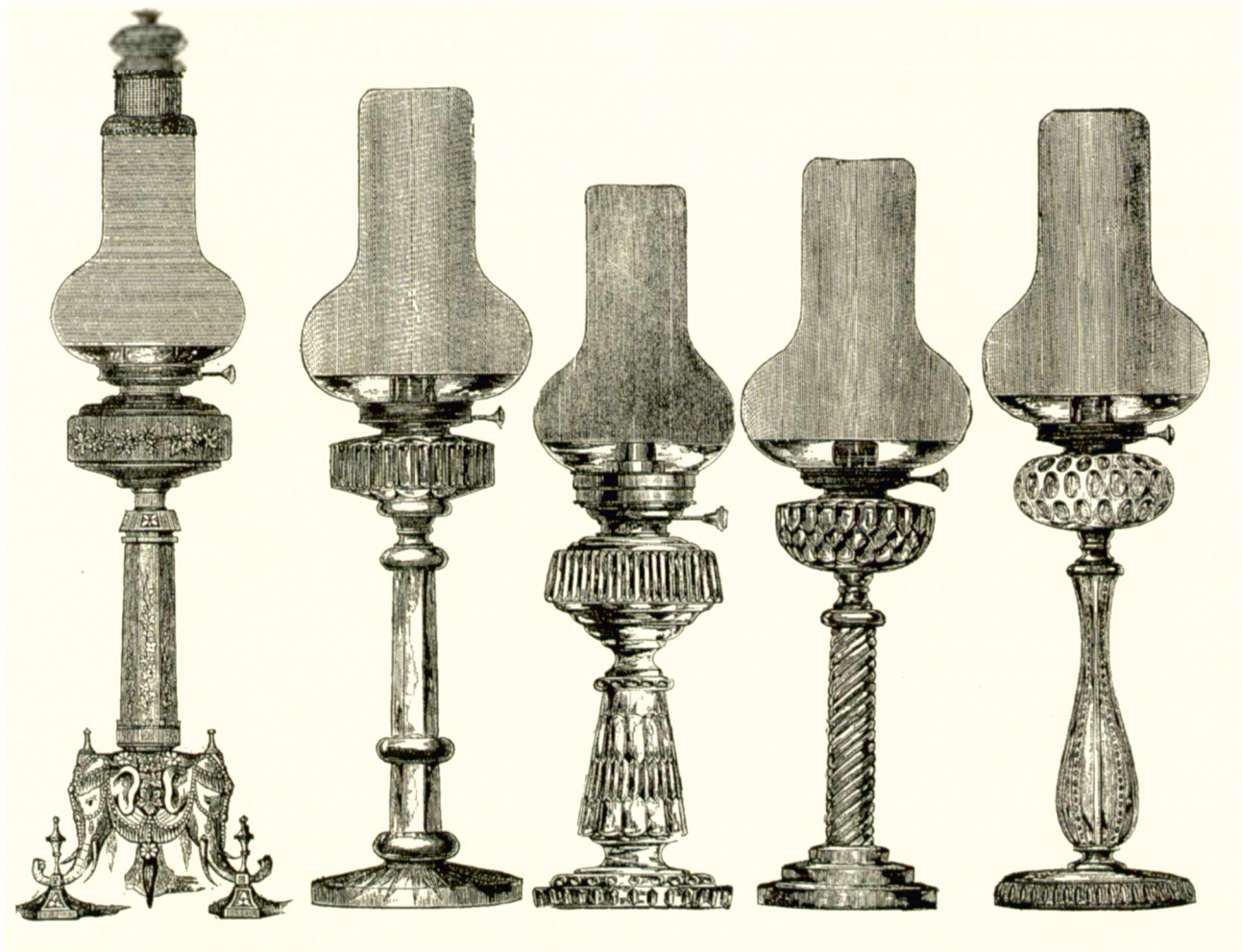
taşınan hediye törenleri, sepet dolusu mücevherler herkes tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

Yukarıdaki olayların odak noktası olan Ahmet Fethi Paşa'nın girişimleri ile ilgili bir başka yorumu izleyelim.

"... Karantina servisinin kurulması ve düzenlenmesi de çoğunluk Ahmet Fethi Paşa'nın eseridir. Bu servisin kurulması sırasında diğer görevlileri ne güçlüklerle yola soktuğunun hikayesini bizzat onun ağzından duydum..."¹⁷

Belgelere göre Türkiye'de ilk müze uygulamasını da Fethi Paşa hayata geçirmiştir. Yavuz Sultan Selim döneminden beri saray hazinelerinde değerli eser biriktirilmekteydi. Üçüncü Murad a kadar Yedikule'de bir kalede korunan bu eserler, daha sonra Topkapı Sarayı na taşınmıştı.

Fethi Ahmet Paşa ise, 1846 yılında, Topkapı Sarayı meydanındaki Saint Irene Kilisesi'nde ilk genel müzeyi kurmuştur. Bu ilk müzeye daha sonra 1869'da Müze-i Hümayun adı verilmiş ve ilk mü-



141



16

16 Dolmabahçe Sarayı'nda dev boyutlu bir kristal şamdan.



17

17 Camlı Köşk'te kristal şamdan.

dür olarak Galatasaray Sultanisi hocalarından bir İngiliz görevlendirilmiştir. Ayrıca o tarihteki maarif nâzırının ülkedeki eski eserlerin korunması için bütün vilayetlere gönderdiği emir sonucunda birçok eser İstanbul'a getirilmiştir. Bu müze daha sonra Çinili Köşk'e taşınmış ve daha sonra ise Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü ile müzecilik büyük gelişme göstermiştir¹⁸. Nitekim "Milli Eğitim Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Müdürlüğü" tarafından, ilk müze kurucusu olarak Fethi Paşa'nın adına hazırlanmış olan madalya, şu anda torunu Rey'an Şehsuvaroğlu'nda bulunuyor.

Aynı kaynaktan, Fethi Paşa'nın resim sanatının gelişmesini desteklediği ve hatta ünlü ressam Hüsnü Yusuf Bey'in, Paris, Belçika, Viyana, Berlin ve İtalya'ya gönderilerek resim eğitimi görmesini sağladığı anlaşılıyor.

Ahmet Fethi Paşa'nın Dolmabahçe Sarayı İçin Cam İthalatına Katkıları: Eski Paris sefiri olan Fethi Paşa'nın girişimci kişiliğiyle, Dolmabahçe Sarayı'nın tamamlanıp döşeme süreci içinde aktif bir rol oynamış bulunduğu da biliniyor. O tarih-

te Tophane Müşiri olduğu halde, adamı Mösyö Karapen aracılığıyla Dolmabahçe Sarayı'nın cam eşyaları, mobilyaları ve bazı özel parçaların Paris ve Doğu Avrupa'daki mağazalara ve fabrikalara ısmarlamış olması, döneminde yadırganmış ve karıştırları adını "Bezirgân Paşa" koymuşlardı¹⁹.

1855 yılında herşeyiyle tamamlanan Dolmabahçe Sarayı, aynı zamanda hem dönemin en ileri teknolojisi hem de en ileri sanayi ürünlerinin birbiriyile rekabet eden çarpıcı ürünlerinin bir araya getirildiği bir sanayi sergisi anlamı taşıyordu.

Çünkü "Sevres" vazolar, "Baccarat" kristalleri, "Venedik" camları, Alman-Çekoslovak "Bohem" avizeleri, o tarihlerin sanayi devriminin, Uluslararası Sanayi sergilerinin en güçlü camcılık ürünleriydi.

İşte Fethi Paşa'nın oluşturduğu bu ortam, daha sonra kurulacak yeni bir cam fabrikasının da temellerini oluşturmuştur.

Ahmet Fethi Paşa'nın Beykoz'da Kurduğu "Çini ve Billur Fabrikası": Fethi Paşa'nın, tophane nâzırı iken Türk cam sanayiinin ve sanatının geliştirilme-



18

18 Dolmabahçe Sarayı

Camlı Köşk'teki renkli cam-

lı, ayaklı aydınlatmalar.

19 Camlı Köşk'ten, iki renk

li, kumlu bir lamba.

si açısından yaptığı en önemli işlerden birisi, o tarihlerde büyük bir sanayi bölgesi olarak geliştirilen Beykoz'da Abdülmecid'in buyruğuyla bir "Çini ve Billur Fabrikası" nı kurmuş olmasıdır. Bu fabrika, o tarihe kadar yapılmış olan, cam sanayii kurma girişimlerinin arasında en uzun süreli etkili olanıdır. Çünkü bu girişimin desteğiyle o bölgede geliştirilen camcılık, hemen hemen hiç kesilmeden sürdürülmüş ve günümüzün Türk cam sanayiinin de içinde yeşerdiği bir ortam oluşturmuştur. Aslında III. Selim döneminde açılan bir cam fabrikasının en ünlü ismi olan cam ustası Mehmet Dede'nin "Venedik'te camcılık eğitiminden geçmiş olması" Fethi Paşa'nınkinden daha önceki fabrika projesinin en düşündürücü yanıdır. Venediklilerle başlatılan bu fabrikadan sonra inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'nda, Avrupa'nın Venedik dışında kalan en önemli cam fabrikalarının eserleri büyük bir çoğunlukla ve etkinlikle yer almaktaydı. Çünkü Venedik camcılığı da

aynı tarihlerde Sanayi Devrimi'nden etkilenmiş ve çeşitli sıkıntılar içine düşmüştü. Yani o tarihte eski ve ünlü Venedik camları artık "yeni teknoloji" anlamına gelmiyordu²⁰.

Bu konuda ve Beykoz'da kurulan fabrika hakkında elimizde henüz kesin belgeler ve hatta bu cam fabrikasının tam olarak nerede kurulmuş olduğunu gösteren bilgiler yoktur. Ama Türk cam sanatının bugün elde bulunan ve koleksiyonları süsleyen cam eserleri "*Beykoz İşi*" olarak isimlendirilmiştir²¹. Anlaşıyor ki, Dolmabahçe Sarayı'nda Venedik camcılığının ürünlerine pek yer vermeyen Ahmet Fethi Paşa, buna karşılık kendisi cam fabrikası kurdururken Venedik camcılığından yararlanmıştı. Bunun en düşündürücü yönü ise bu fabrikanın ünlü ürünleri olan çeşmibülbüllerin de 1000 yıllık Venedik kimliği taşıyan bir üretim tekniğinin, Boğaziçi'nde yeni bir kimlikle tasarlanarak yaratılmış olmasıdır. Kısacası, Ahmet Fethi Paşa, girişimci yönüyle



19



20a



20b



20c



21a



21b



21c

Türk cam sanatına ve İstanbul camcılığına çeşmibülbülleri de armağan eden kişi oluyor... Ama ne kadar ilginçtir ki, kendisinin eseri olan bu fabrikadan tek bir parça cam bile bugün Milli Saraylar da bulunmamaktadır.

Fethi Paşa'nın Paşabahçesi'nde kurduğu cam ve billur fabrikasında yapılan camlarla ilgili olarak anlatılan bir-iki olay, kendisi ile öncüsü olduğu cam sanatının özdeşleştirilmesini göstermesi açısından çok ilgi çekicidir²². Söylendiğine göre Paşa, Kuzguncuk'taki yalısında öldüğü zaman, büyük üzüntüye kapılan Çerkes kalfaların "Ah efendimiz bunları ne kadar severdi. O gitti, bundan sonra bunları görecek göz kimde kaldı?" diyerek yalıdaki bütün çeşmibülbülleri çamaşır sepetlerine doldurup denize atmışlardır.

Ancak Ahmet Fethi Paşa'nın to-

runu Rey'an Hanım'ın söylediğine göre bu olayın aslı şöyle. "Ninem 7 yaşındayken babası ölüncüye yetim kalmış. O dönemde yetimlerin hakkının korunması için her şey satılığa çıkartılmış. İşte o zaman kahya, Şemsinur Hanımefendi'ye bu satışı yazık olduğunu söyleyerek satışı durduruyor. O arada bazı şeyler satılmış. Geriye kalan ve dedemin fabrikasının ürünleri olan camlardan bazı örnekler de şimdi bende duruyor."

Yukarıda sözü edilenlerin ne kadar gerçek olduğunu bilemiyoruz. Ama gerçek olan şey, Fethi Ahmet Paşa'nın önce Sanayi Devrimi'nin ünlü camlarını Dolmabahçe Sarayı'na getirterek bir tür sanayi sergisi oluşturduğu, daha sonra ise bu önemli kaynaktan destek alarak kurduğu cam fabrikasıyla da günümüzün cam sanayiine sağlam bir temel oluşturmuş bulunduğu...

20 (a. b. c) Camlı Köşk'te, madeni

ayaklar üzerine renkli camlarla yapılmış

üzüm biçimli aydınlatmalardan genel

görünüş ve ayrıntılar

21 (a. b. c) Camlı Köşk'te, madeni

ayaklar üzerine renkli camlarla yapılmış

lavus kuşu biçimli aydınlatmalardan

genel görünüş ve ayrıntılar.

NOTLAR

1 ÖNDER KÜÇÜKERMAN. "İsveç'te Cam Tasarımı", *Antik-Dekor*, sayı 10, İstanbul 1991, s. 84-88.

2 ÖMER LUTİ BARKAN. *Süleymaniye Camii ve İmaret-i İnşaatı*, Türk Tarih Kurumu yayını, VI seri, Ankara 1979.

3 ÖNDER KÜÇÜKERMAN. *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler/The Art of Glass and Traditional Turkish Glassware*, İş Bankası Kültür Yayınları, No. 271, Ankara 1985.

4 ÖNDER KÜÇÜKERMAN. "Boğaziçi Camcılığının Ünlü Eserleri: Çeşmibülbüller", *Türkiyemiz*, sayı 66, İstanbul 1992, s. 4-17.

5 ÖNDER KÜÇÜKERMAN. "Çeşmibülbül", *Antik-Dekor*, sayı 20, İstanbul 1993, s. 20-25.

6 ÖNDER KÜÇÜKERMAN. "Venedik Camcılığı ve Venedik Kanalları Çevresinde Yaşatılan 1000 Yıllık Gelenek: Murano Cam Adası", *Antik-Dekor*, sayı 12, İstanbul 1991 s. 64-69.

7 E. BARRINGTON HAYNES. *Glass Through the Ages*, Penguin Books, 1970.

8 ÖNDER KÜÇÜKERMAN. *Cam ve Çağdaş Tasarım İçindeki Yeri/Glass and its Place in Contemporary Design*, Paşabahçe Cam Sanayii A.Ş. yayını, İstanbul 1978.

9 ÖNDER KÜÇÜKERMAN. *Beykoz Fabrikası: Boğaziçi'nde Başlatılan Sanayii*, Sümerbank yayını, Ankara 1988.

10 T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivi.

11 *Ceride-i Havadis*, 20 Şevval 1269 (1853), İstanbul.

12 DORINA NEAVE. *Twenty Six Years on Bosphorus*, Londra 1933.

13 T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivi.

14 ELKA SCHRIJVER. *Glass and Crystal: From the Mid-nineteenth Century to the Present*, Universe Books, New York 1964.

15 F. H. A. UBICINI. *1855'te Türkiye*, Tercüman, 1001 Temel Eser, İstanbul 1977, s. 113.

16 UBICINI. *a.g.e.*

17 UBICINI. *a.g.e.*

18 ENVER BEHNAN ŞAPOLYO. *Mustafa Reşit Paşa ve Tanzimat Devri Tarihi*, Güven Yayınevi, İstanbul 1945, s. 195.

19 ÇELİK GÜLERSOY. *Dolmabahçe*, İstanbul Kitaplığı, İstanbul 1984, s. 54.

20 ÖNDER KÜÇÜKERMAN. "Venedik Camcılığı ve Venedik Kanalları Çevresinde Yaşatılan 1000 Yıllık Gelenek: Murano Cam Adası", *Antik-Dekor*, sayı 12, İstanbul 1991, s. 64-69.

21 FUAT BAYRAMOĞLU. *Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri*, İstanbul Matbaası, İstanbul 1976.

22 SALAH BİRSEL. *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*, İş Bankası Kültür Yayınları, No. 240, Ankara 1983, s. 310.

MİMAR RAIMONDO D'ARONCO VE MİLLİ SARAYLAR'DAKİ ÇALIŞMALARI

Afife Batur *

Tanınmış mimar Raimondo D'Aronco, dönemin padişahı Sultan II. Abdülhamid'in çağrısı üzerine Türkiye'ye geldi, 1893-1909 yılları arasında İstanbul'da çalıştı ve pek çok önemli projenin müellifi ve uygulayıcısı oldu. Bunlar arasında doğal olarak saraylara ilişkin çok sayıda proje ve uygulama da bulunmaktadır. Bu yazıda, günümüzde Milli Saraylar bünyesinde yer alan ve tasarımının R. D'Aronco'ya ait olduğu bilinen yapılar ile Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulunan bazı belgeler üzerinde yaptığımız çalışmalar sunulacaktır.

Yaşadığı yıllarda uluslararası düzeyde tanınmış bir mimar olan R. D'Aronco, seksenli yıllarda yeniden gündeme geldi. Bu kez mimar kimliği ve yapıtları bilimsel bir ilgi ile incelenip yayınlanmaya girişildi. R. D'Aronco'nun âdeta yeniden keşfedilmesi, 1981 yılında Udine Belediyesi'nin ve Udine Kent Müzesi'nin (Civici Musei e Gallerie di Storia ed Arte) girişimi olan "R. D'Aronco ve Dönemi Uluslararası Kongresi" (Atti del Congresso Internazionale di Studi su R. D'Aronco e il Suo Tempo) ile başladı. D'Aronco yapıtlarını çeşitli yönleriyle incelemeye ve irdelemeye adanmış bu zengin katılımlı kongrenin ardından yayınlanan bildiri kitabı ve 1982 yılında düzenlenen büyük bir sergi mimarlık ve mimarlık tarihi çevrelerinde D'Aronco için yoğun bir ilgi uyandırdı. Profesyonel yaşamının en verimli dönemi olan İstanbul yılları bu ilgi ve dikkatten, haklı olarak, en büyük payı alır oldu.

Raimondo Tommaso D'Aronco, kuzeydoğu İtalya'da Friuli bölgesinde Udine kenti yakınındaki Gemon'a'da 31 Ağustos 1857'de doğdu. Birkaç kuşak boyunca inşaatçılıkla uğraşan ailesinin geleneğine uyarak küçük yaşta babası Girolamo'nun yanında çalışmaya başladı. Bir süre Udine'deki Zenaat Okulu'na gitti. 1871'de henüz on dört yaşında iken babası onu Graz'da (Avusturya) tanıdığı bir duvarcı ustasının şantiyesinde çalışmaya yolladı. Burada Johanneum'da Baukunst'a (bir tür yapı meslek okulu) da devam etti. Bu okul ve uzun yıllar süren şantiye deneyimi D'Aronco'nun yapı mantığı ve pratiğine olan yatkınlığının teme-

lini oluşturdu. Baukunst yıllarında onu etkileyen iki hocası olmuştu. Biri Neo-Rönesans, diğeri Neo-Gotik beğeni yanlısı olan hocalarından yalnız stilistik kuralları öğrenmedi; asıl önemlisi mimar olma öğüdü aldı. Sanat tarihi ve kuramsal bilgi edinmesi gerektiğini öğrendi. İtalya'ya mimar olma kararı ile döndü.

Ne var ki kararını ertelemek ve kendi işini devralmasını isteyen babasının muhalefeti yüzünden askere gitmek zorunda kaldı. Torino'daki askerlik görevi sırasında, Kuzey İtalya'nın bu en gelişmiş kentinde daha sonra onun Avrupa'nın yüksek kültür çevrelerine açılmasını sağlayacak dostluklar edindi.

Mimarlık eğitimini Venedik Akademisi'nde yaptı, yıl sonu mimari kompozisyon derslerinden hep birincilik derecesi alarak mimari hocalığı yapma hakkını da veren bir diploma ile mezun oldu (1881). Yaşamının bundan sonraki ve İstanbul öncesindeki bölümü, başarılı bir meslek yaşamının ön evresi oldu. Katıldığı ve dereceler aldığı proje yarışmaları, giderek daha önemli okullara doğru yükselen akademik kariyeri İtalya'da tanınmasını sağladı.

İlk önemli derecesi, Roma'da Vittorio Emanuele II Anıtı Proje Yarışması'ndaki ikinciliği (gümüş madalya) oldu (1884). Venedik Güzel Sanatlar Sergisi (1886); Torino Birinci Mimarlık Sergisi binasının cephesi için proje (1890); Torino Modern Sanatlar Sergisi mimari proje dalı (1892); Palermo Ulusal Sergisi (1892), birincilik ve altın madalya kazandığı yarışmalar oldu. Torino'da Mimarlık Trienal Sergisi'ne katıldığı sırada Türkiye'ye Osmanlı Tarım Ürünleri ve Sanayi Mamülleri Sergisi Projesi için çağrıldı. Sultana atfedilen ve büyük ülkelerin düzenlediği dünya sergilerine benzer bir serginin İstanbul'da da açılması düşüncesi nitelikli bir mimar talebini gündeme getirmişti.

1851 Londra Evrensel Sergisi'nden başlayarak hemen tüm uluslararası sergilere katılan ve tarım, maden ve zanaat/sanat ürünleriyle ilgi toplayan, pek çok madalya kazanan ve o sırada döneminin en önemli sergilerinden biri olan Chicago Uluslararası Sergisi'ne katılmaya hazırlanan Osmanlı İm-

paratorluğu bu kez kendisi İstanbul'da bir sergi düzenlemek istemektedir. 1863 yılında İstanbul'da Sultanahmet/Hipodrom alanında inşa edilmiş binalarda gerçekleştirilen ilk ulusal sergi, mütevazi boyutlarına karşın büyük ilgi uyandırmıştı. Chicago Sergisi için ülke çapında bir hazırlığın haberleri günlük basında yayınlanırken İstanbul'da da bir sergi açılmasının düşünüldüğü anlaşılmaktadır.

R. D'Aronco, Türkiye'ye İtalya'nın İstanbul Elçisi Kont Collobiano ile Torino'dan Kont E. di Sambuy'nin aracılık ettikleri bir ilişki kanalı ile çağrıldı. İlişkinin İstanbul ayağında Düyun-u Umumiye eski direktörü Selim Efendi Melhame vardı. İstanbul'daki Avrupalılarla özellikle de İtalyan kolonisi ile yakın ilişkileri olan S. Melhame'nin Kont Collobiano'dan yüksek nitelikli bir mimar adı istediği ve S. Melhame'nin Şubat 1893 tarihinde Ziraat, Orman ve Maadin Nâzırı olmasından sonra sergi konusunun ivme kazandığı ve Kont Collobiano'nun devreye girdiği bilinmektedir¹.

Sergi projesinin hazırlanması ve gerçekleştirilmesinde görev almak üzere R. D'Aronco, Osmanlı hükümeti tarafından resmen çağrıldı ve 4 Ağustos 1894 günü İstanbul'a geldi². Sergi için ayrıca Octave Courtois-Suffit adında bir Fransız mimarın ve dönemin İstanbul mimarlarının önde gelen adı ve Sanayi-i Nefise mimarlık profesörü Alexandre Vallaury'nin de projeler hazırladıkları bilinmektedir.

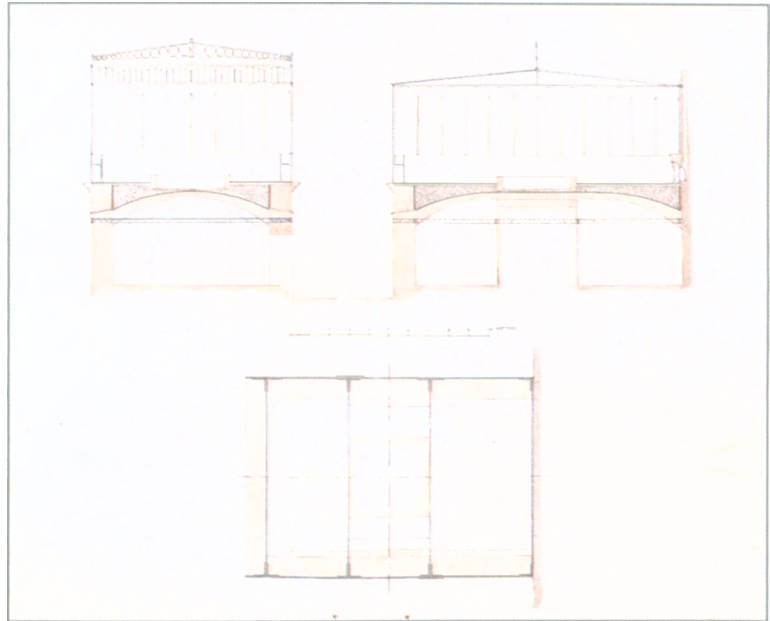
D'Aronco'nun olağanüstü bir çalışmayla hazırladığı proje, kabul edildi ve kendisiyle (yılda) 20 000 frank ücret üzerinden bir kontrat imzalandı.

Ne yazık ki hazırlanan proje uygulanamadı. Temel atma için bütün hazırlıkların tamamlandığı bir sırada meydana gelen 10 Temmuz 1894 depremi, "Sultan'ın büyük rüyasının sonu oldu." Büyük özenle hazırlanmış olan ve Torino 1896 Mimarlık Trienali'nde sergilenen proje, maalesef kayıptır; hiçbir arşivde bulunamamıştır. Yalnızca bir köşe pavyonunu gösteren bir çizim, dönemin mimarlık dergilerinde yayınlanmıştır³. Buna karşılık Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde muhtemelen Sultan'a sunulan bir suluboya perspektif çalışması bulunmaktadır: 125 cm. x 76 cm., "29 Ağustos 1893" tarihli ve imzalı bu resim, sergi hakkında ayrıntılı bilgi edinilmesini sağlamaktadır. Tarafımızdan 1982 yılındaki Udine'deki "R. D'Aronco ve Dönemi" konulu uluslararası kongrede tanıtılan tablo, şimdilik, büyük projenin bilinen tek belgesidir⁴. Projenin ve alçıdan yapılmış 6 m. boyundaki büyük maketinin 22 Şubat 1894 günü, Sultan'ın yaş günü, Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda sergilendiği de bilinmektedir⁵.

10 Temmuz depreminin ardından, D'Aronco, büyük bir yıkıma uğrayan tarihi yarımada'daki anıtların onarımı çalışmalarına katılmak üzere Evkaf Nezareti'nce görevlendirildi ve çok sayıda anıtın onarımına katıldı.

D'Aronco'nun sarayda çalışmaya başlaması, Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulduğumuz belgelere göre 1894 yılı sonlarındadır. Aynı defterde aynı tarihle (Haziran 1895) kaydedilmiş bu yazılardan birincisi görevlendirilmesine, ikincisi ise yedi sekiz aydan beri çalıştığını belirterek yapılan ödemeye ilişkindir⁶. Buna bakarak 1894 sonbaharından veya en geç 1895 başından itibaren D'Aronco'nun sarayda özel bir mimar olarak çalışmaya başladığı söylenebilir.

DOLMABAĞÇE SARAYI/CAMLİ KÖŞK R. D'Aronco'nun Dolmabahçe Sarayı'ndaki çalışmaları arasında belgelerine ulaşabildiğimiz şimdilik sınırlıdır. Bunların içinde Camlı Köşk'ün onarımı çalışmalarına ilişkin belgeler, oldukça geniş ve ayrıntılı bir dosya oluşturmaktadır.



Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'ün plan ve kesitleri. MSA, Evrak No. 2/1379

Camlı Köşk adıyla tanınmış olan yapı, doğu-batı doğrultusunda uzun bir koridorla Dolmabahçe Sarayı Resmi Daire Bölümü'ne bağlanan bir seyir köşkü ve yan hacimleriyle ona bitişik bir kış bahçesinden oluşmaktadır. Sarayın bu özel pavyonunun Camlı Köşk olarak anılmasına yol açan kış bahçesi için D'Aronco'nun hazırladığı onarım ra-



Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'ün içerden görünüşü (altta) ve D'Aronco'nun tasarladığı düşünülen demir çatkı detayı (üstte).

poru ve ekleri, hem yapının malzeme ve yapım özellikleri ve durumu hem de mimarın konuya yaklaşımı hakkında bilgi vermektedir.

Dosyanın en erken tarihli belgesi, R. D'Aronco'nun dönemin Hazine-i Hassa Nâzırı Michail

Portocal Paşa ya hitaben yazdığı kendi el yazısını ve imzasını taşıyan mektubudur. Bu mektuptan Camlı Köşk'ün nerdeyse harap durumda olduğu öğrenilmektedir:

"Bunun birincil nedeni de seranın ortasına çeşme-

nin ve havuzun inşa edilmiş olmasıdır. Havuzun kazılması sırasında giriş katındaki eski tonozun muhtemelen zayıflaması ve havuz suyu ile çeşmenin ağırlığı, bu tonozun çökmesine ve üzerine oturduğu duvarların deformasyonuna yol açmıştır. Bu deformasyon hareketi sırasında seranın demir strüktürünün ayakları (düşeyden) ayrılmıştır. Bu ayrılma kritik noktadadır; açılma yaklaşık 20 cm.'i geçmektedir. Giriş katında, şu sıra yapımına başlanan, ek bir tonozun ve havuzla bağlantılı hacme bir duvar inşası deformasyonu önleyemez. Demir strüktür, belirttiğim gibi, destek duvarlarının temele bağlı hareketi sırasında deforme olmuştur. Çerçevenin üç kenarı üzerindeki bu açılma, bulon ve bağlantılarda gevşemeğe yol açmış ve çatıda suların akması için gerekli eğime sahip olmayan ve sızıntıya olanak veren bir çökme meydana gelmiştir. Bu çatının bilgisiz kişilerce yapılan sözümona tamiri tahribatın etkisini artırmaktan ve çatıya gereksiz ve büyük bir yük bindirmekten başka bir işe yaramamıştır. Bu absürd çalışma, yapıdaki son yıkımın da nedenidir.

"Rasyonel temellerden yoksun oldukları için, Ekse-



Camlı Köşk'ün havuzunu desteklemek üzere altındaki eski yapının ortasına D'aronco'nun 26 Ekim 1897 tarihli mektubunda inşa edilmiş olduğunu belirttiği duvar.

lansınıza son olarak sunulmuş projelerden hiçbirini kale almayarak yapının sağlanlaştırılması için aşağıdaki çalışmaların yapılmasını öneriyorum:

"1. Çeşmenin, fenerlerin, porselen karelajın, camların ve şöminenin kaldırılması;

"2. Seranın demir çatkısının sökülmesi;

"3. Tonozun ortaya çıkarılması ve sağlam bir bağlantı yapan demir putrellerle ve tonozun üstüne sürülecek portland çimentolu bir harçla konsolidasyonu;

"4. Kolonların kendi aralarında özenle bağlanmasına dikkat ederek yapılacak bir onarımdan sonra eski demir çatkının montajı;

"5. Çatı ve pencere camlarının yerine takılması ve demir konstrüksiyonun boyanması;

"6. Havuzun yeniden inşa edilmesi, çeşmenin ve porselen karelajın yeniden yerleştirilmesi;

"7. Su oluklarının yenilenmesi ve kalorifer konması;

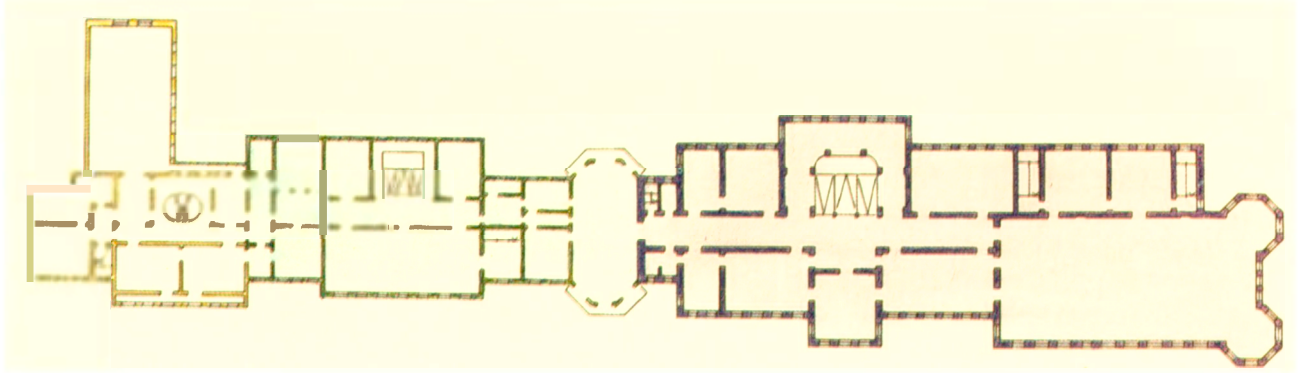
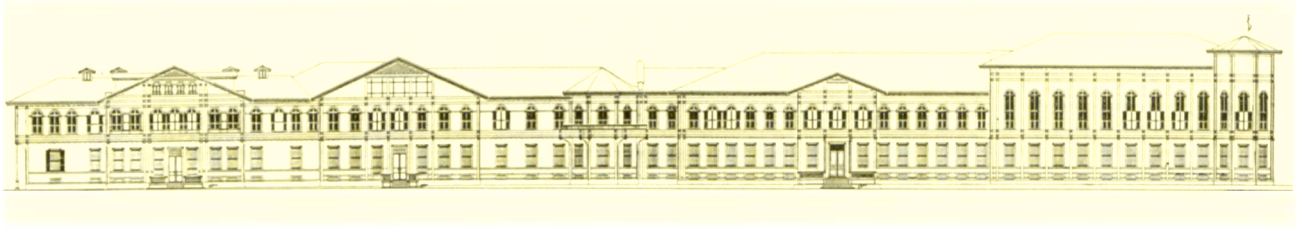
"8. Sera duvarlarının yüzeyinin onarımı, şöminenin yerine konması, dış duvarların sıvalarının tamiri ve badanası."

26 Ekim 1897 tarihli bu mektuptan öncelikle Camlı Köşk'ün harap durumda oluşunun 1894 depremiyle ilgisi olmadığı öğrenilmektedir. D'Aronco'nun köşkün durumunun nedenleri hakkındaki gözlem ve tanısı bilimsel nitelikli ve makul bir açıklamadır.

Havuz kazısının dikkatsiz ve bilgisizce yapıldığı, altyapıda mevcut tonozun strüktürel ve konstrüktif yapısının pek kaale alınmadığı, tonozun kilit kesimine kaldıracabileceğinden daha fazla, yaklaşık 3.5 t. su yükünün ve çeşmenin ağırlığının bindirildiği anlaşılmaktadır. Sonucun D'Aronco'nun işaret ettiği ölçüde bir deformasyona yol açması şaşırtıcı değildir. Şaşırtıcı olan, havuzu alttan destekleme amacıyla mevcut eski yapı içine inşa edilmiş olan duvarlardır. Havuz alanına kare planlı bir duvar desteği oluşturan bu uygulama garip, ilkel veya D'Aronco'nun belirttiği gibi absürd bir çözümdür. Tonozlu strüktürün mesnet noktalarını değiştiren ve dolayısıyla bu strüktürü bozan duvar yapımı, alt kattaki tonozlu hacmin bütünlüğünü de parçalamakta ve geniş mekânın ortasında büyük bir kitle oluşturmaktadır.

R. D'Aronco'nun, 26 Ekim 1897 tarihli mektubundan sonra aynı dosya içinde 3 Kasım 1897 tarihli "Camlı Köşk'ün onarımına ilişkin tahmini ve açıklamalı keşif özeti" de bulunmaktadır. D'Aronco'nun elyazısı ve imzasını taşıyan bu keşifte yapılması gereken işler ve kullanılacak malzeme tür ve miktarı açık olarak belirtilmiş ve fiyatlandırılmıştır. Aynı dosyada bir de muhtemelen bu keşif özeti ile birlikte verilmiş olan bir onarım önerisi çizimi vardır. Bu çizimde mevcut durumun rölövesi üzerine güçlendirilmiş mesnet bağlantıları olan bir demir gergi sistemi önerilmektedir. Öneri, Camlı Köşk'teki deformasyon ve yıkıma karşı radikal ve mühendislik açısından doğru bir tedbiri işaret etmektedir.

D'Aronco'nun önerilerinin, belki de Hazine-i Hassa Nâzırı Michail Portocal Paşa'nın ölümü" nedeniyle bütünlüğü içinde uygulanmadığı düşünülebilir. Dosyada, D'Aronco'nun Portocal Paşa'ya mektubunun 24 Mayıs 1897 tarihli bir çevirisi bulunmaktadır. Yani, önerileri bilinmektedir. Gergiler gerçekleştirilmişse de mesnet bağlantıları,



Yıldız Sarayı Şale Kasrı Hümayunu'nun cephesi ve planı

D'Aronco'nun önerdiği (demir strüktür kurallarına uygun) biçimde yapılmamıştır. Ayrıca gergiler D'Aronco'nun öngördüğü gibi NPI kesitli 0.25 m.'lik putreller değildir ve D'Aronco'nun raporundan önce yapıldığı anlaşılan alt kattaki destek duvarları durmaktadır.

Ertesi yıl, 6 Temmuz 1898 tarihli ve Demirci Ohannes, Emlak-ı Hümayun Mühendisi Mehmet Saffet, Emlak-ı Hümayun kalfası Dikran ve Ebniye-i Seniyye kalfası Nikolaki imzalarını taşıyan ve aynı dosyada bulunan bir keşif raporu, altyapıya 40 cm. genişliğinde bir ayak ile battal tuğladan bir yay kemer inşa edildiğini ve "*fenne muğayir ve tehlike irae eden mahal*" bulunmadığını belirtmektedir. Oldukça karışık ve bulanık bir anlatımla yazılmış olan rapor, demir çatkının deformasyonunu çatkının oturduğu meşe tabanın çürümüş olmasına bağlamaktadır. Ama 40 cm.'lik "T" demirinden kemer yay çevirip 16 mm.'lik sacdan 10 cm. genişlikte bir gergi imali ile bunun duvarlara bulaka ile bağlanmasını ve böylece kagir altyapının takviyesini de önermektedir. Raporun fiyatlandırması global ve iş dökümü ayrıntısızdır.

D'Aronco'nun sistematik ve analitik bir düşüncenin ürünü olan raporu ve keşif özeti ile bu komisyonunkilerin ayrışmamış ve flu bir düşünce yapısını yansıtan raporu arasındaki fark açıkça gözlenmektedir.

Aynı belgeler dosyasında yapım sürecinde daha geç bir tarihi düşündüren bazı tarihsiz belgeler de bulunmaktadır. 3 Mayıs tarihli (yılı belirtilmemiş) ve Fransızca yazılmış bir belgede çatı makaslarının yapımı için önerilen çalışmanın dökümü



Şale Kasrı Hümayunu nda mevcut eski yapı ile D'Aronco'nun yaptığı ek bölümün birleşme noktası

verilmektedir. 10 m. uzunluğunda 7 adet çatı makasının yapımını *Saray Çilingiri* (Serrurier de S. M. le Sultan) unvanlı D. Senace imzalı biri üstlenmeği taahhüt etmektedir. Demir edevatı kalfası Ohannes Portokalyan imzalı ve tarihsiz bir keşif pusulası ise cam ve çiçeklik yenilemesi işlerine ilişkindir.

Bu onarım dosyasında ve ulaşılabilen diğer belgelerde havuzun yapım tarihine ilişkin bilgi bulunmamıştır. Ama Milli Saraylar Arşivi nde bulunan 1304 H. (1886-87) tarihli bir belgeden "*Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'ün arızalandığı, çatı demirinin Tersane-i Amire tarafından yenilenmesi gerektiği*" öğrenilmektedir. Yine Milli Saraylar Arşivi nde bulunan 30 Nisan 1311 (1895) tarihli bir belgede, Camlı

Köşk için tamir mukavelenâmesi başlıklı yazıdan demir çatkının yaklaşık 10 cm. kadar düşeyden çıktığı ve bu nedenle çatının çöktüğü hem çatının ilksel durumuna getirilmesi hem de eğilmiş kısmın düzeltilmesi için vidalı yeni gergiler konacağı belirtilerek işlemler ve fiyatlar sıralanıyor ve işin "Avrupa'dan mücedded gelmiş gibi hüsn-ü icra ve itmam edileceği taahhüt" edilmektedir. Demirci Ohannes adına düzenlenmiş olan mukavele, bir önceki belge gibi düşeyden sapmanın nedenlerine değinmemektedir. Kanımızca sözü edilen bu deformasyonların da nedeninin D'Aronco'nun işaret ettiği gibi havuz kazısına bağlı olduğu düşünülebilir. Yeni belgeler bulunana kadar şimdilik kabul edilebilecek olan bu varsayıma göre havuzun yapımı 1886 yılındadır ve muhtemelen sorunun nedenlerine doğru bir tanı getirilemediği için on yıllardır Camlı Köşk gerektiği gibi onarılamamaktadır.

Aslında Camlı Köşk ve bağlantılı mekânların,

yadaki çizim bir onarım önerisi olduğu için doğal olarak altyapıdaki mevcut durumun rölövesi üzerine işlenmiştir. Sera kısmının çizimlerinin de bu rölövenin bir parçası olup olmadığı tartışmaya açıktır. Çöktüğü bilinen demir strüktürün özenli bir onarımdan ve konsolidasyondan sonra kullanılmasını öneren D'Aronco'nun yeni bir tasarım sunmuş olması uzak bir olasılıktır.

Çizim, Camlı Köşk'un bugünkü görünümüne tamamen uymaktadır. Yalnızca, tam ortada simetri eksenini dışındaki çatı makasları yoktur. Bunlar, sonradan eklenmiş olmalıdır. Bir de D'Aronco'nun sözünü ettiği zeminin porselen (çini) döşemesi mevcut değildir.

YILDIZ SARAYI/ŞALE R. D'Aronco'nun saray yapımları için görevlendirilmesinden sonraki çalışmaları büyük ölçüde Yıldız Sarayı kompleksi içinde bulunmaktadır.

Bunlar arasında halen Milli Saraylar yönetiminde olanlar Şale Köşkü ile manej ve İstabl-ı Amire'dir.

Şale Köşkü adıyla tanınmış olan saray, Yıldız kompleksinin günümüze ulaşan yapıları içinde en iyi korunmuş olanıdır. 1950'li yıllara kadar büyük ölçüde bütünlüğünü korumuş olan Yıldız Sarayı kompleksi, önce Barbaros Bulvarı'nın açılması sonra da Boğaz Köprüsü bağlantı yolları için gerçekleştirilen büyük kentsel operasyonlarda en büyük kayba uğrayan yerleşme olmuştur. Halen çeşitli sahiplilere ve yönetimlere dağıtılmış olan saray, artık bir *imperial sit* olma niteliğini ve bütünlüğünü yitirmiştir.

Padişah bahçeleri (Hadaik-i Hassa) arasında yer alan Yıldız Korusu ve bahçelerindeki ilk bayındırma çalışmaları 19. yüzyılın başlarındadır¹¹. III. Selim tarafından yaptırılmış olan iç

bahçedeki çeşme (1804-05) bu dönemden kalan tek parçadır. Köşk yapımları, yenilemeler ve çevre düzenlemeleri sonraki yıllarda da devam etmiş ama Yıldız'ın asıl gelişmesi 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın başlarında ve özellikle II. Abdülha-



Şale Kasrı Hümayunu kuzey girişi, R. D'Aronco

çeşitli ekleme ve onarımlarla bugünkü planını ve görünümünü aldığı diğer belgelerden de anlaşılabilir¹⁰.

Ne var ki bugünkü görünümün bir D'Aronco tasarımının ürünü olduğu hayli kuşkuludur. Dos-



Şale Kır | Hümayunu büyük merdiven holü, R. D'Arconco

mid'in saltanat yıllarında olmuştur. Sahildeki Dolmabahçe ve Çırağan saraylarının varlığı ve yeni oluşları, burada büyük boyutlu saray yapımını önlemiş, buna karşılık köşk ve pavyon biçiminde küçük boyutlu yapılaşmayı teşvik etmiş olmalıdır. Engembeli olan topografya ve bitki örtüsü ile de belirgin bir uyum içinde olan bu arazi kullanım biçimi, imparatorluğun son yıllarının ekonomik ve siyasî koşullarında hem fazla göze batmayan hem de daha kolay finanse edilebilen bir yapım politikasına uygun düşmüştür. Sonunda yerleşme ve yapım konsepti olarak Topkapı Sarayı'ndakini anımsatan ama yaşama ve örgütlenme olarak farklı bir saray modeli ortaya çıkmıştır. Bu modelin yüzyıl sonunun romantik ve *historisist* eğilimlerine uygunluğu, güncel beğeniye okşayan *pitoreski* diğer etkenlere eklenen bir denkdüşümdür.

Arazinin kuzey kesiminde toplanmış olan yapılar, eğim çizgilerini izleyen ve kuzey-güney doğrultusunu eksen alan, art arda ve birbirine yakın diz-

ler halinde *linear* bir yerleşme düzeni gösterirler. Yapıların birbirleriyle ilişkilerinde geometri ve *aksiyalite* gözetilmemiş, konumlandırmada ve özelliklerle ekleme ve bağlantılarda *spontan* davranılmıştır.

Bir master plana göre yapılmamış, zaman içinde oluşmuş saray kompleksinde, formasyonu ve kökeni farklı çok sayıda mimarın da çalışması nedeniyle mimar/yapı *identifikasyonu* zordur. Şale Kır-ı Hümayunu, bu yapım modelinin ve *identifikasyon* güçlüğüünün tipik örneklerinden biridir.

Belgelere dayanmaksızın Sarkis Balyan'a atfedilen yapım, son yıllara gelene kadar bir yayından diğerine bu atıfla aktarıldı veya mimar/yapı ilişkisi muğlak bırakıldı. Oysa, Şale'nin ilgi çekici mimari özellikleri veya dikkatli bir çözümlenmeye muhtaç problematik yapısı düşündürücü idi.

1981 yılında R. D'Arconco ve dönemi üzerine bilimsel bir çalışma başlatan Udine Belediyesi'nin ilgili komitesinin toplantısına çağrıldığımda Kent Müzesi Arşivi'nde R. D'Arconco'nun el yazısı notla-



Şale Kasrı Hümâyunu büyük merdiven holü, bezemelerden bir ayrıntı, R. D'Aronco.

rından çıkarılmış yapı listesinde yer alan "Palazzo Ricevimento e Feste" ibaresini gördüğümde hemen Şale Kasrı'nı düşündüm. Ancak, arşivde Palazzo Ricevimento'ye ait herhangi bir desen yoktu. Milli Saraylar Arşivi'nin o yıllarda araştırmacılara kapalı oluşu bu ilişkiyi belgeleme olanağı vermedi. Buna karşın "Studi su R. D'Aronco e il suo tempo" Uluslararası Kongresinde (Haziran 1981) Şale Kasrı kuzey bölümünün bir D'Aronco tasarımı olduğunu savundum¹². Kuzey bölümünün köşe kulelerinin "Victorien" biçimi, uyarıcıydı. Kule, D'Aronco

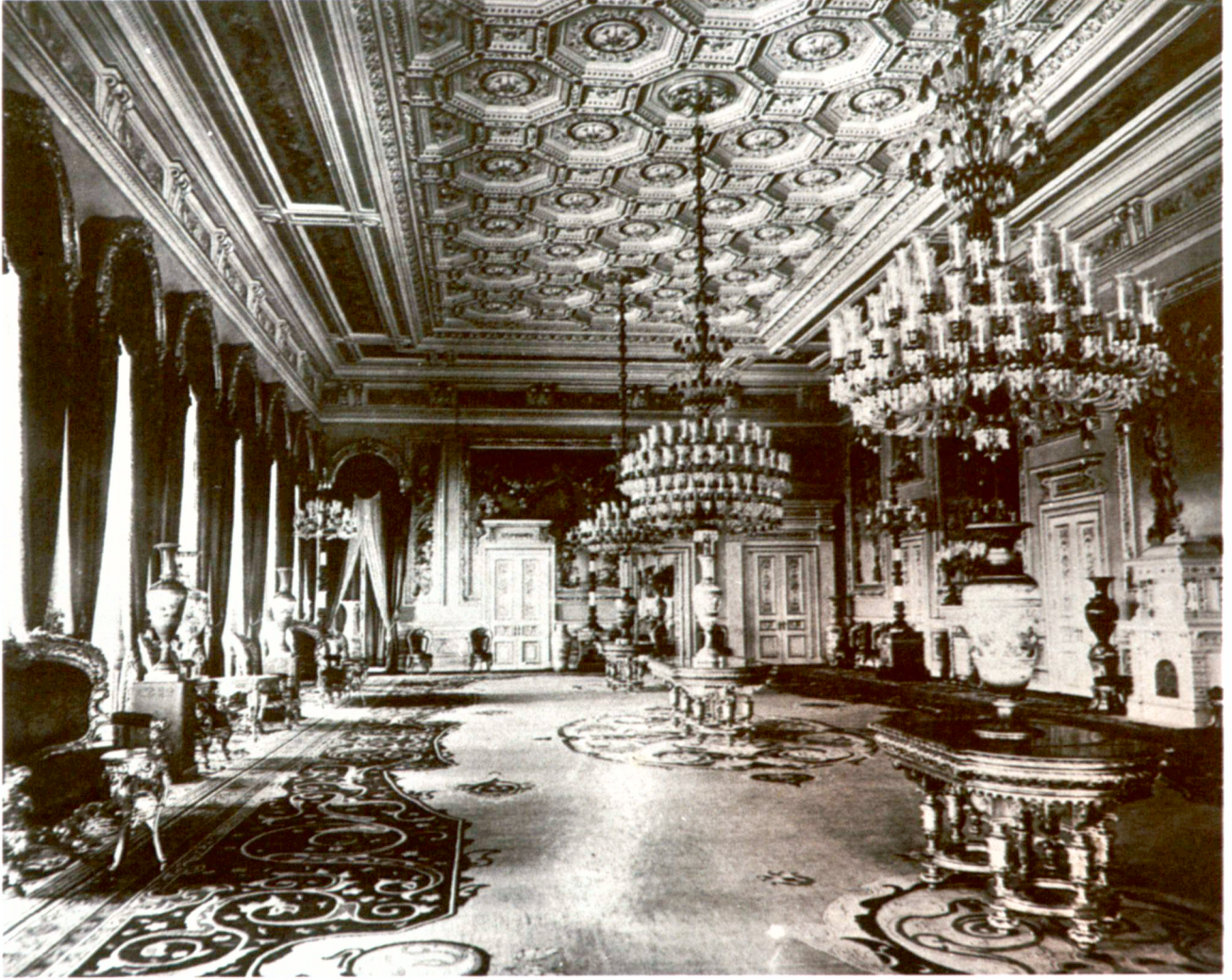
co'nun İtalya yapılarında ve projelerinde sık kullandığı ve üslup denemeleri yaptığı motiflerden biriydi. 15-17 Kasım 1984 tarihindeki "T.B.M.M. Milli Saraylar Sempozyumu"nda da aynı kanı ile "Şale Köşkü kuzey bölümünün Palazzo Ricevimento e Feste" olması gerektiğini belirttim¹³.

Bu idantifikasyona ilişkin belge, yaklaşık on yıl sonra, 23-27 Eylül 1991'deki Dokuzuncu Türk Sanatları Milletlerarası Kongresi nde F. İrez-V. Gezgör tarafından sunuldu. Milli Saraylar 1992'de de¹⁴ yayınlanan bu belgelerle, Şale'nin kuzey bölümünün D'Aronco tarafından tasarlanmış olduğu kesinlikle anlaşılmış oluyordu.

İrez-Gezgör'un yayınladıkları belgelere göre, Şale Kasrı'nın bugünkü görünümü dört aşamada gerçekleşmişti: 1879'da ilk, 1887-89'da ikinci bölüm yapılmış, yine 1889'da bir salon eklenmiş ve nihayet 1898'de de kuzey bölümü inşa edilmiştir.

Aslında, Şale Kasrı'nın yapım aşamalarını ve eklerini kesinlikle saptamada hâlâ bazı güçlükler ve kuşku noktalar vardır. Tarayabildiğimiz kadarıyla BOA ve MSA'nde konuya ilişkin değişik tarihli belgeler bulunmaktadır. Örneğin BOA'nde bulunan 29 Teşrin-i evvel 1312 (1896) tarihli belgede "Merâsim Dairesindeki salon ile teferruatının inşaatına sarfolunan meblağa ilişkin cedvel" verilerek 344.590 kr. olan tutarın çok bulunduğu belirtilmektedir¹⁵. MSA'nde bulunan 15 Mart 1896 tarihli belgede de "Yıldız Şale Merâsim Dairesi ilave inşaat masrafları" başlığı altında çeşitli ücretler ve malzeme alımları sıralanmaktadır¹⁶. Bu belgeden muhtemelen inşaat işini yürüten İstabl-ı Amire Müdürü Faik Paşa'ya bazı ödemeler yapıldığı, dekorasyon işinde Jak (sürekli çalışıyor) İshak Baham, Pasalini, Roncati (iç bezeme, kartonpiyer), Angelo (en yüksek ücreti alıyor ve suluboya, donuk yağlıboya ve yıldızlama yapıyor), Leon, İbrahim adlarında ressamların çalıştığı öğrenilmektedir. Demek, Şale'de 1896 yılında mahiyeti henüz bilinmeyen bir yapım çalışması vardır. Bu belgeler, doğal olarak kuzey ekinin 1896 yılında başlatılmış olabileceğini de düşündürmektedir. Ancak 15 Mart 1896 tarihli söz konusu döküm, kaba inşaat değil dekorasyona ilişkin olarak daha çok bitmiş bir yapıyı işaret etmektedir. Yeni belgeler bulunana kadar 1896 çalışması yanıtız bir sorudur.

Kuzey eki hakkında R. D'Aronco'nun en erken tarihli yazısı 25 Mart 1898 tarihlidir. Kendi elyazısı ile imzasını taşıyan bu önemli belge, Şale Köşkü Ek Pavyonu inşaatı için Imperial Komisyon Başkanı Selim Paşa Melhame'ye yazılmış bir mektup ve ekleridir¹⁷. Çevirisi verilen bu belgeden, D'Aronco'nun tasarladığı ekin pencere ve kapılarının mevcut Şale'ninkilerle tamamen aynı olarak boyutlandırıldığı ve biçimlendirildiği anlaşılmaktadır. Kuşkusuz bu, önemli bir tasarım kararıdır. Bu kararda Sultan'ın ve komisyonun istekleri de etkin olmuş olabilir. Nitekim, D'Aronco boyutlandırmanın Sultan tarafından kabulünü gerekli görmekte



SAMIH RIFAT

ve beklemektedir. Önceki bölümlere uyum ve integrasyon kararı, ikinci bölümü yaparken Sarkis Balyan'ın 1879-80 tarihli ilk bölüme uyma kararını da bir anlamda onaylayıp yinelemektedir. Böylece,

Şale Kasrı Hümayunu Büyük Tören Salonu.
Eski bir fotoğrafı, bugünkü hali ve bezeme ayrıntıları, R. D'Aronco.



farklı yıllarda farklı kişilerin katkılarıyla gerçekleştirilmiş olan Şale Kasrı, bütüncül bir görünüm edinmiştir.

Ne var ki açıkça görülen oran ve biçim bağları yanında Şale, aynı zamanda hemen farkedilmeyen, incelikle kurulmuş üslup ayrımlarını da içeren bir yapıt olmuştur. Üslup ayrımları, planlarda ve iç tasarımında belirgindir ve hatta bütüncül görünümüne karşın cephe de de izlenebilir.

Lineer bir şema içinde yanyana eklenmiş olan bölümlerden 1879' dan önceki ilk bölüm, ölçü olarak en küçük olanıdır. Giriş holünde küçük, ahşap ve ilginç bir barok obje olan eliptik bir merdiven ve köşelerde odalar vardır. Sarkis Balyan'ın düzenlediği ikinci bölümde aynı plan şemasının kullanıldığı ama çok mütevazı düzenlenmiş birinci bölüme oranla *imperial* misafirlere yönelik bir dikkatle boyutların daha büyük tutulduğu görülmektedir. Özellikle giriş aksında yer alan klasik üsluplu merdiven, merdiven holünün karşısındaki büyük yemek salonu, bu bölüme bir bitiş motifi de oluşturan yarım altıgen çıkmalı salon ve arkada bahçeye uzanan kesimdeki ek salon, gerçekten bir merasim pavyonuna uyan boyut ve özenle tasarlanmıştır.

D'Aronco'nun tasarladığı kuzey bölümü ise, giderek büyüyen dizinin en büyük boyutlu olanıdır. D'Aronco'nun, bu bölümde giriş holü, merdiven ve yan hacimler olarak önceki şemayı yaklaşık 1'e 1.6 oranında büyüterek kullandığı ve buna ayrıca büyük ve



Şale Kasrı Hümâyunu Yemek Salonu.

görmekli merasim salonunu eklediği görülmektedir. Böylece D'Aronco'nun ek binası, öncekilerin toplamına eşit bir cephe uzunluğuna sahip olmuştur. Planda ise yaklaşık 1.5 kat daha büyük bir zemin alanı vardır. Bu büyüklükler, kuzey ekinin yapıyı bir köşk ölçeğinden saraya dönüştürdüğünü, gerçekten bir *Palazzo*'nun ortaya çıktığını işaret etmektedir. Kuzey ekinin de, diğer bölümler gibi, net ve okunabilir bir plan şeması vardır. Bu, ortada bir koridor ve iki yanında oda ve salonlar bulunan *lineer* bir şemadır.

Üç bölümde de hol ve merdivenlerle genişletilen ve cephede de vurgulanan giriş eksenleri, *lineer* şemanın zaman içinde ritmik bir kitle düzeni edinmesini sağlamıştır.

Kuzey ekini, Sarkis'in tasarımı olan ikinci bölümün bir yorumu gibi okumak da olasıdır. Şemanın boyutlarının büyütülerek kullanılması bir yana, köşe kulelerinin sekizgen planı, Sarkis'in yarım altıgen çıkmalı plan motifine bir replik gibidir. D'Aronco'nun kendinden önceki tasarımcılara dik-

katlı yaklaşımına Şale Kasrı tipik bir örnektir.

Benzer bir yaklaşım, cephelerin düzenlenişinde de gözlenmektedir. Her üç bölümde giriş holleri ve merdivenlerin bulunduğu hacimler üçgen biçiminde cephe veren bir beşik çatı düzenlemesiyle belirtilmişlerdir. Bu düzenlemede sürekliliği ve bütünlüğü sağlayan bazı motifler vardır; üçgen cephelerin üst kesiminin birer küçük alınlıkla ve çapraz dokulu bir kafesle sonlanması, yivli plastr biçiminde ahşap öğelerin yatay ve düşey kullanımıyla oluşturulan bir çerçeveleme veya bölümlerin büyüklüklerinin farklı olmasına karşın '2+3+2' düzeninde 7 pencereci cephe bölümlemesinin sürdürülmesi gibi. Elbet farklar da var; birinci bölümde pencere kenarlarında görülen dekoratif ahşap sütunçelerin ve dar ara pencerelerin diğerlerinde olmaması ve cephenin dekoratif ahşap kaplama motiflerinin birbirinden farklı oluşu gibi.

Kuzey ekindeki büyük tören salonuna kadar bu süreklilik ve farklılaşma esprisinin herhangi bir sorun olmadan biçimlendiğini ama tam bu noktada



Şale Kasrı Hümâyunu Yemek Salonu, "Şefik" imzalı yağlıboya resim.

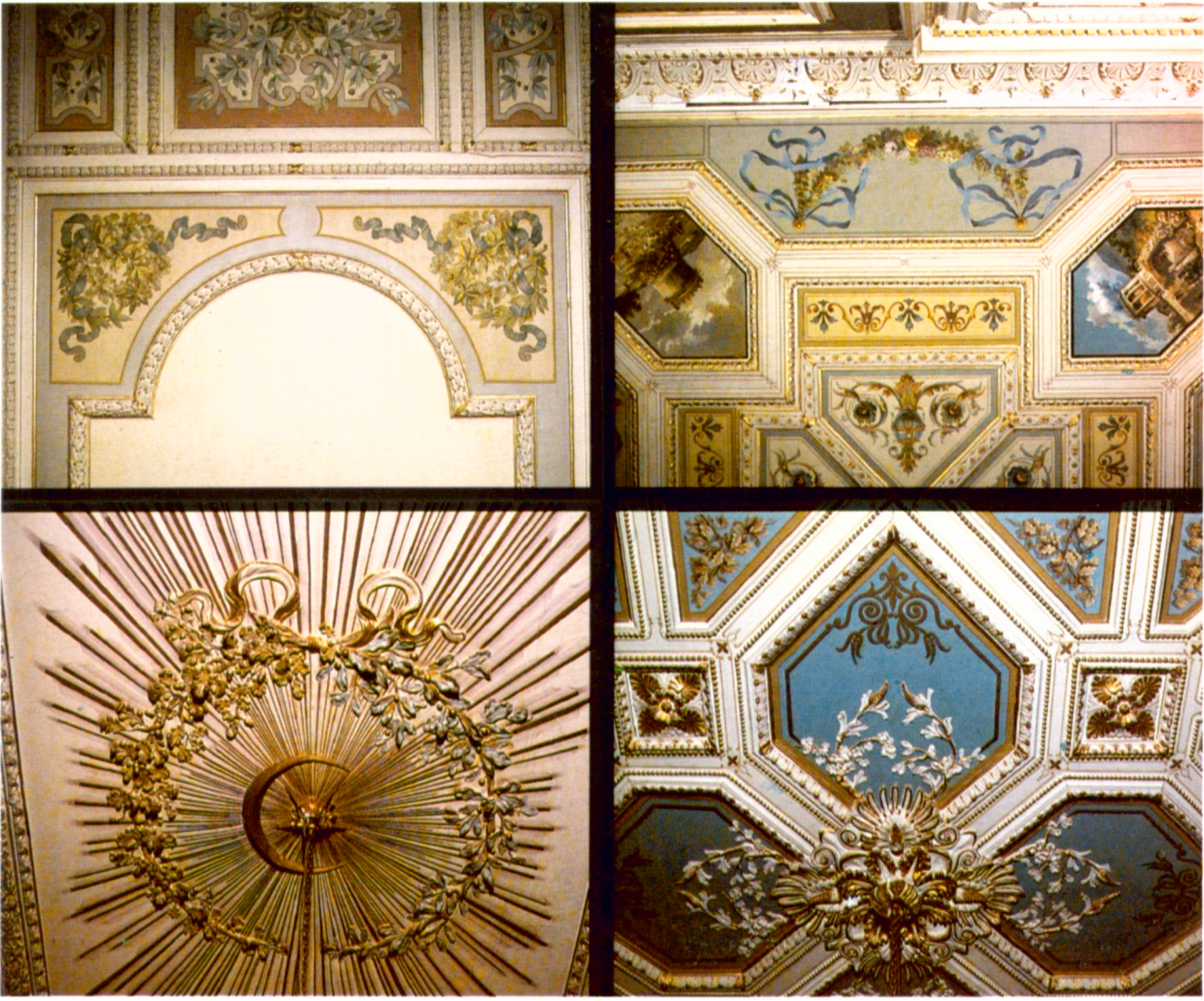
kuzey ekinin kendi içindeki boyut değişiminden kaynaklanan bir kırılmanın ortaya çıktığı görülmektedir. Halen Şale'de '2' no. ile belirtilen Sırmalı Salon ile Büyük Tören Salonu'nun birleştiği yerde saçak kesiminin pencereye saplanırcasına birleştiği görülmektedir (R. 4). Mimari açıdan çözümlenmemiş bir nokta oluşturan bu uygulamadan sonra Tören Salonu'nda, 2.5/3.5 gibi bir oranda daha yüksek bir pencere düzenine geçilmektedir. Bu oran ve boyut değişikliği dışında çerçeveleme, pencere biçimleri ve benzeri süreklilik öğeleri devam etmektedir. Saçak altındaki bezeme motifleri bu kez (tek renkle) yeşille renklendirilmiş ve kare çerçeve içinde madalyon olarak biçimlendirilmiştir.

Şale Kasrı, yükseltilmiş bir bodrum üzerinde iki ana kat ile bir çatı katından oluşmaktadır. Bodrum, doğal olarak servis hacimlerine ayrılmıştır. Giriş katındaki mekânların işlevi ve kullanımı hakkında şimdiye kadar ulaşılan bilgiler, o dönemdeki işlevleri açısından eksik görünmektedir. Yine de belgelerden personele ait mekânların yanı sıra, ör-

neğin, sefir odası, piyanolu salon, misafir odası, teşrifat odası vb. adlar taşıyan resmî işlevli mekânların da bulunduğu anlaşılmaktadır.

Şale Kasrı, kuşkusuz bazı ünlü mekânlarıyla tanınmıştır. Bunların başında, yaklaşık olarak 15 m. x 30 m. boyutundaki Büyük Merasim Salonu gelmektedir. Salon iki cephesindeki yüksek pencerelerle aydınlanan çeşitli tekniklerin kullanıldığı çok renkli bir bezemesi olan görkemli bir mekândır. Köşelerdeki sekizgen çıkımların derinleştirdiği büyük mekân etkisi, pencerelerin karşısındaki duvarda bulunan yüksek ve geniş aynalarla ayrıca güçlendirilmektedir.

Bu salonun dekorasyonu, diğer mekânlarınkinden büyük ölçüde farklı bir anlayışla ele alınmıştır. Genelde klasisist bir çizginin egemen olduğu, duvarlarda ayna ve resimlerden oluşan geometrik bir panolar düzeninin bulunduğu, gırlanlı kornişlerden sonra tavanın da sekizgen ve küçük karelerden oluşan bir kasetleme ile kaplı olduğu görülmektedir. Ama salonun dekoruna asıl vurgusunu



Şale Kasrı Hümayunu tavan bezemelerinden ayrıntılar.

veren büyük duvar panolarındaki serbest düzenlenmiş natüralist çiçek demetleri ve salkımlarıdır. Bu büyük boy çiçek salkımlarının renkleri, altın varakla bezeli tavanın resmî ve görkemli dekorunu değiştiren canlı ve aydınlık bir atmosfer yaratmaktadır.

Bu salonun da içinde yer aldığı birinci katın dekorasyonu için R. D'Aronco'nun hazırladığı bir şartname MSA'de bulunmaktadır¹⁸. Çevirisi verilen bu belgeden dekorasyonun 1/50 ölçekli desenler halinde hazırlandığı ve Sultan tarafından onanmış olduğu öğrenilmektedir. Sarkis'in tasarladığı bölümde bulunan Yemek Salonu'nun dekorasyonunun da yenilediği, şartnamenin 7. ve 9. maddelerinde a, b, c, d, e, f, g salonları olarak belirtilen hacimlerin dekorasyonunun zengin bezemeli olarak düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Birinci katın zengin bezemeli bu yedi salonundan beşi D'Aronco'nun projelendirdiği bölümde bulunan ve günümüzde

2, 3, 4, 7, 8, no. ile belirlenen salonlardır. Kalan iki salon için kesin bir karar vermek zordur. Merdiven holünün ayrıca belirtilmemesi bu harflerden ikisinin burayı işaret ettiğini düşündürmektedir.

Yemek Salonu'nun dekorasyonunun yenilenmesi özellikle ilginç bir saptamadır. Çünkü bu salon, tipik bir oryantalist beğenin ürünü olan ve sarayın şark köşesi olarak nitelenebilecek bir dekorasyona sahiptir. "Sedef kakmalı kapı ve dolap kapakları Çırağan Sarayı'ndan getirilmiş"tir. Salonun dekorasyonunun tasarımında Çırağan ve Beylerbeyi saraylarından esinlenilmiş, bir Doğu sarayı imgesi vermek üzere kırmızı, yeşil ve altın yaldızın ve mavinin, soyut geometrik bezemeleri alabildiğine renklendirdiği bir konsept seçilmiştir. Şaşırtıcı olan bu konseptin Sarkis değil D'Aronco tarafından uygulanmış olmasıdır. Yine de bazı motiflerin Sarkis döneminden kalmış olduğu düşünülmelidir. Örneğin, tavanın bir frizle çerçevesi, kolonlarla

çevrili duvarlar, kolonların ve başlıkların biçimleri bir Sarkis düzenlemesini ısrarla anımsatmaktadır.

Salonların her birinin farklı üsluplarda bezenmiş olması oldukça ilginçtir. Örneğin, Sırmalı Salon'un (2. no.lu oda) klasik ve geometrik desenli dekorasyonuna karşılık Yazı Odası (3 no.lu oda) rokoko bir bezeme anlayışı ile biçimlendirilmiştir. Yine de bu değişik üsluplu odaları birleştiren bir bezeme motifi vardır: Büyük Salon'da görülen çok renkli natüralist çiçek desenlerinin benzerleri ve dalgalanan kurdele motifi.

Şale'nin bir yapı olarak teknik özellikleri ve uygulama ayrıntıları da donemi için son derece aydınlatıcıdır.

Şartnameden, uygulanan dekorasyon tekniği açıklıkla öğrenilmektedir. Özellikle rölyef dekorasyon uygulamasının koşulları ilginçtir. Kartonpiyerle yapılan rölyef üzerine yapılacak yıldızlama, tavan yüzeyinin 1/10'u kadar ve ince *Zeque* altından olacaktır.

Şale'nin bu son bölümünün dekorasyon/bezeme işlerinin İtalyan uyruklu Giuseppe Roncati tarafından yapıldığı MSA'ndeki dosyanın içindeki belgelerden anlaşılmaktadır. R. D'Aronco'nun hazırladığı 20 Nisan tarihli ve imzalı şartname koşullarının hemen hemen aynısını içeren ve 24 Nisan tarihli ve imzalı kontrat tavanların dekorasyonu içindir ve hayli ayrıntılı bir iş dökümü yapılmıştır¹. İç duvarların ve bölmelerin dekorasyonu için D'Aronco'nun hazırladığı şartname 17 Haziran ve G. Roncati'nin S. E. Selim Paşa ya hitaben verdiği taahhüt mektubu da 20 Haziran tarihlidir¹. Bu son belgeden *vestibül* panolarının resim yerine mermer taklidi *stük* ile yapılmasına karar verildiği anlaşılmaktadır. R. D'Aronco büyük merdiven ve galerilerinin, büyük giriş holünün, *antişambr* ve salonların çok zengin dekore edileceğini belirtmektedir. Bezeme yoğunluğu 110 kr.'tan 10 kr.'a değişen m.² fiyat farklarından izlenebilmektedir¹.

26 Mart 1898 tarihli ve imzalı malzeme listesi yalnız malzeme cinsleri hakkında değil fakat yapım tekniği hakkında da bilgi vermektedir². Özetlemek gerekirse moloz taş temeller üzerine dolu tuğla duvarlı, 0.30'luk NPI demir putrelli döşemeleri olan (merdiven galerisindeki putrel 0.20'lik NPI) kagir bir yapı tarif edilmektedir. Putreller, m. 0.120 mm./10 mm. demir lamalarla birleştirilmektedir. Putrellerin ankraji ve duvarların bağlanmasında yine demir lamaların; çatı ortusu için 0.45 m. x 0.14 x 15.00 m. ve benzeri boyutlarda ahşap kirişlerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Büyük merdiven ve giriş holleri başta olmak üzere birçok mekânda kolon, taban ve başlık gibi mimari öğelerde İtalya mermeri kullanılmıştır.

Yine D'Aronco'nun hazırladığı bir diğer tahmini keşif listesine göre inşaat alanını hazırlamak için 600 ağaç şantiyede hazırlanan ahşap kutulara alınıp taşınmıştır³. Yeniden yapılacak bahçe içindeki duvara kadar ahır ve kapıyla bahçe duvarı, eyer-

hane ve köşkler yıkılmıştır. Bunların hangi yapılar olduğu şimdilik bilinmemektedir.

Şale'nin aydınlatma donanımı, Siemens Halske firmasının İstanbul acenteliği tarafından üstlenilmiştir. Acentenin M. Reiser imzalı teklif ve taahhüt mektubu 3 Ağustos 1898 tarihlidir. Aydınlatma objelerinin çok zengin, çok özenli ve sağlam yaldızlanmış olarak hazırlanıp temin edileceği ve Ağustos sonuna kadar çalışmanın bitirileceği bildirilmektedir. Mekânlara konacak armatür ve lamaların listesi çok sayıda "*torcheres Beicos bronze*" (Beykoz bronz ışıklık) veya "*lustre grand Beicos*" (büyük Beykoz avize) ya da "*suspension Fanal de Beylerbey*" (Beylerbeyi Avizesi) gibi obje ad veya tanımları vardır. Bunlar büyük olasılıkla Beykoz Fabrika-ı Hümâyunu'ndan temin edilecek malzeme olmalıdır. Zira listede karşılıklarında fiyat verilmemiştir. Mektup³, teklifin kabul edildiğini bildiren '*Le President Selim Melhame*' imzasıyla bitmektedir.

Şale'nin ısıtma donanımı ve sobaları Rörstrands Aktiebolag firmasınınca temin edilmiş, telefon tesisi ise K.U.K. Telegrafen Detachment firması tarafından kurulmuştur²⁵.

I STABL-I ÂMİRE-İ FERHAN İstabl-ı Âmire-i Ferhan veya Ferhan Tavlası olarak bilinen yapı, Yıldız Sarayı kompleksinin kuzeydoğu kesiminde ve bugünkü konumuyla Orhaniye Kışlası ile Yıldız Parkı arasında kalan alandadır. Kuzeybatı/güneydoğu yönünde yerleştirilmiş 15 m. x 110 m. boyutunda ince ve uzun bir dikdörtgen biçiminde kagir bir yapıdır. Ortada ve iki ucunda hayvanların bakımına ve eğitimine memur kişilerin kullanımına ayrılmış mekânları ve aralarında ahır bölümleri olan yapının simetrik bir planı ve kitlesi vardır. Ahır bölümleri tek diğerleri iki katlıdır. Orta bölüm iki, uçlardaki bölümler çatı dahil 3 katlıdır.

Köşeleri sekizgen kulelerle bağlanmış iki uçtaki bölümler, ahırların uzayıp giden kitlesini dengelediği gibi cephesinin neo-gotik üslubu da yapıyı sıradanlıktan çıkararak bir özen göstergesi olmaktadır. Üst kat pencerelerinin *ogival* biçimi ve dilimli kayıtları, bugün mevcut olmayan ahşap strüktürlü, parapetleri kafesli balkonlu, kuleli mekânın içindeki *örtünün* siyah üzerine sarı renkli bezemesi aynı stilistik özenin parçalarıdır.

Yapının simetri eksenini üzerinde ve iki yanındaki ahırların ortasında yer alan iki katlı orta bölüm, R. D'Aronco tarafından tasarlandığını düşündüğümüz bir binadır ve aslında bir restorasyon ve yeneden yapım projesinin ürünüdür. Yerinde aynı boyutta bir başka yapının bulunduğu ve ilksel yapının bugünkünden hayli değişik bir *konsept*e sahip olduğu bilinmektedir⁴. Yine iki katlı olan bu ilk yapı, arşiv fotoğraflarından anlaşıldığı kadarıyla yapı dışında kurulmuş özgün ahşap merdiveni ile sahanlıkları, kafesli parapeti, üstte tümünü örtmek



Istabl-ı Âmire-i Ferhan. genel görünüş, (tarihsiz) eski bir fotoğraf, İÜ Kütüphanesi Yıldız Albümleri.

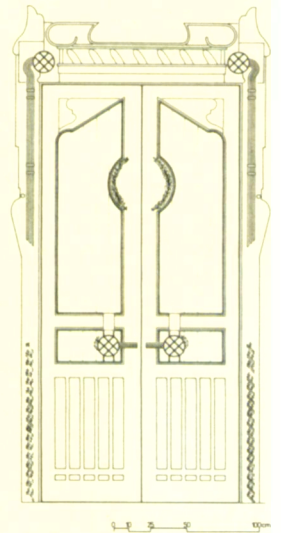
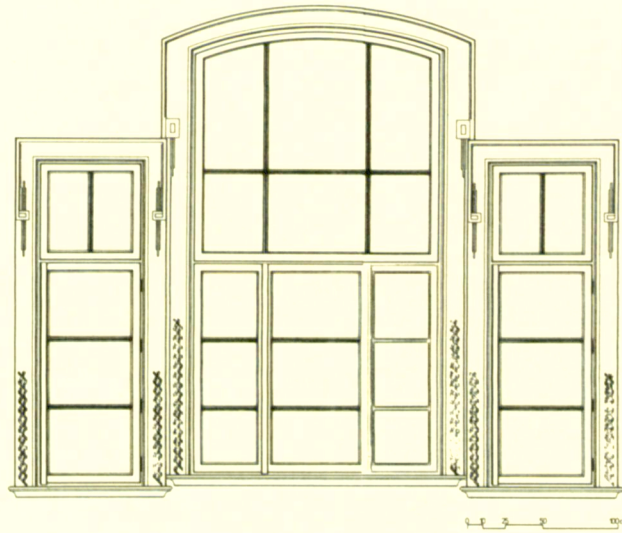
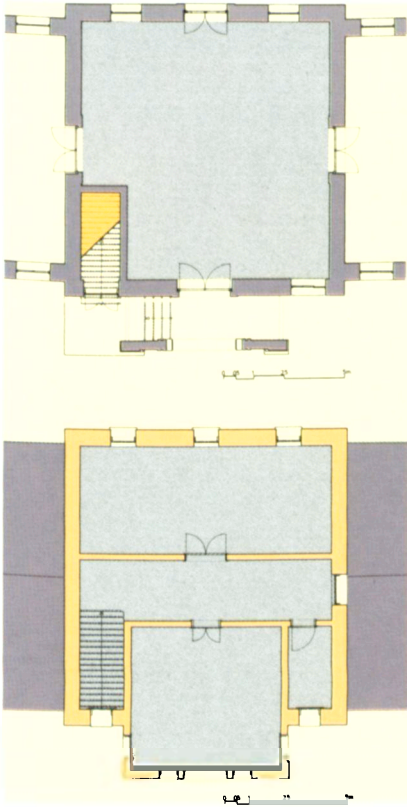
üzere dışarı uzatılmış çatısı ile karakterize olan bir neo-gotik strüktürdür.

Şimdilik bilmediğimiz bir nedenle, muhtemelen bir yangın sonrasında R. D'Aronco bugünkü orta bölümü tasarlamış olmalıdır. Bu yapının R. D'Aronco tasarımı olduğuna ilişkin bir belge, şimdilik, bulunamamıştır. Udine Kent Müzesi Arşivi'ndeki yapı listesinde "ahırlar ve maneji" adı altında belirtilen kayda bağlı yalnızca bir maneji eskizi²⁷ bulunmaktadır. Ahırlara ait bir çizim yoktur. Ama R. D'Aronco'nun Yıldız Sarayı'nda ahır/ahırlar yaptığı kesindir ve buradaki yapı R. D'Aronco'nun kendine özgü mimari diline öylesine uymaktadır ki kanımızca bir R. D'Aronco tasarımı olarak kabul edilebilir. Yine de Türkiye'deki arşivlerde ilgili belgeler bulunana kadar bu atıf, stilistik bir varsayım olarak düşünülmelidir.

11.50 m. x 12 m. boyutunda kareye yakın bir planı olan yapının taş döşeli zemin katı, iki cephe-den de verilen girişi ve ahır bağlantısı ile atların giriş çıkmasına olanak veren bir hacim olarak düzenlenmiştir. Güneybatı cephesinde nal biçiminde bir kemerle ifade edilen ana giriş, zemin katın önünde bir sundurma oluşturmaktadır. Sundurma ve üst katta onun üstünde oturan oda, ortada öne çıkarak D'Aronchien bir düzenlemeye olanak vermektedir. Öne çıkan bölümün köşeleri aşağıdan

yukarıya hafif bir meyille incelerek yükselen birer plastrla tutulmuş ve bu plastrlar ağırlık kulelerine benzer bir yükselti olarak saçak kesiminin üstüne çıkarılmıştır. Örtü hizasını aşan bu kulemsi yükselteler, R. D'Aronco'nun başta Beşiktaş'taki Şeyh Zafir Külliyesi'nde olmak üzere pek çok yapısında, Torino Dekoratif Sanatlar Uluslararası Sergisi'nin birçok pavyonunda kullandığı bir motiftir. Viyana ekolünden esinlenmiş bu mimari motif, yine aynı ekolün esinini ve etkisini taşıyan daire ve stilize çiçek desenlerinden bezeme motiflerine sahiptir. Bir başka D'Aronco motifi, saçığın tam ortasına mahya noktasına konan ahşap payandadır. Konstrüktif olarak gerekli olmayan ama D'Aronco'nun pek çok yapısında dekoratif bir fantazi olarak kullanıldığı bu motif bir tür D'Aronco markası sayılabilir. Payandanın üzerindeki eşkenar dörtgen kabartma veya salonun üçlü pencere düzeni diğer markalar olarak sıralanabilir.

Yapının içinde, üst kat salonunun kapısının ve pencerelerinin Jugendstil bezemeleri dışında D'Aronco veya Art Nouveau'yu çağrıştıran önemli veriler yoktur. Bu durum, restorasyonun muhtemelen güneybatı kesimiyle sınırlı olduğunu düşündürmektedir. İlksel yapıda dışarda kurgulanmış olan merdivenin D'Aronco'nun düzenlemesinde yanda ve oldukça önemsiz bir girişle yapılması



Istabl-ı Âmire-i Ferhan orta binanın onarım öncesi güneyden görünüşü, R. D'Aronco ve (altta) orta bina zemin ve birinci kat planları, pencere ve kapı detayları (çizen: Sevim Silay, mimar İTÜ).



Istabl-ı Âmire-i Ferhan orta bina güney cephesi, R. D'Aronco (çizen: Sevim Silay, mimar İTÜ) ve (karşı sayfada) aynı cephe, onarım öncesi.

restorasyonun sınırlı olma olasılığını güçlendirmektedir.

MANEJ Sarayın kuzey bölgesinde, Orhaniye Kışlası'nın karşısında ama saray duvarlarının içinde kalan ve Istabl-ı Âmire'ye ait olması gereken manej, R. D'Aronco'nun Yıldız çalışmalarından bir diğeridir. Adı, R. D'Aronco'nun yapı listesinde ahırlarla birlikte geçen ve Udine Kent Müze sinde bir etüd olarak planı ve kesitleri verilen manej, yaklaşık 15 m. x 30 m. boyutunda bir dikdörtgen plan üzerine oturmaktadır.

Boyutlar açısından mevcut manej ile D'Aronco'nun projesi, birbirini tutmaktadır. Proje ile gerçekleştirim arasındaki ikinci benzerlik (veya aynılık), çatı makaslarının biçimi ve düzenlenişindedir. Manej, son derece ilginç bir asma çatı makası sistemine sahiptir ve D'Aronco'nun etüdünde bu sistem, ayrıntıları farkedilmese bile, açıkça okunmak-

tadır. 15 m.lik açıklık, önden ve arkadan desteklenmiş çift payandalı kesiminde 45 derecelik açı yapan kirişlerle güçlendirilmiştir.

D'Aronco'nun etüdü ile mevcut manej arasındaki en önemli fark çatı makası veya aks sayısındadır. Halen iki uçtaki 45 derecelik düzenlemeler dışında altı makas vardır. Bu makas sayısının etüddekinden fazla olduğu, ayrıca mevcut çatı feneri düzenlemesinin projede görülmediği belirtilmelidir. İkinci fark D'Aronco etüdünün günümüzdekinden hayli değişik bir vaziyet planı içinde yer almış olmasıdır. Yıldız Sarayı'nın değişkenliği yüksek bir yerleşim olduğu düşünülürse bu fark önemsenmeyebilir. Tersine D'Aronco'nun etüdü, çevrenin yüzyıl başındaki düzeni hakkında bir belge olarak alınabilir.

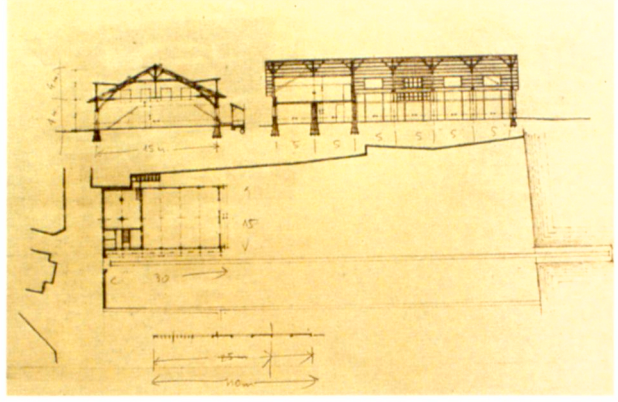
Kanımızca asıl önemli fark, D'Aronco'nun etüdünde mevcut taş duvarın görünmemesi veya yalnız bakıcılar bölümünde bulunması ve D'Aronco'nun daha hafif (?) bir konstrüksiyon tasarlamış



SAMIH RIFAT



Istabl-ı Âmire-i Ferhan'da maneje binası, R. D'Aronco, çatı makaslarından bir görünüm.



Istabl-ı Âmire-i Ferhan'da maneje binası, R. D'Aronco, plan ve kesitler, Udine Kent Müzesi Arşivi'nden.

olmasıdır. Pencereler de yüksek, düz ve daha modern biçimde düzenlenmiş görünmektedir. Oysa mevcut manejin tuğla hatıllı bir taş duvarı vardır ve pencereleri üstten kavislidir.

Proje ile gerçekleştirim arasındaki ilişkilerin bu irdelemesinin ardından, özetle, D'Aronco'nun etüdüünün mevcut maneje için hazırlandığı, yapım sırasında kimi değişikliklerin yapıldığı, muhtemelen mevcut bir duvarın kullanılmasının yeğlendiği ve D'Aronco'nun asıl katkısının çatı makaslarının düzenlenmesinde görüldüğü söylenebilir. Çatı makaslarının kendine özgü konstrüktif estetiği,

D'Aronco'yu çağrıştırmaktan uzak değildir.

Günümüzde Milli Saraylar yönetiminde bazı yapılarıdaki D'Aronco katkısını incelemeye çalışan bu yazı, bu katkı konusunda son sözü söylemekten elbet uzaktır. D'Aronco'nun katkısının aktarılanlarla sınırlı olmadığı kesindir. Ama yeterince sağlam kanıt bulunamamış yapı ve tasarımlarına değinilmemiştir. Amaçlanan, ulaşılabilen bilgi ve belgeleri dikkatle ve dürüstçe değerlendirerek bu katkıya ışık tutmak ve hem Milli Saraylar a ait yapılar hem de D'Aronco'nun İstanbul'daki ve saraydaki çalışmaları üzerine bilgileri çoğaltmaktır.

NOTLAR

1 Sergi girişimi ve hazırlıkları konusunda yerli ve yabancı kaynaklarda, burada sıralaması olanaksız ve gereksiz sayıda, ayrıntılı ve zengin bilgi bulunmaktadır. Bu konudaki bir yazımız *İstanbul Dergisi* için yayına hazırlanmaktadır.

2 *Moniteur Oriental*, 5 Ağustos 1893.

3 *Der Architect*, 1897, s. 30, tab. 58 ve *Academy Architecture*, 1898/1, fig. 144; *Architettura Pratica*, fasc. X, s. 35.

4 AFİFE BATUR. "Les Oeuvres de Raimondo D'Aronco a İstanbul", *Atti del Congresso Internazionale di Studi su Raimondo D'Aronco e il suo tempo*, 1-3 Haziran 1981, Udine, s. 121.

5 *La Patria del Friuli*, 5. 3. 1894, s. 1'deki yazı, zikreden V. FRENİ-C. VARNIER. *Raimondo D'Aronco*, Padova, 1983, s. 109.

6 MSA, Defter No: 4670 "Mimar D'Aronco'nun sair işleleriyle hâlel gelmemek üzere Hazine-i Hassa-i Şahane'ce husu siyat-ı İnşaiyede istihdamı ve kendisine şehri 20 lira maaş tahsisi.." MSA, Defter No: 4670 "Yedi sekiz aydan beri Sarayı Hümâyün'da mü'lukzade bazı ebniye resimleri tanziminde ve hususiyat-ı saireyi inşaide hüsn-ü hizmeti sebkemiş olan D'Aronco'ya araba vs. mesarifi olarak 15 lira tahsil.." 2 Muharrem 1313 H (Haziran 1311).

7 MSA, Evrak No: 2/1379 ile kayıtlı dosya.

8 Hazine-i Hassa Nazırı Michail Portocal Paşa'nın yaşamı hk. da bilgi için bkz: Y. ÇARK. *Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler*, İstanbul 1953, s. 159-161.

9 MSA, Evrak No: 1611 ile kayıtlı evrak.

10 Örneğin MSA Evrak No: 1051 ile kayıtlı evrakta

Camlı Köşk un Mabeyn-i Hümâyün kapısı, sağ ve solda bir oda ve ortada bir sofanın inşası hk. bilgi vardır.

11 AFİFE BATUR. "Yıldız Sarayına ilişkin bazı belgeler ve Türkiye'de belgeleme çalışmalarının sorunları", *TBMM Milli Saraylar Sempozyumu/ BİLDİRİLER*, 15-17 Kasım 1984, s. 89-96.

12 AFİFE BATUR. op. cit., 1-3 Haziran 1981, Udine, s. 125.

13 AFİFE BATUR. op. cit., İstanbul 1984, s. 94.

14 F. İREZ-V. GEZGÖR. "Yıldız Sarayı Kasrı Hümâyünlarından ŞALE", *Milli Saraylar 1992*, İstanbul 1992, s. 94-125.

15 BOA Y-Mtv, VIII, 148/11, 4.6.1314 (29 Teşrin-i evvel 1312)

16 MSA, 2526/cilt:4 ve 2712

17 MSA, Evrak I/165, belge 1.

18 ibid. belge 2.

19 ibid. belge 3.

20 ibid. belge 4.

21 ibid. belge 5.

22 ibid. belge 6.

23 ibid. belge 7.

24 ibid. belge 8.

25 ibid. belge 9.

26 İÜA Yıldız Albümleri, Env. No: 90614. Ahırlar ve restorasyonu hk. bir yüksek lisans tezi: SEMA İHTİYA-ROĞLU. *Istabl-ı Amire-i Ferhan Restorasyon Projesi*, İTÜ 1984.

27 Comune di Udine, Archivio di Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte.

Ekselance,

Le Djam-Kiosque, situ dans l'enceinte de Palais Impérial de Dama Bagdachi, se trouve en état d'imminente ruine.

La cause principale a été la construction du bassin et de la fontaine qui se trouvent au milieu de la terre.

L'affaissement probable de l'ancien toit du rez-de-chaussée, pour le creusement du bassin, le poids de la fontaine et de l'eau du bassin ont provoqué un affaissement de la voûte et une déformation des murs sur lesquels elle est appuyée.

Ces murs dans leurs mouvements ont entraîné les fûts de la charpente en fer de la terre.

L'écroulement de chacun de ces murs vers le milieu est très sensible et dépasse les 20 centimètres.

La construction d'une voûte supplémentaire dans le rez-de-chaussée et d'une mezzanine au milieu de la pièce en correspondance avec le bassin n'ont pu empêcher la déformation qui, si l'on juge de ces constructions ainsi déjà commencées, n'a pu s'arrêter.

La charpente en fer, qui a été élevée sur des plans très bien conçus et qui pourra être réparée après une soignée réparation, a été entraînée, comme j'ai dit, dans le mouvement des murs et soutenue à sa base.

Ce écroulement sur trois côtés du rectangle a produit une déviation dans les lisses et les boudes de la charpente; et par conséquent, un affaissement dans la toiture, qui n'ayant plus la pente nécessaire à l'écoulement des eaux, a permis les premières infiltrations.

Une précédente réparation de cette toiture, faite par des personnes tout à fait incompetentes et un mauvais maître des dommages en surchargeant et un mauvais et inutile poids de fer la toiture. Cet absurde travail a provoqué la dernière ruine de l'église.

N'admettant aucun des projets soumis dernièrement à Votre Excellence, car tous manquent et une base rationnelle je propose les suivants tirés de considération à l'édifice:

1. - Entretien de la fontaine, des lampes, des carrelages en porcelaine, des vitres et de la cheminée.
2. - Remontage de la charpente en fer de la terre.
3. - Recouvrement de la voûte et sa consolidation soit par des poutrelles en fer qui formeront un solide échafage, soit par une charpente en ciment Portland étendue sur la voûte.
4. - Montage de l'ancienne charpente en fer après réparation soignée d'un encadrement entre ces colonnes qui se font face à leur base.
5. - Mise en place des vitres de la toiture et des fenêtres peintes de la charpente en fer.
6. - Reconstruction du bassin, mise en place de la fontaine et du carrelage en porcelaine.

7. - Recouvrement des conduits d'eau et pose de calorifère.
8. - Réparation à la paroi en maçonnerie dans la terre, pose de la cheminée, réparation des conduits extérieurs des murs, fûts, etc.

Je suis de Votre Excellence,

Le très dévoué

H. P. P.

Constantinople, le 26 Octobre 1897

A Votre Excellence

M. le Ministre des Travaux Publics

Ministre de la Ville Constantinople

1

CAMLI KÖŞK/Dolmabahçe Sarayı Arşivi/EVRAK 2/1379 Dolmabahçe ve diğer saraylarda yapılacak onarımlar hakkında keşifler ve belgeler 1314 H.

"Ekselans,

"Dolmabahçe İmparatorluk Sarayı içinde bulunan Le Djam-Kiosque nerdeyse harap durumdadır. Birincil neden, seranın ortasına çeşmenin ve havuzun inşa edilmiş olmasıdır.

"Havuzun kazılması sırasında giriş katındaki eski tonozun muhtemelen zayıflaması ve havuzun suyunun ve çeşmenin ağırlığı, tonozun çökmesine ve üzerine oturduğu duvarların deformasyonuna yol açmıştır. Bu duvarlar hareketleri sırasında seranın demir strüktürünün ayaklarını çekip götürmüştür. Bu duvarların herbirinin çevreye doğru açılması çok hassas bir durum oluşturmaktadır ve açılma 20 cm'yi geçmektedir Giriş katında ek bir tonozun ve havuzla bağlantılı hacime bir duvarın inşası, ki şu sıra yapılmaya başlanmıştır, deformasyonu önleyemez. Çok iyi tasarlanmış olan planlara göre uygulanmış olan ve özenli bir tamirden sonra kullanılmayacak olan demir çatki belirttiğim gibi, destek duvarlarının temele göre hareketi içinde sürüklenmiştir. Dikdörtgenin üç kenarı üzerindeki bu açılma, çatkinin bulonlarında ve bağlantılarında bir gevşemeye yol açmıştır ve sonuç olarak suların akması için gerekli eğime sahip olmayan ve ilk sızıntıya olanak veren çatıda bir çökme yol açmıştır. Bu çatının hiçbir bilgisi olmayan kişilerce yapılan sözüm ona tamiri tahribatın etkisini artırmaktan ve çatıya gereksiz ve büyük bir yük bindirmekten başka bir işe yaramamıştır. Bu absürd çalışma yapıdaki son yıkımın da nedeni olmuştur. Ekselansınıza son olarak sunulmuş olan projelerden hiçbirini rasyonel temellerden yoksun oldukları için kale almayarak yapının sağlamaştırılması için aşağıdaki çalışmaların yapılmasını öneriyorum:

"1. Çeşmenin, fenerlerin, porselen karolajın, camların ve şöminenin kaldırılması

"2. Seranın demir çatısının sökülmesi

"3. Tonozun ortaya çıkarılması ve sağlam bir bağlama yapan demir putrellerle veya tonozun üstüne sürülecek portland çimento bir şapla konsolidasyonu

"4. Kolonların kendi aralarında özenle bağlanmasına dikkat ederek yapılacak bir onarımdan sonra eski demir çatının montajı

"5. Çatının ve pencerelerin camlarının yerine takılması ve demir konstrüksiyonun boyanması

"6. Havuzun yeniden inşa edilmesi, çeşmenin ve porselen karolajın yerine konması

"7. Su oluklarının yenilenmesi ve kalorifer konması

"8. Sera duvarlarının yüzeyinin onarımı, şöminenin yerine konması, dış duvarların sıvalarının tamiri ve badanası

"Ekselansınıza en sadık, R. D'Aronco

"Constantinople 26 Ekim 1897

"Ekselansları

"Michail Portocal Pacha

"Hazine-i Hassa Nâzırı, Constantinople"

2

Dolmabahçe'deki İmperial Sarayın içinde bulunan Camlı Köşk'ün onarımına ilişkin tahmini ve açıklanmalı keşif özeti Env. No. 2/1379

- | | |
|--|--------------------------|
| I. Çeşmenin, avizenin, porselen karolajın ve şöminenin kaldırılması; inşaat yakınındaki bir mahale taşınması, | 500 krş |
| II. Tonozun açılması, yıkımdan çıkan malzemenin kaldırılması ve taşınması | 750 krş |
| III. Tonozların ve harap duvarların sağlamaştırılması için 0,25 m yüksekliğinde 69 m uzunluğunda 12 mm lik putrellerle ve 0,025 m çapında bulonlarla kenet yapılması; putrellerin duvara ankastre edilmesi ve ingiliz portland çimentosuyla duvar kalınlığı içine gömülmesi; putreller, lam ve bulonlar ağırlık olarak | 3320 kg x 2 krş 6640 krş |

Evrak II-1379

"Dolmabahçe Sahil Sarayı Hümâyunu Camlı Köşk'ün muayenesi hakkında mahalline bilzime tarafımızdan icra olunan muayenesinde, kasrı- hümâyun-ı mezkûrun tahtında bulunan kâgir ebniyenin etraf duvarları 1 m 20 cm arzında olup üzeri battal tuğladan tonoz ve kasrın vasatında bulunan havuz tahtı dört ciheti kâgir duvarlı ve defa beden duvarından 40 cm ayak ile kezalik battal tuğladan havuz tahtına yay kemer inşa edilmiş olup hiçbir cihetinde fenne mügayir ve tehlike irae eder (gösterir) mahal yoktur. Üzerinin demir kısmına gelince etraf beden demir kısmıyla tahtının kâgir kısmına oturan mahal arasına meşeden taban keşide olunarak üzerine demirler raptedilmiş; halbuki mezkûr ağaç kâmil çürümüş ve umum mazarrata (zarar-zıyan) sebebiyet vermiştir. Üzerlerinin demir bölmelerinden divan mahalli cihetine olan kısmı vasatından 5 cm ve Beşiktaş ciheti kezalik vasatından 3 cm ve cadde ciheti 8 cm kamburlaşmış olup köşeler şakulünde bulunmuştur, ve üzeri sakafı dahi basmış olup hali üzere bekası caiz olmadığı gibi ileride tehlike de melhuzdur. İşbu Camlı Köşk'ün tahkimi ise üst kat demir kısmının derun ve harici etrafından mükemmel surette ariyete alınarak ahşap çürük taban ihraç olunarak 12 cm lik putrelden harici ve dahili vechinden ki iki sıra olmak ve civata ve somun ve gönyelerle yekdiğerine ve üzerindeki mevcut demirlere imti-zaçlı (uygun-kaynaşık) surette raptli olarak taban keşide-siyle sakafının arzaniyesine bir ve tulaniyesine iki olmak üzere 30 kıyyelik müdevver demirden somun ve civata ile ve demir kısmı haricleri 10 cm lik arz ve 16 mm lik sacdan kaplı olarak gergili ve tulaniyesine olan gergilerin bir başları kasrın kâgir kısmının duvarı deliğine bulaka ile rabtlı ve diğer başları gönyeler ile demir bölmede rabtlı ve def'a vasat-ı arzaniyesine 10 cm lik T demirinden kemer yay çevirilerek vasatı beş mahallinden sakafa vidalar ile rabtlı ve gergilerin yekdiğerine tesadüf eden kısmından kezalik yay kemere rabtlı olarak tahkimiyle üzerinde bulunan mevcut bilüzum demir ihraç olunarak camların yarım dopyeden tecdidi ve çini döşemesinin feshi ile alçı ile ferşi ve umumen dahili ve harici ma sülven yağlıboyalı olarak tecdidi elzem olup bundan 4000 iskele ile ariyete alınmış 3000 demir putrel tabanları 3000 gergiler ve kavis kemer ile çatı tahkimi 10.000 yarım dobye cam ve yağlıboyalı 3000 çini döşemesi 2000 kadron tamiri ki cem'an 25.000 kr la husule geleceği gibi kâgir köşkün derun tavan duvarlarında ve sofasında dökülmüş kartonpiyerler ve ornato ve yaldız ikmal elzem olup bunun dahi 15.000 kr la husule geleceği anlaşıl-mış olup gerek kâgir ve gerek camlı demir kısmı cem'an yekûn 40.000 kr la husule geleceği bilhesap anlaşılmış olmakla olbabda emrû ferman hazret-i men lehül emrindir. fi 6 Temmuz "1314 (Rumi)

Demirci Ohannes Emlâk-ı Hümâyun mühendisi Emlâk-ı Hümâyun kalfası Ebniye-i Seniyye kalfası
Mehmet Saffet Dikran Nikolaki"

5

MSA, EVRAK I/165 mektup

"Yıldız'da yapılacak yeni pavyon için Heyet-i Şahane Reisi Selim Paşa'ya.

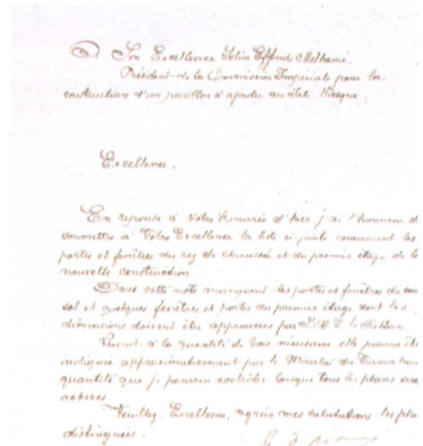
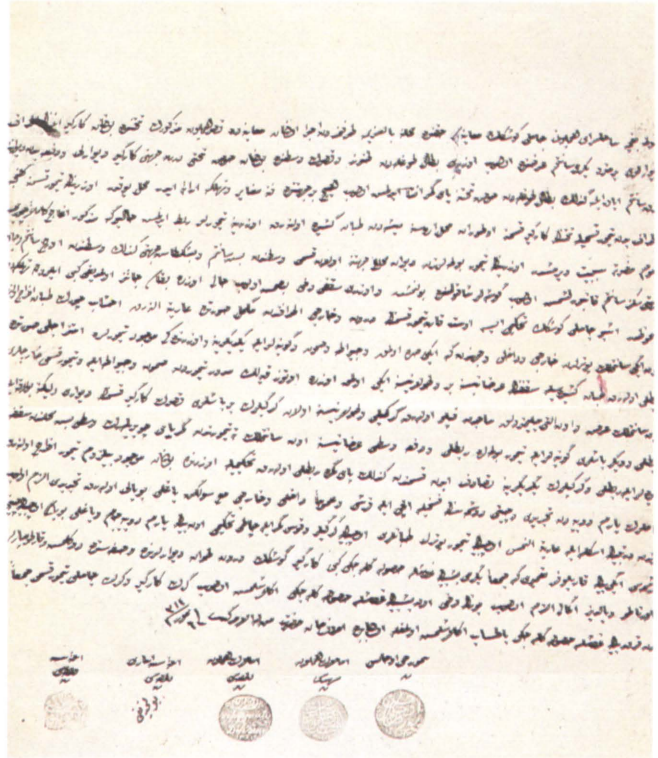
"Ekselans,

"Giriş ve birinci kat pencere ve kapılarının listesini dün sunmuştum. Bodrum kapı ve pencereleri ile 1. katınkilerin bir kısmı eksiktir. Bunların boyutlarının S. M. I. Sultan tarafından kabul edilmesi gerekiyor.

"Gerekli ahşap ise Tamirhane miralay tarafından yaklaşık olarak belirlenebilir.

Ben ancak bütün planlar bittiğinde kontrol edebilirim.

"Const. antinople 25 Mart 1898, R. D'Aronco"



Const. antinople 25 Mart 1898

6

Evrak I-165

"Yeni binanın kapı ve pencere listeleri:

Giriş katı: (küçük bir pencere detayı ile birlikte)
72 pencere dış genişliği 1.10 m dikdörtgen, mevcut şaleninkilere identiquement

pareilles

2 dış kapı 1.50 m genişlikte, mevcut şaledekilerle aynı yükseklikte

24 iç kapı 1.40 m genişlikte, yükseklik, dekorasyon vs. mevcut şaledekilerle aynı

24 kapı 1.20 m, öncekilerden daha az zengin apartmanlarda

birinci kat: (küçük bir panjurlu pencere detayı ile birlikte)

51 pencere dış genişliği 1.10 m, üst kısmı arrondie, mevcut şalenin birinci katındaki gibi.

"Constantinople 25 Mart 1898, R. D'Aronco

.. duvarcılık işleri tahmini için ek keşif

I. Moloz taş temel duvarı, kum ve su kireci harçlı
m3: 307,00 x 80,00 kr 24.560 kr

II. Dolu tuğla duvar; kum ve su kireci harçlı
m3: 563,00 x 150,00 kr 84.450 kr

7

Evrak I-165

"Önceki keşifte yer almayan masraflar:

I. Toprağın temizlenmesi ve nivellement; bodrum kat seviyesine kadar kayalıklar ve kaskad, nakliye dahil: 4882 m2

II. Ağaçların kaldırılması ve şantiyede yapılacak ahşap kutular içinde taşınması 600 adet

III. Temel çukurlarının kazılması, payandalanması, toprağın taşınması ve düzlenmesi 1216 m3

IV. Yeniden yapılacak bahçe içindeki duvara kadar ahırın ve kapıyla bahçe duvarının, eyerhanenin ve köşklerin yıkımı 925 m2

V. İnşaata etrafına ahşap direkli demir tel çekmek: 286 m

Liste des portes et fenêtres de la nouvelle construction

Rez-de-chaussée:

48 fenêtres rectangulaires de m. 1.10 de largeur à la partie opposée à l'extérieur, qui seront identiquement pareilles à celles des châlets existants.

2 portes extérieures de m. 1.50 de largeur même hauteur de celles existantes dans le chalet.

24 portes intérieures de m. 1.40 de largeur comme hauteur et dimensions etc. les mêmes qu'elles sont dans le chalet existant.

4 portes même genre de travail que celles de m. 1.40 et 1.20, toutes ayant m. 1.00 de largeur.

24 portes dans les appartements mêmes vâches que les précédentes de m. 1.20 de largeur.

4 portes de m. 1.00 de largeur plus simples

3 portes entrées de m. 1.00 x 2.50 dans les vâches closes

Premier étage:

51 fenêtres de m. 1.10 de largeur à la partie opposée à l'extérieur avec la partie supérieure arrondie comme celles déjà existantes au premier étage du chalet.

51 persiennes pour les fenêtres ci-dessus.

20 portes pareilles à celles qui sont au premier étage du chalet existant.

7 portes de m. 1.00 de largeur.

2 portes entrées de m. 1.00 x 2.50 pour vâches closes

R. D'Aronco

Frais non compris dans le précédent devis estimatif pour la construction d'un Pavillon à ajouter au Salik-Hioskue à Yıldız.

I. — Déblayage et nivellement de la terre, rochers et cascade jusqu'au niveau du sous-sol de toute la construction, y compris le transport	4882	à 21.16	= 78.126
II. — Enlèvement des arbres et transport avec caisse en bois fait au chantier	600	à 65	= 39.000
III. — Fouilles des rigoles des fondations, étayage et transport de la terre et lavite	1216	à 16	= 19.456
IV. — Démolition des kiosques, sellerie, murs du jardin avec la porte et l'écurie jusqu'au nouveau mur et enceinte du jardin à refaire	925	à 15	= 13.875
V. — Treillage en fil de fer avec des traverse en bois autour de la construction	286	à 16	= 4.576
Total Prestige			155.033

Constantinople le 25 Mars 1898.

R. D'Aronco

- 1° La décoration des plafonds du premier étage sera faite comme l'indique le dessin dans l'échelle du cinquième approuvé par la Commission Impériale le Sultan. Cette décoration sera appliquée sur les plafonds faits en planches recouvertes de toile.
- 2° La décoration consistera en relief, en peinture et en stuc comme l'indiquent les détails qui seront fournis par l'architecte.
- 3° La décoration en relief sera en carton pierre.
- 4° La peinture des ornements et des fonds sera à l'incruste, opaque, à trois couches et dans le ton qui il sera indiqués.
- 5° La stucure sera faite avec un de Zeque de première qualité, seront achetés en Allemagne et autres. Un échantillon de cet or sera déposé auprès de la Commission Impériale.
- 6° La stucure couvrira environ $\frac{1}{10}$ de la surface totale des plafonds.
- 7° La mesurement de ces plafonds sera faite horizontalement seulement pour la salle à manger et pour les salles a, b, c, d, e, f, g, en plus de $\frac{1}{3}$ de la surface pour développement des corniches et d'autres ornements.
- 8° La frise de la salle à manger ne sera pas comprise dans le plafond et sera calculé à part.
- 9° Les plafonds du rez-de-chaussée auront une décoration simple pour les corniches et les pièces secondaires, et dans le genre des plafonds a, b, c, d, e, f, g, du premier étage seront les autres pièces.
- 10° Dans les plafonds du rez-de-chaussée seront mesurés horizontalement et la stucure ne couvrira qu'une surface restant de $\frac{1}{10}$.

- 11° L'entrepreneur soit d'une partie, soit de tout le travail est tenu à exécuter toute la décoration en carton pierre dans un délai de deux mois et demi à partir du jour de la signature du contrat et la mise en œuvre, la peinture et la stucure dans un délai de un mois.
- 12° Pour chaque jour de retard au delà fixé sera appliqué à l'entrepreneur une amende de 500 fr.
- 13° Dans le cas que la marche des travaux ne soit pas régulière et que l'architecte-directeur des travaux exait impossible que l'entrepreneur puisse tenir son engagement, proposera à la Commission Impériale et la Commission aura le droit d'appeler tant d'ouvriers et d'artistes qui seront nécessaires au frais de l'entrepreneur et sans préjudice de l'architecte principal et par ordre de la Commission Impériale en trois rates égales; Le premier du tiers de la somme prévue sera payé après deux mois et demi de travail c'est-à-dire quand toutes les décorations en carton pierre seront finies sur chantier, le second à l'achèvement du travail et le troisième après approbation du travail de part de la Commission Impériale et de l'architecte-directeur des travaux et non plus tard de un mois après la livraison du travail.

Constantinople, le 20 Avril 1898.

A. J. Mout

8

Evrak I-165

"R. D'Aranco'nun hazırladığı dekorasyon şartnamesi:

1. Birinci katın tavan dekorasyonu S. M. I. Sultan tarafından onanmış olan 1/50 ölçekli desenlerde belirtildiği gibi yapılacaktır. Bu dekorasyon, tavanda hazırlanmış olan tuval kaplanmış levhalar üzerine uygulanacaktır.
2. Dekorasyon, mimarın hazırladığı detaylarda belirtildiği gibi relief, resim ve yaldızlama işlerini içermektedir.
3. Relief dekorasyon kartonpiyerden olacaktır.
4. Fon ve bezemelerin boyası (peinture), incausto, opaque ve üç kat ve belirtilen tonda olacak
5. Yaldızlama, birinci kalite Zeque altını ile yapılacak; Almanya ve diğer altınlar kullanılmayacak. Bu altının bir örneği Comm. Imp. nezdinde bulundurulacak.
6. Yaldızlama, toplam tavan yüzeyinin yaklaşık 1/10 u kadar olacak.
7. Bu tavanların ölçümü, yemek salonu ve a, b, c, d, e, f, g salonları için yalnızca yatay olarak yapılacak; bunun 1/3'ü kadar yüzey kornişler ve diğer bezemeler için eklenecek.
8. Yemek salonunun frizi, tavan hesabına girmeyecek ve ayrıca hesaplanacak.
9. Giriş katında koridor ve ikinci hacimlerin tavanlarında sade bir dekorasyon olacak. Diğer hacimler birinci kattaki a, b, c, d, e, f, g tipinde olacak.
10. Giriş katının bütün tavanları yatay olarak ölçülecek; yaldızlama ancak 1/25 civarında bir yüzey örtecek.
11. Müteahhit, ister parça ister bütün olarak kartonpiyer çalışmasını kontratın imzasından ve yürürlüğe girme gününden başlayarak ikibuçuk ay içinde; resim ve yaldızlamayı bir ay içinde bitirmekle yükümlüdür.
12. Belirlenen süreden her gecikme günü için müteahhide 10 lira ceza uygulanacaktır.
13. Çalışmaların düzgün yürümediği ve direktör mimarın müteahhidin angajmanını tutabileceğinin olanaksız olduğuna inanması halinde Kom. Imp. e önerecek ve Kom., bir önceki maddeden bağımsız olarak, ücretleri müteh. hesabından ödemek üzere gerektiği kadar işçi ve sanatçıyı çağırarak hakkına sahip olacaktır.
14. Ödemeler H. H. Nezaretince ve Comm. Imp. in emriyle üç eşit partide yapılacak. Birinci üçtebir çalışmanın ikibuçuk ayının sonunda yani bütün kartonpiyer dekorasyon şantiyede hazır olduğu zaman, ikinci üçtebir çalışmanın bitiminde ve üçüncüsü de direktör mimarın ve Com. Imp. in çalışmayı kabulünden sonra ödenecek. Ödeme, çalışmanın tesliminden sonra bir ayı geçemeyecek
"Constantinople, 20 Nisan 1898, R. D'Aranco"

Evrak I-36

KONTRAT

"Constantinople, 24 Nisan 1898

"Bir yanda Yıldız'da Yeni Pavnyonun yapımıyla yükümlü İmperial Komisyon, diğer tarafta M. Giuseppe Roncati, italyan uyruklu, bu kentte oturur, arasında aşağıdaki kontrat kararlaştırılmış ve benimsenmiştir:

- "Madde1 G. Roncati, Yıldızda inşa edilmekte olan yeni binanın birinci katının (S. M. I. Sultan tarafından kabul edilmiş 1/10 ölçekli desende öngörüldüğü biçimde) ve giriş katının (ihale şartnamesinin 9. Maddesinin öngördüğü biçimde) tavanlarının bütün kartonpiyer, resim ve yaldızlama işlerini 50.000 fr. (ellibin) karşılığında yapmayı kabul eder.
- "Madde 2 Birinci kat tavanlarının dekorasyonu, S. M. I. Sultan'ın emirleri uyarınca çıkmalarda azaltılacak ve resimli dekorasyon çok açık bir tonlama ile yapılacak. (bu madde öteki kopyada yok; bu yüzden o kopya sekiz maddeli)
- "Madde3 M. G. Roncati uygulamakla yükümlü olduğu bütün çalışmaları, inşaatın direktör mimarı M. D'Aronco'nun telif ettiği desenlere tam bir uygunlukla ve ihale şartnamesinin 2, 3, 4, 5 mad. de belirtilen malzemeleri kullanarak yapacaktır.
- "Madde4 Çalışmalar bütün kısımlarında bu yılın Ağustos ayının 31 ine kadar bitirilmiş olacaktır.
- "Madde5 Belirlenmiş süreden her gecikme günü için M. Roncati'ye 20 liralık bir ceza uygulanacaktır.
- "Madde6 Çalışmaların düzgün yürümediği ve Direktör-mimar müteahhidin angajmanını yerine getiremediğini düşündüğü durumlarda Imp. Komisyona önerecek ve Komisyona da bir önceki maddeden bağımsız olarak ve ücretleri müteahhidin hesabından ödenmek üzere gerekli işçi ve sanatçıları çağdırtmak hakkında sahip olacak.
- "Madde7 Imp. Komisyon, beri yanda M. G. Roncati'yi 50.000 fr. lık tutarı, aşağıdaki zamanlarda eşit beş taksitte ödemeyi taahhüt eder: 31 Mayıs'da 10.000; 30 Haziran'da 10.000; 31 Temmuz'da 10.000; 31 Ağustos'ta 10.000; 30 Eylül'de 10.000. Bu ödeme, daima çalışmalar veya malzemeler ödenecek tutarı aştığı takdirde yapılacaktır. 30 Eylül olarak saptanan sonuncu ödeme, ancak direktör mimar çalışmaların bittiğini ve kabul edilebilirliğini bildirdiği ve çalışmalar teslim edildiğinde yapılacaktır.
- "Madde8 Tavanların resim ve yaldızları ve dekorasyonun yerleştirilmesi için müteahhide gerekli iskeleler Komisyon tarafından sağlanacaktır. Bu iskeleler, en geç Haziran ayının sonunda hazır olacaktır.
- "Madde9 Komisyon ayrıca M. Roncati'ye çalışmanın ilk ikibuçuk ayı süresince laboratuvar ve atölye olarak kullanılmak üzere yeterli bir yeri de sağlayacaktır. İki orijinal nüsha olarak hazırlandı, okundu ve imza edildi.
"Constantinople, 24 Nisan 1898, G. Roncati"

Contrat.

Constantinople, le 24 Avril 1898

Entre la Commission Impériale chargée de la Construction du nouveau Pavillon à Yıldız, d'une part,
Et Monsieur Giuseppe Roncati Sujet Italien demeurant en cette ville, d'autre part.

Il a été arrêté et convenu le Contrat suivant:

- Article I: Monsieur G. Roncati s'engage à exécuter, sous les travaux en carton, pierre, peinture et stuc des plafonds du premier étage (pour tout le dessin approuvé par la Majesté Impériale, le Sultan), et de ceux du rez de chaussée (comme ils sont posés dans le carton de change art. 9 de la nouvelle notice en construction à Yıldız), pour la somme de 50.000 fr. (cinquante mille fr.)
- Article II: La décoration des plafonds du premier étage sera suivant les ordres donnés par Sa Majesté Impériale le Sultan relativement à la décoration en peinture sera dans une intention très claire.
- Article III: Tous les travaux que Monsieur G. Roncati se charge d'exécuter, seront faits en toute conformité des dessins rédigés par l'architecte Impérial directeur des travaux, et sur l'emploi des matériaux précis dans le cahier de charge art. 3, 4, 5.
- Article IV: Les travaux devront être achevés dans toutes les parties pour le 31 du mois de Juin de l'année suivante.
- Article V: Pour chaque jour de retard ou de retard sera appliqué à Monsieur Roncati une amende de 20 fr. (vingt).
- Article VI: Dans le cas que la marche des travaux ne soit pas régulière et que l'architecte directeur croit impossible que l'entrepreneur puisse tenir son engagement il proposera à la Commission Impériale et la Commission aura le droit de faire appeler les ouvriers et artistes mis sans aux frais de l'entrepreneur et cela sans préjudice de l'architecte précédent.

Article VII: La Commission Impériale de son côté s'engage à payer à Monsieur G. Roncati la somme de 50.000 fr. (cinquante mille fr.) répartie en cinq versements égaux aux époques suivantes:
Au 31 Mai 10.000
Au 30 Juin " 10.000
Au 31 Juillet " 10.000
Au 31 Août " 10.000
Au 30 Septembre " 10.000

Ces paiements seront faits toujours sur des travaux ou sur des matériaux qui représentent une valeur supérieure à la somme à payer.

Le dernier paiement fixe pour le 30 Septembre ne sera effectué que lorsque les travaux auront été reconnus et déclarés par l'architecte directeur des travaux achevés et recevables.

Article VIII: Tout à la charge de la Commission Impériale les échaffaudages nécessaires à l'entrepreneur pour la pose des décorations pour la peinture et stuc des plafonds. Ces échaffaudages devront être prêts au plus tard pour la fin du mois de Juin.

Article IX: Sera aussi fourni à Monsieur Roncati par la Commission Impériale et pendant les premiers deux mois et demi de travail un local adapté pour laboratoire et dépôt.
Fait en double original, lu et approuvé.

Constantinople, le 24 Avril 1898.

Giuseppe Roncati
Architecte
1898

Le Directeur de l'Administration
 Président de la Commission d'inspection pour la
 construction d'un nouveau pavillon à Yıldız.

(Eskelans)
 J'ai l'honneur de vous adresser ci-joint les plans et devis concernant
 la décoration intérieure des salles et jardins du nouveau
 pavillon en construction à Yıldız. J'ai accepté les conditions
 de prix et de temps qui m'ont été faites par la Commission
 d'inspection.

Je me réjouis par conséquent d'être en mesure de vous
 adresser les plans et devis de ce qui est des plans
 et devis qui j'ai acceptés et agréés. J'espère que vous
 le faites de manière à satisfaire l'administration et que, pour
 un service si peu élevé, elle puisse être satisfaite.
 Au plus urgent de votre service, je prie de vous adresser
 les plans et devis.

fait tous ces travaux le jour du 10 septembre de l'année
 courante et j'accepte, dans le cas de retard causé par
 ma négligence, l'assurance de ne pas faire
 l'affaire d'ailleurs, agrée l'assurance de ma très
 haute considération.

Constantinople, le 10 Juin 1898. Giuseppe Roncati

10 Evrak I-36 . Mektup

*Ekselansları Selim Paşa Yıldız'da
 yapılacak yeni pavyon için Heyet-i
 Şahane Reisi.

"Ekselans,
 "Yıldız'daki yeni pavyonun iç duvar ve
 bölmelerinin dekorasyonunu içeren
 planları ve keşifleri incelemiş olarak
 Kom. Imp tarafından bana yapılan fiat
 ve zaman koşullarını kabul ediyorum.
 Sonuç olarak 1- iç duvar ve
 bölmelerin, kabul ettiğim ve imzaladığım
 desen ve keşiflere göre bütün
 dekorasyonunu uygulamayı ve vestibül
 panolarının resim yerine mermer
 taklidi stük ile keşifte öngörülmüş
 olana yaklaşık olarak eşit olan bir
 yüzey için m²'si ortalama 50 kr luk bir
 fiyatla yapmayı,
 2- bütün bu çalışmaları bu yılın 10
 Eylül gününe kadar bitirmeyi kabul
 ediyorum ve yine benim ihmaliğim
 sonucu olabilecek gecikme durumları
 için gün başına 10 lira ceza ödemeyi
 kabul ediyorum.

"20 Haziran 1898, Giuseppe Roncati"

Devis estimatif de la décoration
 en stuc, carton-pierre, peinture et des
 des murs du rez-de-chaussée et du
 premier étage de la nouvelle cens
 de Yıldız.

1. Grand escalier avec galerie au premier étage, mur en
 stuc peint en rose et carton-pierre
 au premier étage, les niches et niches au premier
 étage, niches niches et niches au premier
 étage et stuc. Estimation 2279.20

2. Les salles et chambres de premier étage, niches
 stuc, avec papier peint, niches et niches
 carton-pierre, au premier étage, niches niches
 stuc et stuc. Estimation 2279.20

3. Couloirs du premier étage, niches au premier étage
 niches niches, niches niches, niches niches
 au premier étage et stuc. Estimation 2279.20

4. Couloirs de rez-de-chaussée, niches au premier étage

I. Salle et chambre de rez-de-chaussée
 stuc avec carton-pierre et ornements
 en carton-pierre et peinture.

II. Salle et chambre de rez-de-chaussée, stuc
 avec carton-pierre et peinture.

III. Salle et chambre de rez-de-chaussée, stuc
 avec carton-pierre et peinture.

IV. Salle et chambre de rez-de-chaussée, stuc
 avec carton-pierre et peinture.

Constantinople, le 10 Juin 1898.

11 Evrak I-165

Yıldız'daki yeni yapının giriş ve birinci kat duvarlarının stük, kartonpiyer, resim ve yaldızlama ile iç dekorasyonunun tahmini keşfi:

- | | | |
|------|---|--------------------------------|
| I. | Birinci kattaki galerisiyle büyük merdiven, büyük antre ve birinci katta anti chambre; panolarla, frizler, plastrlar, mulürler, kartonpiyerle çeşitli bezemeler, mermer taklidi stük, reçineli vernik ve yaldızlama ile çok zengin olarak dekore edilmiş: | 777.39 m ² x 110 kr |
| II. | Salonlar ve birinci kattaki odalar; pano, friz, mulür, kartonpiyer ve subasmanlar mermer takl. stük, resim ve yaldızlama ile zengin olarak dekore: | 1175 m ² x 90 kr |
| III. | Birinci kat koridorları; ...dekore: | 184 m ² x 75 kr |
| IV. | Giriş katı koridorları; ... " | 262 m ² x 45 kr |
| V. | Giriş katı salon ve odalar; " | 1247 m ² x 50 kr |
| VI. | Servis merdivenleri, ofisler, WC, vs. | 1321 m ² x 10 kr |
| N. | B. Duvarların sıvası bu keşfe dahil değildir. Hidrolik kireçle önceden hazırlanmış olacak; dekorasyon yapılabilmesi için de son kat alçı siva olacak. İskele de müteahhide ait değildir, siva: 4966 m ² x 60 kr | 292.457,35 kr tur. |
- Dekorasyon için total fiyat:
 "Constantinople 17 Haziran 1898, R. D'Arconco"

ART NOUVEAU VE DOLMABAĞÇE SARAYI'NDA BULUNAN BAZI ÖRNEKLER

F. Yaşar Yılmaz*

20. yüzyılın başlarında bir sanat akımı olarak ortaya çıkan *Art Nouveau*, kısa bir dönem etkili olmakla birlikte yaygın bir kullanım alanı bulmuş ve daha sonra yerini günümüz sanatına bırakmıştır. Art Nouveau'nun tanımı ve örneklerine geçmeden önce 19. yüzyılın son çeyreğine genel bir bakış yararlı olacaktır.

Endüstri Devrimi'yle ivme kazanan teknolojik gelişmeler 19. yüzyılın sonlarına doğru bir çok alanda olduğu gibi kullanım eşyasında da seri üretim olanaklarını sağlamıştı. Seri üretim sonucu çok gösterişli, aynı derecede de zevksiz çok sayıda eşya herkesin alabileceği fiyatlarla piyasaya sunulmuştu. Aristokrat sınıfın kullanmış olduğu değişik üsluplarda incelikli el işi pek çok eşyanın kalitesiz benzerleri fabrikasyon olarak üretilmekte ve özellikle de bu sınıfın yaşantısına özen duyan orta sınıf tarafından tüketilmekteydi. Bunun sonucu olarak yüzyılın sonlarına doğru pek çok konut, karmakarışık üsluplarda eşya ile boş yer kalmamacasına doldurulmuştu.

Avrupa'nın çeşitli yerlerinde sanat çevreleri fabrikasyon olarak üretilen, eski üslupları abartılı bir şekilde tekrarlayan bu zevksiz ürünlerden ve bunları tüketen anlayıştan büyük rahatsızlık duymakta ve kimi çevreler, üretilen bu çirkinliklerin suçlusu olarak makineleri görmekteydiler. Bu nedenle makineleri dışlayıp el emeği ile üretim yoluna gittiler. İngiltere'de William Morris öncülüğündeki bir grup tamamen geleneksel yöntemlerle gerçekten kaliteli ve güzel eşyalar yaratma çabasına giriştiler. Morris'in bu çalışmaları daha sonraları *Arts & Crafts* akımı olarak adlandırıldı. El emeğini üstün tutan öncülere göre sanat, işini seven bir ustanın çalışmaktan duyduğu zevki üründe görünür kılabilmesiydi.

Üsluplar karmaşasının yaşandığı, tüm alanlarda yeniliklerin araştırıldığı bu dönemde, doğadan alınan bitki formları çoğu zaman stilize edilerek ve Japon sanatıyla harmanlanarak daha önceki üsluplara hiç benzemeyen, fantastik bir anlayış oluşturuldu. *Art Nouveau*, ortaya çıkışıyla birlikte hızla yayılarak özellikle 1890-1900 yılları arasında en parlak devrini yaşadı. 1914'de I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Art Nouveau'nun etkin olduğu mut-

lu dönem son buldu. Savaş yılları boyunca yenilikçi etkinlikler pek görülmediğinden üslup yayılarak da olsa bir süre daha devam ettikten sonra yerini düz hatlar ve sade bir geometriden oluşan günümüz sanatına bıraktı.

Güzel sanatlardan çok dekoratif sanatlarda kendini gösteren Art Nouveau'nun diğer üsluplar gibi kalıplaşmış ve çok kesin hatları yoktur. Tüm Avrupa'da eş zamanlı olarak başlayan bu dönem içinde yaratılan ve daha önce yapılanların taklidi olmayan her türlü uygulama, günümüzde Art Nouveau kapsamı içinde incelenebilmektedir. Yine de sık tekrarlanan bir takım öğeler değerlendirilme belirleyici olmaktadır.

Dalgalandan kıvrımlı çizgiler, su kuşları ve bitkileri, böcekler, egzotik ve fantastik yaratıklar, zambaklar, başka bir dünyadan gelmiş gibi görünen kadın figürleri, tavuslar, botanik çizimlerinden esinlenen, stilize edilerek motifleştirilmiş bitkisel formlar, pastel, uçuşkan renkler Art Nouveau'nun ana hatları arasında sayılabilir. Mimaride çoğu yerde yalnızca dekoratif unsur olarak görülen Art Nouveau'nun, kullanım eşyasında süslemenin yanı sıra genel formun oluşumunda da etkili olduğu görülmektedir.

Art Nouveau'nun sanatçıları, bu yeni anlayışı el oyması ahşaptan dökme demire, afişten kumaşa kadar her yere uyguladılar. Amaçları saf ve temiz gördükleri bu anlayışla oluşturdukları mekânları üslupsal açıdan temiz tutmaktı. Bu nedenle bir mekânda gerek duyulabilecek herşey üzerine çalıştılar. Duvar kağıtları, aydınlatma elemanları, mobilyalar, yemek takımları, vazolar, ısıtma araçları için özgün tasarımlar yaptılar. Hatta bu şekilde hazırlanan mekânlarda yaşayacak olan insanların giysileri ve takıları da ihmal edilmedi. Bu dönemde kişinin günlük yaşantıda karşılaşabileceği herşey bu yeni anlayış ve yaşam tarzını yansıtmaktaydı. Günümüzde tamamı Art Nouveau anlayışta düzenlenmiş mekânlar, bitki kaynaklı bezeme anlayışı ve fantastik öğelerin etkinliği yüzünden, insanın kaybolabileceği sihirli bir bahçeye benzetilmektedir.

Dolmabahçe Sarayı Somaki Oda daki tablası yeşil mermerden, ahşap bölümleri altın varak kaplı, ayakları kuğu ayağı biçiminde Art Nouveau masa.



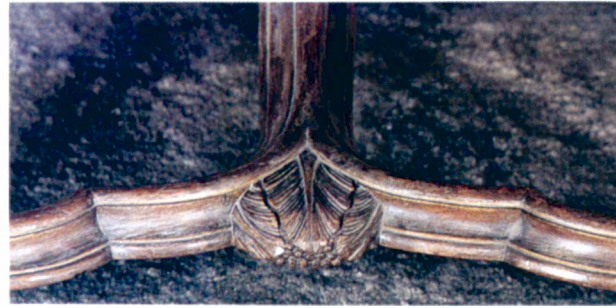
OSMANLI VE ART NOUVEAU Fran- sa'da *Art Nouveau*, Almanya'da *Jugendstil*, İngiltere'de *Liberty Style*, Avusturya'da *Secession*, İspanya'da *Modernista*, Amerika'da *Tiffany Style* adlarıyla yayılmakta olan üslubun, Osmanlı ülkesine varması da fazla uzun sürmedi. Yüzyılın başından itibaren yoğunlaşan batılılaşma çabaları içinde bu ülkelerle ilişkilerini geliştirmeye çalışan Osmanlı, Batı'dan gelecek her türlü yeniliği karşılamaya hazırды. Dünyaya yayılan ve adından söz ettiren Art Nouveau, kıvrımlı hatları, doğadan kaynaklanan motifleşmiş bitkisel süsleme tarzıyla yüzyıllardır aynı anlayışta sanat üretmiş Osmanlı toplumunda uzun süredir karşılaşılmayan eski bir dost gibi karşılandı. Stilize formlardan oluşan bezemeler uzun süredir batılı süsleme tarzına alışmaya çalışan gözler tarafından kolayca benimsendi.

Art Nouveau tarzda üretilmiş eşyalar iç mekânlarda yerlerini alırken mimaride de Art Nouveau tercih edilen bir anlayış oldu. Pera'daki apartmanlardan Anadolu yakasındaki yazlık evlere kadar İstanbul'un her yanında yapılmış olan Art Nouveau binaların betonlaşmaya direnen örneklerine rastlamak günümüzde bile olası.

Osmanlı'nın böylesine ilgi gösterdiği Art Nouveau, batılılaşma hareketinde öncülük eden saray çevreleri tarafından da beğeni gördü. Sultan II. Abdülhamid döneminde İtalya'dan davet edilerek İstanbul'a gelen dönemin ünlü mimarlarından *Raimondo D'Aronco*, Art Nouveau'nun İtalya'daki uygulayıcılarındandı. Sanatçının İstanbul'da Sultan'ın isteği üzerine *Şale Kasr-ı Hümayunu*'nun ek bölümünün projesini yaptığı ve ayrıca bazı restorasyonlar için de rapor ve projeler hazırladığı bilinmektedir. Akımın etkili olduğu dönemin bir mimarı olan D'Aronco'nun yapılarında, özellikle bezemede Art Nouveau hatların etkin olduğu görülebilmektedir. Yıldız Sarayı Kompleksi içinde yer alan *Istabl-ı Amire-i Ferhan* binasının belirgin Art Nouveau bezemeler taşıyan bölümünün D'Aronco tarafından tasarlandığı varsayılmaktadır.

DOLMABAHÇE SARAYI'NDA BULUNAN ÖRNEKLER İmparatorluğun zayıfladığı ve hanedanın bile harcamalarının kısıtlandığı bir dönemde ortaya çıkan bir akım olmakla birlikte, bugün Dolmabahçe Sarayı'nda kayda değer sayıda Art Nouveau eşya görülebilmektedir.

Somaki Oda olarak anılan ve sultanın veliahtıyla görüşmelerini gerçekleştirmek için kullandığı varsayılan odanın eşyası arasında bugün üç Art Nou-



veau parça görülmektedir. Bunların ikisi, mermer tablalı, üçer madenî ayaklı yuvarlak sehpalardır. Birinin ayakları girift sarmaşık yaprakları şeklinde düzenlenmiş, diğeri düz ayaklar üstünde çiçek buketlerinden oluşan bir tabla kenarıyla bezenmiştir.

Odada Art Nouveau yu en iyi sergileyen, saraydaki en tipik örneklerden biridir.

Halife Abdülmecid Elendî'nin çalışma odasındaki deri döşemeli koltuk. 19. yüzyıl sonunun eklektisizminin mobilyaya yansıyan bir örneği.



dörtgen tablası yeşil mermerden, diğer kısımları altın varaklı ahşap bir masadır. Dar kenarlarda iki yan âdeta birleştirilmiş, iki ayak arasına bir manzara oyulmuştur. Sazlar ve nilüferler arasında yüzen bir kuğu, yan ayaklar arasındaki boşluğun büyük bir kısmını kaplamaktadır. Ayakların uçları kuğu ayağı biçimindedir. Masanın dört ayağı ortada bir çiçek motifi bulunan çapraz bir geçme ile birbirine bağlanmıştır. Tabla kenarında da nilüferler ve soyut Art Nouveau kıvrımlardan bezeme yapılmıştır.

Somaki Oda gibi *Zülvecheyn Salonu*'na açılan Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde de ilginç örnekler rastlanabilmektedir. Osmanlıca'nın yanı sıra çok sayıda Fransızca, Almanca ve İngilizce kitabın bulunduğu kütüphanede bulunan kitaplardan pek çoğunun ciltleri Art Nouveau bezemlidir. Burada bulunan diğer bir grup eşyadan üslubun ne kadar yayıldığına bir göstergesi olarak söz edilebilir. Bunlar, arasında Halife Abdülmecid Efendi'ni kızı Dürrüşehvar'ın fotoğrafları bulunan karton kapaklardır. Gri, kahverengi gibi renklerde ve dokulu olan kapakların sol üst köşesi Art Nouveau düzende üçgen bir çerçeve içinde bir kadın profili ile bezenmiştir. Kapak içindeki fotoğraflar *Sebah & Joaillier* adını taşıdığından, firmanın, en azından seçkin müşterilerine fotoğraflarını böyle kapaklar içinde takdim ettiği düşünülebilir. Bu birbirine geçişli üç mekândan oluşan Kütüphane'nin diğer mekânlarında da şu veya bu şekilde Art Nouveau objelere rastlanmaktadır.

Namaz Odası olarak bilinen odanın duvarında yer alan varaklı çerçeve de tipik özellikler taşıyan köşeleri yumuşatılmış, kıvrımlı hatlar arasında motifleşmiş çiçeklerle bezeli bir örnektir. Halife Abdülmecid Efendi'nin çalışma masasındaki koltuk ve masanın başında bulunan bir sandalye XIV.

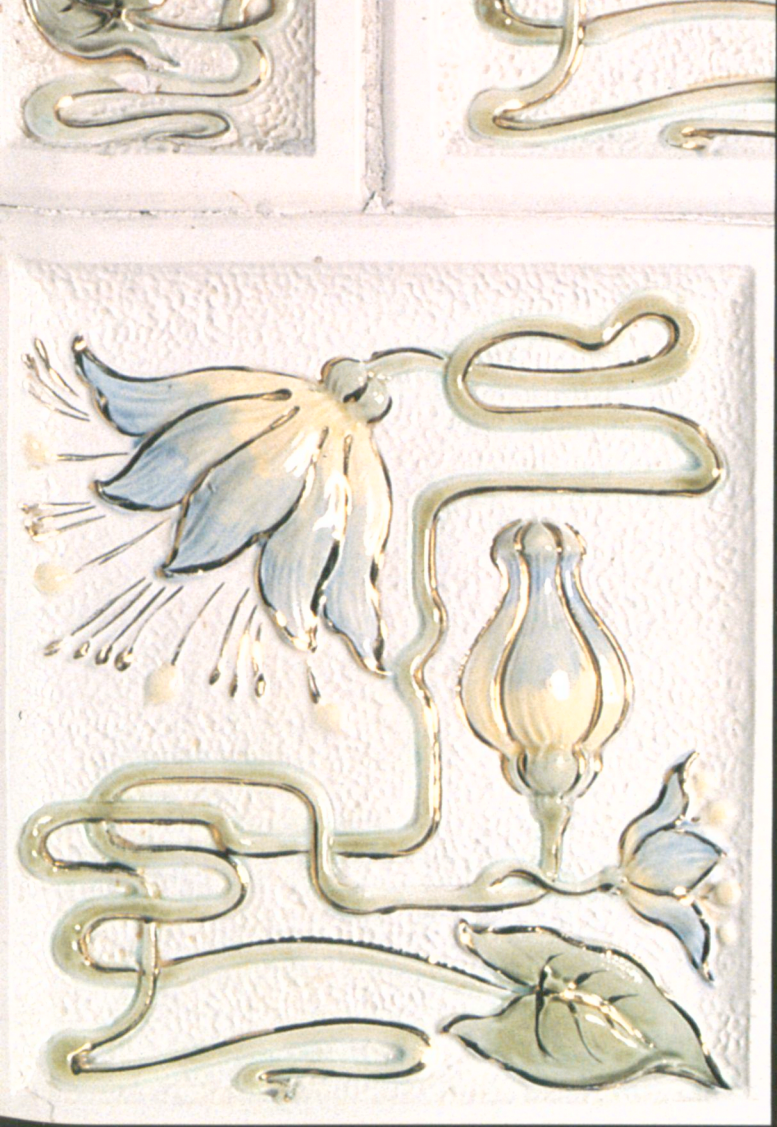


Louis dönemi oturma mobilyasını tekrarlayan formdadır. Buna karşılık, altta, ayakların bağlantı noktalarındaki ahşap detaylarda ve döşemede kullanılan derinin bezemesinde Art Nouveau tarz sezilebilmektedir. Olasılıkla 19. yüzyıl sonuna tarihlenebilecek bu koltukta eski form üzerinde yeni üslupta bezeme görülmektedir. Bu açıdan koltuk 19. yüzyıl eklektisizminin mobilyada kendini gösterdiği bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

Cariyeler bölümünde bulunan 159 numaralı odanın çoğu döşeme unsuru da Art Nouveau hatlarıyla ilgi çekmektedir. Odada bulunan eşyalar arasında ilginç bir örnek 19. yüzyıl sonunda Avrupa'da pek popüler olduğu halde sarayda pek fazla örneği olmayan bir dikiş masasıdır. Dört ayaklı ve kare tablalı olan masanın tablası iki kanatlı kapak olarak açılmakta ve altında kapaklı küçük bölmeler ortaya çıkmaktadır. Tablanın kenarı açık renkte ahşapla kakma süslemelidir.

Odada bulunan lavmananın ahşap oymalarında olduğu gibi mermer tablanın üst kısmına rastlayan bölümdeki çinilerinde de Art Nouveau hatlar rahatça algılanabilmektedir. Bu lavmananın benzerleri Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunan mobilya kataloglarında görülmektedir. Aynı odanın eşyası arasındaki bir çift sehpa da oyma işçiliği ile ilgi çekmektedir. Oldukça yüksek ve çift tablalı olan sehpa'nın tabla kenarları zeytin dalları ve soyut Art Nouveau kıvrımlarla ajurlu oymalıdır. Odada bulu-

Dolmabahçe Sarayı Cariyeler Dairesi 159 numaralı oda ve bu odadaki Art Nouveau üslubunda süslemeleri olan dikiş masası. Yan sayfada Çeşitli çini sobalardan ayrıntılar.



nan karyola da Art Nouveau dönemdeki marketöri işçiliğinin bir örneğidir.

Cariyeler bölümünde 76 numaralı odada bulunan bir kanep ve koltuk Dolmabahçe Sarayı'nda Art Nouveau hatlar taşıyan az sayıdaki oturma mobilyalarındandır. Ahşap kısımlarının tamamı altın varaklı olan koltuğun arkalığının üst kısmı ajurlu yapraklarla oymalıdır. Diğer parçaları ayrı bir mekânda bulunan oturma takımının tüm parçaları katlanarak kapanabilmektedir. Döşemeli kısımlarında bulunan mercan rengi zeminde renkli çiçek buketleri ve girlandlarla desenli ipek kumaş büyük olasılıkla orijinal kumaşıdır. İlk bakışta rokoko gibi görünen kumaşın deseninde dikkat edilğinde Art Nouveau eğilimler sezilebilmektedir.

Dolmabahçe Sarayı'nda Art Nouveau hatlarıyla kendini gösteren bir grup da ısıtma ve aydınlatma araçlarıdır. Sarayın özellikle harem bölümünde yoğunlaşan çini sobaların pek çoğunda Art Nouveau bezemeler görülebilmektedir. Sobaların genel yapısı alışılmış geometrik formların dışına çıkmamakta, buna karşılık çiniler üstündeki desenler Art Nouveau'nun fantastik floral bezeme tarzına güzel örnekler oluşturmaktadırlar. Isıtma araçları arasında Art Nouveau özellikler gösteren bir grup da ısıtma aksesuarları olarak adlandırabileceğimiz odunluk, maşa kürek vb. madenî eşyadır. Bunlar

arasında iki değişik model soba önlüğü, her biri bir adetten fazla alınmış üç değişik model odunluk ve iki değişik model maşalık sayılabilir.

Saray için üretimde bulunan iki büyük fabrikanın ürünleri arasında da Art Nouveau görülmektedir. Bu fabrikaların biri Dolmabahçe Sarayı'nın halı ve ipeklî döşemelik gereksinimini karşılamak üzere

1843' de kurulan *Hereke Fabrika-i Hümayunu*'dur. Hereke Fabrikası'nın halen bazılarının üretimini sürdürdüğü saray kumaşları arasında birkaç Art Nouveau desen görülebilmektedir. Bu örneklerden fabrikada Sultan II. Abdülhamit döneminde ve daha sonraları da yeni desenler üretildiği anlaşılmaktadır. Özellikle Sultan V. Mehmed Reşad'ın cülusundan sonra Dolmabahçe Sarayı'nda yıpranmış olan döşemelikleri değiştirerek mevcut mobilyayı iyileştirme yoluna gittiği bilinmektedir. Bu dönemde moda olan Art Nouveau'nun döşemelik desenlerinde de tercih edildiği saraydaki kullanımından anlaşılmaktadır.

Sultan II. Abdülhamid döneminde, 1892'de kurulan *Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu*'nun ürünleri arasında da dönemin etkili üslubu Art Nouveau kendini göstermektedir. Bugün Dolmabahçe Sara-



yı'nda bulunan Yıldız porselenleri arasında, Medhal Salon'dan başlayarak, Art Nouveau hatlar görülmektedir.

Dolmabahçe Sarayı'nın aydınlatma araçları arasında da Art Nouveau göze çarpmaktadır. Sarayda elektrikle aydınlanmanın Sultan V. Mehmed Reşad döneminde başladığı bilinmektedir. Selamlık kısmında bulunan görkemli avizeler elektrige uyarlanmış, buna karşılık daha iç kısımlarda, harem bölümünde bu dönemde yeni alınan aydınlatma araçları tercih edilmiştir. Bugün Haremde, özellikle Cariyeler adıyla bilinen bölümde pek çok aydınlatma aracında Art Nouveau özellikler görülmektedir.

Art Nouveau'nun yaygınlığının bir başka göstergesi olarak da günümüzde yemek takımları ile birlikte bulundurulmuş sofraya faraşından söz edilebilir. Envanter kaydında beyaz maden olarak tanımlanan faraşta kabartma lale motifleri görülmektedir. Lalelerin sapları kıvrımlanarak dönmekte ve faraşın sapını oluşturmaktadır. Lalelerin yan tarafında da özgün bir su sineği motifi görülmektedir.

Dolmabahçe Sarayı'ndaki eşya arasında ilginç bir örnek de *Gallé* imzalı bir mobilyadır. Dört ayaklı, çift tablalı bu marketöri masanın iki tablasında da değişik renkte ağaçlarla bitkisel bir süsleme görülmektedir. Masanın ayakları koyu renkte ahşaptan ve eklemli bir görüntü verecek şekilde düzenlenmiştir. Bu ayaklar yayınlarda resimleri görülebilen Galle mobilyaların tipik ayaklarıyla aynı tarzdadırlar. Masanın üst tablasında süsleme ile aynı teknikte *Gallé* imzası bulunmaktadır. Cam ustası olarak tüm dünyada tanınan sanatçı camı her zaman ön planda tutmuş olmakla birlikte pek çok Art Nouveau sanatçısı gibi çok yönlü çalışmıştı. Gallé'nin bugün pek fazla bilinmeyen ahşap çalışmaları, marketöri tekniğinde bitkisel motiflerle işli ve imzalı örnekler vermişti. Sarayda bulunan Art Nouveau eşya arasında görülebilen az sayıdaki imzalı örnekten biri olan

bu masanın taşıdığı imza da masaya değer kazandırmaktadır.

Art Nouveau üslubunda süslemeli bir faraş ve *Gallé* imzalı ahşap marketöri masa



Bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan bu eşyaların Sultan II. Abdülhamit döneminden başlayarak Halife Abdülmecid Efendi'nin ayrıldığı tarihe kadar uzanan yıllarda saraya girdikleri Art Nouveau hatlarından kolayca anlaşılabilir.

Saraya giren eşyanın alımı ile ilgili belgelerde yeterli açıklama bulunmaması, bugün Milli Saraylar koleksiyonunda bulunan eşyaların tarihlendi-

rilmesi konusunda büyük zorluklar yaratmaktadır. Saraylarımızın yapılıp döşendiği 19. yüzyılın ikinci yarısında tüm üsluplar, tekrarlanma döneminde bulduklarından üslupsal özellikler de bu konuda pek yardımcı değildir. Bu açıdan bakıldığında daha önce denenmemiş bir akım olan Art Nouveau tarzındaki eşyaların 1890-1924 periyoduna girdiği söylenebileceğinden bu tarz eşya önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

BATUR, AFİFE. "Yıldız Sarayı na İlişkin Bazı Belgeler ve Türkiye'de Belgeleme Çalışmalarının Sorunları", *TBMM Milli Saraylar Sempozyumu Bildiriler*, İstanbul, 1985, s. 89-97.

BOYLA, OYA. "Mobilyada 19. yüzyıl", *Antika*, sayı 10, 1986, s. 18-23.

BOYLA, OYA. "Mobilyada 19. yy Seçmeciliği", *Antika*, sayı 11, 1986, s. 41-47.

BOYLA, OYA. "Stil ve Mobilya", *Antika*, sayı 1, 1985, s. 34-39.

BURCHELL, S. C. *Age of Progress*, s. 149-163, Time-Life International (Nederland) N. V., 1967.

CONSTANTINO, MARIA. *Art Nouveau*, Gallery Books, 1989.

DE LA CROIX, HORST-TANSEY, RICHARD G.-KIRK-PATRICK, DIANE. *Art Through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich Inc, 1991.

GERMANER, SEMRA. "Art Nouveau Mobilya", *Antika*, sayı 2, 1985, s. 38-44.

İREZ, FERYAL. *XIX. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası*, Ankara, 1989.

WARREN, GEOFFREY. *All Colour Book of Art Nouveau*, Octopus Books Limited, 1974.

KING, CONSTANCE. *World Furniture*, Chartwell Books Inc., 1989.

ABDÜLAZİZ, BEYOĞLU VE NAUM TİYATROSU

Suha Umur*

Abdülmecid, Batı musikisine ve bilhassa operaya çok düşküdü. Dolmabahçe Sarayı'nın yakınına yaptırmış olduğu muhteşem Saray Tiyatrosu nun' zevkini süremedi, tiyatronun açılışından iki buçuk sene sonra öldü. 25 Haziran 1861'de tahta Abdülaziz çıktı.

Saray Tiyatrosu'nun açıldığı 12 Ocak 1859 tarihinde *Muzika-i Hümayun Mektebi* iki müstakil kısma ayrılmıştı: Pisani'nin idaresindeki Saray Tiyatrosu ve Guatelli'nin idaresindeki Askerî Muzikalar. Hepsinin başında da Necip Paşa bulunuyordu. 1860 senesi sonunda Necip Paşa, Harp Meclisi Azâlığı'na tayin edilince Saray Tiyatrosu ile Askerî Muzikalar iki miralayın idaresine bırakılmıştı. Abdülaziz, tahta çıktığının haftasında, Guatelli'yi tekrar Askerî Bandoların başına getirdi, hem de mirli-va (paşa) rütbesi ile.

Calisto Guatelli, 1848 senesinden beri Naum Tiyatrosu'nda oynanan operaları sahneye koymakta ve orkestra şefliği yapmakta iken 1856 da, ilk defa Donizetti'nin ölümü üzerine *Muzika-i Hümayun* un başına getirilmişti ve aynı zamanda Naum Tiyatrosu'nda orkestra şefliği yapıyordu.

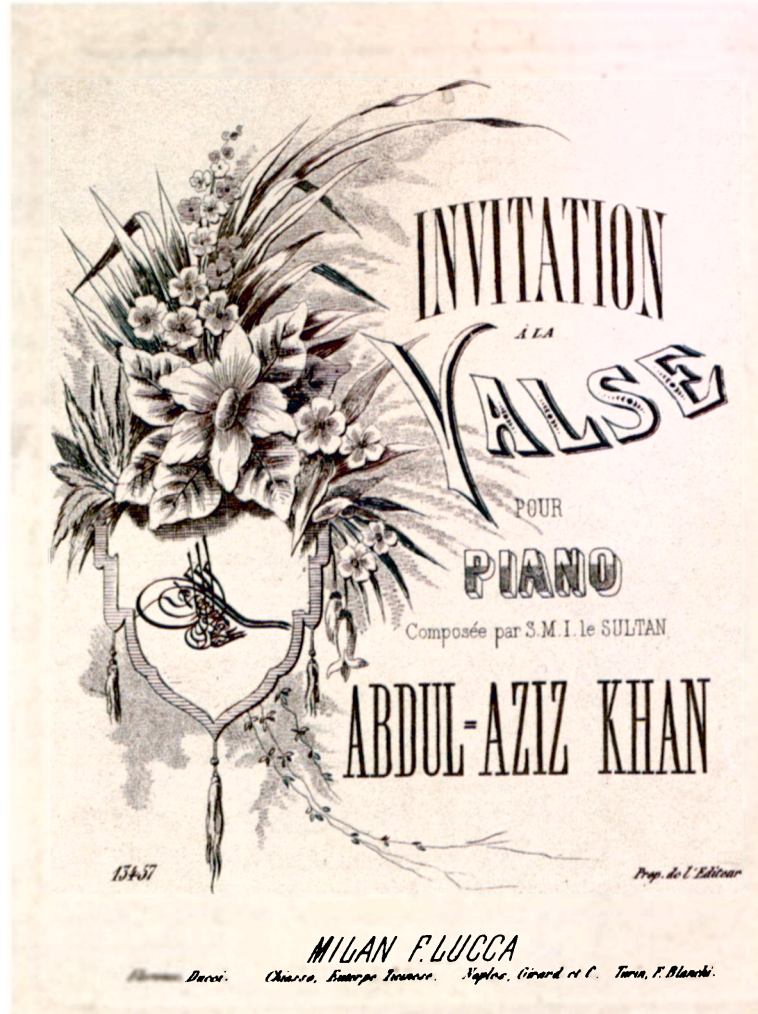
Abdülmecid ve Abdülmecid'in çocukları gibi Abdülaziz de, musikiye meraklı idi. İtinah bir tahsil görmüşü, edebî kültürü kuvvetli idi. Hem Türk musikisini hem Batı musikisini öğrenmiş, her iki çeşit musiki ile besteler yapmıştır. Aşağıdaki *Muhayyer Devr-i Hindî* şarkısı gibi güftesi de bestesi de kendisinin olan eserleri vardır:

*Bî-huzûrum nâle-î mürg-î dil-î dîvânenen
Fark olunmaz cism-i bîmarım bozulmuş lânenen
Bunca derd ü mihnete katlandığım âyâ neden
Terk-i cân etsem de kurtulsam şu mihnet-hânenen*

Abdülaziz'in Batı musikisi tarzında piyano için yapılmış besteleri de bulunmaktadır. Bunlar incelendiğinde, padişahın kuvvetli bir armoni ve form bilgisine sahip olduğu görülmektedir: Piyano için bestelemiş olduğu *Invitation à la valse*, *La Gondole*, *Barcarolle*, *La Harpe Caprice*, *Polka* gibi eserleri, Milano'da Lucca yayınevi tarafından yayınlanmıştır.

Abdülaziz tahta çıktığı zaman devletin önemli meselelerinden birisi, israftan kurtulmak idi. Bunun için saraydan başlayarak büyük tasar-

ruflara girişildi. Tahta çıktıktan sonra bir aya kalmadan saraydaki personeli azaltmak için çok sayıda hizmetçi ve kayıkçı, kara ve deniz ordusuna asker olarak nakledildi. Ağustos ayına kadar bunlar 1500 kişiyi bulacaktı. Saraydaki bir çok altın ve gümüş eşya, eritmek üzere Darphane ye gönderildi. Bu arada *Muzika-i Hümayun* da bu tasarruf hareketinden nasibini aldı ve personeli 105 kişi eksiltildi, ama Saray Tiyatrosu'nda, *Muzika-i Hümayun Mektebi* talebeleri tarafından verilen temsillere devam ediliyordu. Abdülaziz, hemen hemen ayda bir defa, saray ve hükümet erkânınının da davet edildi-



ği bu temsillere şehzadelerle birlikte gidiyordu.

Saray Tiyatrosu nda her türlü eğlenceler tertip edilmekte idi. 3 Nisan 1862 tarihli bir gazete haberine göre, "Pazartesi gecesi, padişahın emri ile Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda, bütün nâzırların, devletin yüksek dereceli memurlarının ve paşaların katıldığı parlak bir gösteri yapıldı. Tiyatro, sirk için hazırlanmıştı. M. Soullier, artistleri ve bütün ekibi ile ilgi çekici olduğu kadar değişik gösteriler yaptılar. Padişah Abdülaziz, bütün gösteri boyunca locasından ayrılmadı. Üç loca askerlere ayrılmıştı. Bu localarda muhtelif birliklerden

gelmiş erler, onbaşılar ve çavuşlar bulunuyordu. Diğer localar, nâzırlar, yüksek dereceli memurlar ve paşalar tarafından işgal edilmişti. Bütün bunlar bize şunu anlatıyor: Orduda ve halkta gittikçe artan bir şekilde padişahın halkçı olduğu hakkındaki kanaat ve sevgi büyümektedir..." Salı günü bay-

Abdülaziz'in piyano için bestelenmiş olduğu bir vals:
"Invitation à la Valse" (Valse
Davet). Milano'da LUCCA tarafından basılmıştır.

ramdır. Aynı temsil, Salı ve Çarşamba günleri Saray Tiyatrosu nda tekrarlanır. Pek çok kişi bu gösteriye davet edilir.

Ne var ki, Saray Tiyatrosu nun ve Muzika-i Hümayun Mektebi nin başında dirayetli kimseler olmadığından, buralarda bir ilerleme kaydedilemedi. Muzika-i Hümayun, Saray Tiyatrosu ndan ayrı, Saray Bاندosu olarak devam etti. 2 Eylül 1861 tarihli bir gazete haberine göre, "Evelki gün Sadri-azam Mehmet Emin Ali Paşa, İstanbul'da görevli olarak bulunan ecnebi generallere büyük bir akşam yemeği verdi. Davetliler arasında nazırlar ve yüksek dereceli memurlar da bulunmakta idiler. Muzika-i Hümayun (la Musique du Palais) bu yemek esnasında seçilmiş parçalar çaldı."

Saray Tiyatrosu nda ise, müzikli oyunların yanında Türkçe tiyatro eserleri de yazıldı ve oynandı. Şüphesiz bunların Türk sahne sanatına faydaları dokunmuştur. 1863 senesinde çıkan bir yangında binanın içi kısmen yandı, bir daha tamir edilmedi. Büyük masraflarla yapılmış olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu nun ömrü, dört seneden biraz fazla sürdü².

Saray Tiyatrosu yandıktan sonra Abdülaziz,

2

M 7815. oktu. 21-4
40700
AG 5

INVITATION A LA VALSE

S. N. E. L. SUFFAN
ABDUL AZİZ ANAN.

VALSE.

Propriété de F. Lucca - Milan. D 13487 D

3

Fine.

1^{ma} 2^{da} Quasi Lento

Presto f^o Meno f^o moren^o do

D 13487 D D.C. al Fine.

Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosu'nda Fransızca verilen temsilleri veya operaları seyretmeğe gidiyordu. Tiyatroya Veliahd Mehmed Murad Efendi ve şehzadeleri ile giden Abdülaziz, tıpkı kardeşi Abdülmecid gibi, her defasında Naum'a ve artistlere 50-60 bin kuruş civarında ihşanda bulunmaktadır.

Başka memleketlerden gelen devlet reislerinin programlarında Naum Tiyatrosu'ndaki temsillere de yer veriliyordu. 1869 yılı Nisan ayında İngiltere veliahdı Prince de Galles ile eşi, Osmanlı padişahını ziyarete geleceklerdi. Veliahd ı ağırlama programına bir iki opera temsili de kondu. Tiyatro mevsimi bitmiş olduğu halde, sanatkarların bir müddet daha İstanbul'da kalmaları sağlandı. 2 Nisan ve 5 Nisan akşamı Prens ve Prenses gayrı resmî olarak Naum Tiyatrosu'na gelerek kalabalık bir hakla birlikte temsili seyrettiler. 7 Nisan akşamı ise Veliaht la birlikte Abdülaziz, sadrazam, nâzırlar, ileri gelen devlet memurları Naum Tiyatrosu'na geldiler. Dışarda da büyük şenlikler yapıldı. Müzik-i Hümayun, Veliahd ın Türkiye'de olduğu müddet içinde, İngiliz sarayının bahçesinde bir çok opera parçası ile beraber, "God Save the Queen"i ve "Aziziye" marşlarını çaldı. Aynı yıl, Kasım ayının son günlerinde Avusturya İmparatoru François Joseph de, Abdülaziz'in ziyafetinden sonra Naum Tiyatrosu'na gidip bir temsil seyretmişti. İmparator ülkesine döndükten sonra direktör Naum'a bir kıt a nişan ile bir mücevher göndermiştir⁴.

Abdülaziz, 1867'de Avrupa seyahatine çıktığı zaman, resmî ziyaret ve dâvetler arasında operaları da ihmal etmemiştir. Paris Operası'nda ve Londra'da Covent Garden'de birer temsil seyretmiştir ve İstanbul'a döndükten sonra, Covent Garden'in orkestra şefi Mösyö Konstan'a (?), kendisi için yazmış olduğu bir "beste" için V. dereceden bir Mecidî nişanı göndermiştir.

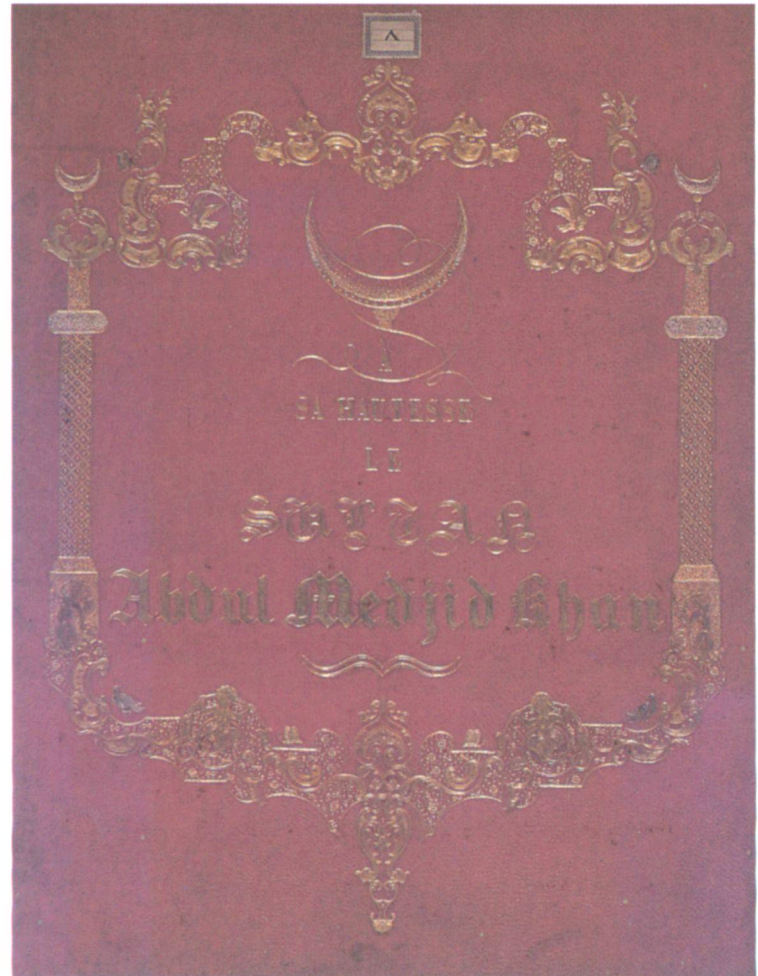
Abdülaziz'e, diğer padişahlara olduğu gibi Avrupalı bestekârlar zaman zaman marşlar vesaire yazıp göndermişlerdir. Jules Cohen' bir "Marche triomphale" yazmış, Samuel David' "bir kıta musiki besteleri notası" göndermiş, Abdülaziz'in Londra'da Sutherland Düşesi'nin verdiği baloda dinlediği meşhur soprano Patti'nin hocası Moritz Strakosh' bir marş takdim etmiş, Esprit Aubert' bir kıta nota göndermiştir.

Arap harfleri ile yazılmış olan belgelerden isimlerini çıkaramadığımız Milanolu Kont Libta (?), Parisli piyanist Mösyö Reter (?), gene piyanist Mösyö Rutrek (?), Macar kemancı Demeni (?), Covent Garden orkestra şefi Mösyö Konstan (?), "gayet güzel bir polka besteleyen" Alman, Mösyö Bils (?), Viyana'da tiyatro direktörü Mösyö Frederik Strampfer, "Memleketeyn asâkir-i muzıkası Kolağalarından"⁵ Ovan Hebs ve daha pek çokları, aynı şekilde çeşitli bestelerinin notalarını göndermişler ve muhtelif derecelerde Mecidî nişanı ile taltif edilmişlerdir⁶.

Abdülaziz, İstanbul'a gelen, sirk olsun diğer

gösteriler olsun hepsi ile ilgilenmiştir. İşte bunlardan bir tanesi: "Dün, öğle üzeri, 'Top Adam' denen M. Rambaud, padişahın önünde marifetlerini göstermek üzere Dolmabahçe Sarayı'na çağırılmak şerefine nail oldu. Öğle üzeri Padişah, yanında Sadrazam Fuat Paşa olduğu halde limonluğun avlusuna indi. Tophane Müşiri Halil Paşa kendisini orada beklemekte idi. İriuari sanatçı gülleleri, topları ve Napolyon'un kendisine Ceza-yir'de vermiş olduğu silahları ile orada hazır beklemekte idi. Bomba ve top taliminden sonra Sultan'ın beklentilerine gösterişle karşılık verebilmek için, top adam, topu ağzına kadar doldurduktan sonra karşısına geçti ve top ateşlendi. Hayatında ilk defa çarpışmanın şiddeti ile iki adım geriledi. Ansızın karnından kan boşaldı. Bu ani sarsıntıya rağmen Herkül yine de bir kaya gibi sağlam duruyordu. Bu esnada limonluğun camlarının dörtte üçü parçalanmış ve bahçeyi yoğun bir duman kaplamıştı. Gösterinin, Sultan'ın hoşuna gittiği anlaşılıyordu. M. Rambaud'ya memleketini sordu, Fransız olduğu cevabını aldı, Kırım harbinde almış olduğu madalya, eski bir asker olduğunu gösteriyordu. Artist gereği gibi mü-kafatlandırıldı."

İstanbul'da ilk tiyatroyu açan Bosco'nun oğlu, Avrupa'nın bir çok şehrinde temsiller vermiş pek tanınmış bir hokkabazdı. 1884'te İstanbul'a gelerek



sarayda ve Naum Tiyatrosu'nda temsiller vererek¹¹ babası gibi İstanbul halkını teshir etmiştir.

Filhakika, İstanbul'da ilk tiyatro, Bosco adında bir İtalyan tarafından 1840 senesinde Beyoğlu'nda, bugünkü Galatasaray Lisesi'nin karşı tarafında bulunan Mihail Naum'a ait bostan arazisi üzerinde açılmıştı. Bu tiyatrodaki cambazlık, hokkabazlık, sihirbazlık gibi gösterilerle temsillere başlayan Bosco'dan sonra muhtelif kişiler Beyoğlu'nda tiyatro ve opera oynamışlardır. Başvekâlet Arşivi'ndeki belgelere göre, 1840 senesi Ağustos unda, Fransız tiyatrocular, müdürleri Mösyö Filöl (?) vasıtasıyla

Donizetti tarafından yazı-

lıp Abdülmecid'e ithaf

edilmiş olan "Grande

Marche Militaire" (Askerî

Marş). Armoni müzikası

için yazılmıştır.

Odeon adındaki bir tiyatrodaki bir Fransızca "komedi ve opera tâbir olunur bazı sanayi icra olunmak üzere" ruhsat almışlardır. Ertesi sene, Bazilyo Sansoni (?) adında bir Avusturyalı, gene "opera tabir olunur bir nev'i tiyatro oyunu oynatmak için" ruhsat ister. Sansoni Bosco Tiyatrosu denen

yeri kiralamıştır. Ruhsat talebi Sansoni adına Avusturya Sefareti tarafından yapılmıştır. Arz tezkeresinde, "Tiyatro ve operanın, bir takım hikâyeler ve nağmelerden ibaret olduğu, bir uygunsuzluğu olmadığı, seyirine de edepsiz takımından kimselerin gitmediği, elçiler ve namuslu tüccarlar gittiği, geçen sene de bazılarına ruhsat verilmiş olduğu" belirtilmektedir.

1844'te Naum, tiyatroyu kendisi ele almış ve burada İtalyan sanatkârlara opera temsilleri verdirmeğe başlamıştı. Ahşap olan bina 1846'da yanınca Naum, yerine yenisini yaptırmak için hükümetten yardım istedi. Naum'un dilekçesi üzerine Abdülmecid'e verilen arz tezkeresinde, "böyle opera ve tiyatroların Avrupa memleketlerinin ekserisinde bulunduğu İstanbul'da da bulunmasının hayırlı bir iş olacağı, bazı sefaretler tarafından da Naum'a yardım edileceği anlaşıldığından padişahın da bu hayırlı işe yardım etmesinin uygun olduğu, Naum'un faizsiz olarak 250.000 kuruş borç istediği, borç vermek yerine 60.000 kuruş yardım edilmesinin daha münasip görüldüğü" belirtilmektedir. Abdülmecid, Naum'a 50.000 kuruş, yangın sebebiyle açıkta kalmış olan tiyatro takımına da 10.000 kuruş olmak üzere toplam 60.000 kuruş yardım yapmıştır.

Bu arada, Naum'un tiyatro binası tamamlanın-



caya kadar olmak kaydı ile, Belli (?) adında bir Fransız'a da, münasip bir yer kiralayıp İtalya'dan getirmiş olduğu bir takıma dram ve komedi oynatma müsaadesi verilmiştir.

Gene Başvekâlet Arşivi'nde bulunan bir belgeye göre, 1849 senesinde Yunan uyruklu Kabliko (?) bir opera tertip etmiş, her ne kadar eserdeki muzır kısımlar çıkartılmışsa da oyun, eski Yunan olaylarını hatırlattığından tamamen men edilmesi uygun görülüş, ancak, operayı tertip eden Kabliko, çok emek sarfetmiş ve bütün parasını harcamış olduğu göz önüne alınarak zararlarının karşılanması için kendisine padişah sadakası olarak 1000 kuruş ödenmiştir.

Naum Tiyatrosu yeni binada, 1848 senesi Kasım ayında açıldı. Haftada dört gece ve bir de Cuma günleri temsil vermeğe başladı. Abdülmecid birçok defa bu tiyatroya gitmiş ve özel locasından bir çok opera seyretmiştir.

Daha 1847'de İstanbul'da opera ve tiyatro oynatmak imtiyazı 15 sene müddetle Naum'a verilmişti. Fakat 1860'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'nda işler iyi gitmemekte idi. Her mevsim, İtalya'dan 100 kişi civarında sanatkârı İstanbul'a getirtmek, bütün bir mevsim boyunca operalar bazan da tiyatro eserleri sahneye koymak, büyük masraflar isteyen bir işti ve çok kârlı olmuyordu. Tiyatronun, vergi muafiyetine ve saraydan yardım görmesine rağmen zaman zaman malî krizlere girdiği olmuştur. Naum, bu krizleri atlatmak için piyanolar tertip etmiş, balolar vermiş, türlü yollara başvurmuştu. Bu sefer, imtiyaz da 1862 yılında sona erecekti. Bu krizi atlatmak için Naum başka sermayedarlar aramak zorunda kaldı. Bir şirket kurmağa teşebbüs etti, beheri 500 frank olmak üzere 200 hisse senedi satışa çıkardı ve bir kısmını da sattı. Hissedarlar 1 Temmuz 1861 günü, akşam saat 9.30'da tiyatrodan bir toplantı yaptılar. Görünen maksat, tiyatronun ne zaman perdelerini açacağı ve 1861-1862 yılının sonbahar, kış ve ilkbaharında hangi eserleri kimlerle oynayacaklarını tespit etmektir. Esas gaye ise iyi gitmeyen işleri yola koyabilmek.

Şirketi yürütmek mümkün olmayınca Ağustos 1861'de Mişel Naum, tiyatrosunu iki seneliğine Jacques Billi'ye kiraladı. Daha az masraflı olacağı için bu sene de opera oynanmayacak, yalnız tiyatro eserleri oynanacaktı. Jacques Billi, zaten İstanbulluların sevdikleri bir tiyatro artisti idi. Kasım ayının başında yeni bir dram trupu ile dönmek üzere derhal İtalya'ya hareket etti. Kendisi burada yokken işlere Nicolò

Callisto Guatelli tarafından

yazılıp Sultan Abdülmecid'e

ithaf edilmiş olan "İki Sıslı

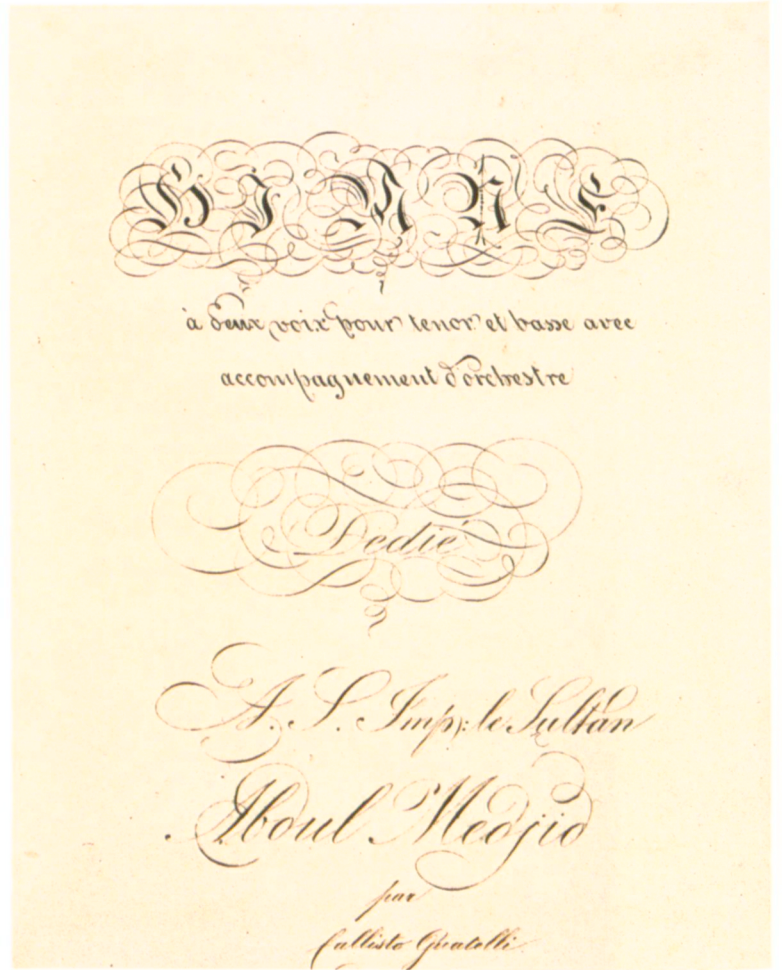
Dua, Orkestra Eşliğinde Te-

nor ve Bas İçin"

Pezzer ile Louis Parmeggiani bakacaktı. İstanbullular, daha doğrusu Beyoğlu sâkinleri yahut Beyoğlu sosyetesini, yüklediği iş için Billi'ye en iyi temennilerini bildiriyordu. Bir zamandır tiyatro, uzun kış gecelerinde "Pera" sosyetesinin en önemli eğlencesi olmuştu.

21 Eylül 1861'de, daha Billi İstanbul'a gelmeden haberi duyuldu: İtalyan Dramatik Kumpanyası'nı teşkil edecek olan bütün artistler angaje edilmiştir, ve 3 Ekim'e doğru yeni kumpanya ile yeni emprezaryonun gelmesi beklenmektedir. Naum Tiyatrosu'nun açılışı ise aynı ayın 6 veya 8'inde olacaktır. İstanbullular, geçen kış büyük rağbet görmüş olan komik artist Ercole Cavara ile eşinin bu mevsim için de angaje edilmiş olduğunu memnuniyetle öğrendiler.

Naum Tiyatrosu, 8 Ekim 1861 günü akşamı Jacobo Billi'nin *Yeni İtalyan Dram Kumpanyası* ile perdelerini açtı. Temsiller İtalyanca verilmekte idi. İlk temsil, Leon Fortis'in *Cuore ed Art (Kalp ve Sanat)* adlı beş perdelik dramıdır. Ertesi akşam, Paolo Ferrari'nin *Prosa (Nesir)* adlı beş perdelik bir komedisi oynayacaktır. Bu kumpanya bütün sonbahar, kış ve ilkbahar 1861 - 62 tiyatro sezonunda temsiller verecektir.



vatin, Don Procopio'nun aryası, gene Donizetti'den Bethy'nin Cavatine'i.

Naum Tiyatrosu'nda Jules Cesar à Constantinople (Jül Sezar İstanbulda) gibi yerli vodviller de -tabîi İtalyanca, bazan da Fransızca- oynanmaktadır.

Gazetede çıkan bir tenkit, tiyatro hakkında çok iyi fikir vermektedir¹²: "İtalyan Dram Kumpanyası son zamanlarda çok ilgi çekici temsiller verdi. Bunlar arasında Giacometti'nin Giuditta isimli trajedisini sayabiliriz. Mme. Cardin, güzel üslubu ile bu trajedinin, bu gün İtalyan sahnelerinde oynayan Alfieri, Monti, Nicolini, Marengo, Ricciardi, Imbrianti ve diğerlerinin eserleri gibi en iyilerin arasına girmeğe lâyık olduğunu gösterdi. Buridan ve Kean rollerinde olduğu gibi, Holopherne rolünde de, M. Billi, lüzum olduğunda kendini tutmağı bildiğini gösterdi. Patetik ve tabîi hareketleri bir çok defa seyircileri tesiri altına aldı. Çok tecrübeli bir artist olan M. Billi mevsim başından beri bu güzel dramatik kabiliyetinden bizi mahrum ediyordu. Bir çok defa hayran kaldığımız ve kuvvetle alkışladığımız Mme. Cardin, Giuditta maskesi altında artistik kalitesini gösterdi. Dikkati çeken iki eser daha, Bianca Capello (Beyaz şapka) ve Crime en Egypte et Punition en Italie (Mısır'da suç, İtalya'da ceza) bu günlerde oynanan oyunlar arasındadır. Birincisi Medici'lerin son zamanlarının ilgi çeken bir hikâyesidir. İkincisi pek inandırıcı bir hikâye olmamakla beraber artistlerin dramatik kabiliyetlerini ortaya koymaktadır. Marguerite de Bourgoigne ve Lina rollerinde olduğu gibi Bianca rolünde de Mme. Tassani kendini gösterdi. Bazen ihtiraslı, bazen müşfik, bazen gururlu olan bu artist, hiç bir zaman tabîilikten uzaklaşmadan nadir görülen bir zekâ ile rollerini oynamasını biliyor. Bir kelime ile, bütün artistler daima artan bir şevkle oynuyorlar. Eserlerin seçimi, sahneye konuşları ve M. Billi'nin idaresi her zaman artan bir seyirci kitlesi temin etmektedir."

O senenin sonunda Naum Tiyatrosu bilet paralarını arttırmak istediye de çok kısa sürede seyircilerden gelen hoşnutsuzluk üzerine fiyatları mevsim başındaki miktara indirmek zorunda kaldı.

Naum, sarayla yakınlığını arttırmak için hiç bir fırsatı kaçırmıyordu. 15 Şaban 1245'te (15 Şubat 1862) Abdülaziz'in doğum yıldönümü münasebetiyle Naum Tiyatrosu'nda Padişah'ın locası aydınlatılmış, kırmızı Şam kumaşı üzerine "Viva il Sultano" (Yaşasın Sultan) yazılmıştı. İmtiyazı bitince, Naum hemen bir dilekçe ile saraya başvurarak imtiyazının yeniden on yıl süreyle uzatılmasını istedi. Bu sefer kendisine beş yıllık bir imtiyaz verildi.

Naum Tiyatrosu, imtiyazlara, vergi muafiyetine, padişahın ihsanlarına ve diğer yardımlara rağmen belini kolay kolay doğrultmamaktadır. Tiyatronun ışıklandırması havagazı ile yapılmaktadır. Naum, havagazı borcunu ödeyemediği için saraya müracaat etmiş hicrî 1282 senesinde (1864-1865 tiyatro mevsiminde) "gaz bahası ber-irade-i seniyye olmak üzere ihsan buyurulmuş", yani Padişah tarafından bu senenin borcu ihsan olarak kaldırılmış, bunun üzerine 24.280 kuruş olan borcu silin-

miştir. Bu "irade-i seniyye"ye nazaran, bundan sonra da artık oyun mevsiminde kullandığı havagazının parasını ödemeyecektir. İdare diyor ki, ilerde eskisinden fazla gaz yakacağı muhtemeldir. Buna bir had tayin edelim, 1283 senesinden itibaren, 1282 senesindeki sarfiyatı olan 24.280 kuruştan fazla gaz yakarsa, hiç olmazsa fazlasının bedelini ödesin¹³.

1864-1865 mevsiminde Naum Tiyatrosu'nda yeniden opera oynanmağa başladı. Bu sefer İtalya'dan 17 opera artisti, 20 kişilik koro, 17 kişilik bale ve 35 kişilik orkestra getirtildi. İlk oynanan eser, Verdi'nin *Vespri Siciliani* adlı eseridir. Arkasından Donizetti'nin *La Favorite* adlı operası gelir. Rossini'nin *Moïse'i* ve Verdi'nin *Un Ballo in Maschera'sı* da bu sene oynanacak operalar arasındadır.

Naum Tiyatrosu artık hem opera hem de tiyatro eserleri oynamaktadır. Tiyatro eserleri bazen İtalyanca, bazen Fransızca'dır. O tarihlerde Beyoğlu'nda İtalyanca, Fransızca'dan daha çok konuşulmaktadır. Naum Tiyatrosu'nda oynanan eserlerin bazıları da İtalyanca veya Fransızca yazılmış yerli eserlerdir: 18 Ocak 1864'te sahneye konan *Havyar Han*, şehrin finans dünyasındaki âdetlerini alaya alan bir komedidir ve çok beğenilir. 26 Ocak'ta Maestro Rossi'nin *I Falsi Monatori* (Kalpazanlar) adlı opera komik'i sahneye konur. 16 Şubat 1864'te G. F. Foschini'nin *Giorgio il Bandito* isimli üç perdelik bir operasının ilk temsili yapılır. Foschini, bir kaç seneden beri İstanbul'da bulunan bir İtalyan'dır. Naum Tiyatrosu Operası'nın orkestra şefidir. Bu operayı Naum Tiyatrosu için bestelemiştir. Bu vesile ile, *Journal de Constantinople* şöyle yazmaktadır: "Büyük bir İmparatorluğun merkezi olan Constantinople, yakın bir zamanda dünyadaki yüksek mevkiine sahip olacaktır, çünkü, güzel sanatlar, halkların entelektüel ve moral kültürüne yaptığı tesirleri anlayan büyük bir prensin (Abdülaziz) himayesi altında, süratle gelişmektedir. Bu gelişme içinde, Osmanlı Sergisi'ndeki güzel tabloları, askerî orkestraların mükemmel bir hale gelmesini ve bizim İtalyan operasındaki yeni eserleri sayabiliriz. Daha geçen sene doğduğu şehrin (İstanbul) halkına, müzik dünyasının pek yakında tanıyıp şerefle direceği ilk eserlerini veren bir hemşehrimizi alkışlamıştık. Bu gün, bu görevimizi, her ne kadar İtalya'nın güzel semaları altında doğmuşsa da, çok senelerden beri kabiliyetini takdir ettiğimiz ve bu itibarla bizim başkentimiz olmak hakkını kazanmış bulunan başka bir genç sanatkâr için, G. F. Foschini için yapıyoruz." Yazar bundan sonra ilk temsili verilmekte olan *Giorgio il Bandito*'yu över¹⁴.

Bir kaç gün sonra İtalyan Operası orkestra şefi Foschini, Naum Tiyatrosu'nda büyük bir orkestra konseri verdi. Kendi eserlerini de çaldı ve çok alkışlandı.

Naum Tiyatrosu nun ve aynı zamanda Theatre Oriental'in dekorlarını Hippolite Stefanini adlı bir İtalyan yapmaktadır. Resimlerinin saflığı, detayların inceliği, renklerin zenginliği herkesin dikkatini

çekmekte ve halk, her zaman Stefanini'nin dekorlarını ve parlak buluşlarını şiddetle alkışlamaktadır.

10 Mart 1862'de *Journal de Constantinople* gazetesinde şöyle bir haber var: "Naum Tiyatrosu'nda Gherardo della Testa'nın *Le Règne d'Adelaïde* isimli çok eğlenceli bir komedisi neşe ve canlılıkla oynandı. Bu eserin Mme. Adelaïde Ristori için yazılmış olduğunu söylüyorlar. Bu ünlü tiyatro artistinin adından bahsederken, Rusya dönüşü İstanbul'dan geçerken yaptığı gürültü her geçen gün daha fazla önem kazanıyor. Bu sene onu Naum Tiyatrosu'nda tekrar seyretmek ve alkışlamak fırsatını elde edebileceğimizi umuyorum."

Filhakika, o sıralarda İtalya'da büyük şöhret yapmış olan Adelaïde Ristori, Naum Tiyatrosu'na bu tarihten iki buçuk sene sonra, 1864 senesi Aralık ayında geldi. *Ruzname-i Ceride-i Havadis*, bu münasebetle yazdığı fıkrada şunları söylüyor¹⁵: "Tragedya, yani hüzüün verici oyunlar oynayan ve Avrupa'da birinci derecede tanınmış bulunan Madam Ristori, bu defa İstanbul'a gelip, Beyoğlu'nda Naum'un tiyatrosunda oyununu ve ustalığını göstermekte bulunmuştur. Kendisinden bahsettiğimiz kadın, hiddet, kızgınlık, hased, sevinç, sevgi gibi insanlık huylarını ve ahlâk hallerini oyun yerinde sırası geldikçe taklid ederek seyircilerini o derece hüzüün ve elemelere boğulmuş hale getirir ki, bunu anlamak için mutlaka görmek lâzımdır."

Ristori bu sefer İstanbul'da bir ay kaldı. Naum Tiyatrosu'nda verdiği temsillerde halkı coşturdu. Son temsili çok kalabalık olmuş, halk sanatçıyı çiçek yağmuruna tutmuş ve temsilden sonra, tiyatronun orkestrası ile beraber sanatçıyı evine kadar şarkılar söyleyerek götürmüştür.

1869-1870 tiyatro mevsimi Naum Tiyatrosu için pek parlak bir mevsim olur. Ama kimse Naum Tiyatrosu'nu bekleyen faciayı ve bunun son mevsim olduğunu tahmin edemez. Bu mevsim, ikisi yeni olmak üzere, on opera sahneye konmuştur:

Donizetti'den *La Favorite*, Meyerbeer'den *Dinorah*, Rossini'den *Othello*, Meyerbeer'den *Le Prophète* ve *Robert le Diable*, Halévy'den *La Juive*, Auber'den *La Muette*, Luigi Ricci'den *Chiara di Rosemberg*, Verdi'den *Un Ballo in Maschera* ve Bellini'den *La Somnambule*.

Robert le Diable ile *La Somnambule*, İstanbul'da ilk defa sahneye konmaktadır. *La Turquie* gazetesi tiyatroyu göklere çıkarır: "Büyük bir kostüm ve dekor lüksü... Oynayan artistlerin isimleri, eserin ne kadar iyi olacağını bir delilidir... Orta değerde operalar oynamakla suçlanan M. Naum, bu sözleri söyleyenlere artık zaferle cevap verebilir. Bir mevsimde Meyerbeer'in üç şaheseri, en müşkül pesentleri bile dize getirir. Buna kendi sahasında bir hârika olan *La Juive* ile *La Muette de ilâve edilirse, M. Naum'un ne kadar iyi işler yaptığı anlaşılır. Şüphesiz Robert le Diable ile Le Prophète bizim halkımız için yeni eserler değil ama, bu eserler ezberle bilinmezler ve her yeni temsilini seyrettikçe yeni şeyler görülür, bulunur.*"¹⁶

Kaçınılmaz son, yaklaşmaktadır. 1 Nisan'da M. le Comte Barbolani'nin himayesinde İtalyan yar-

dımsever kuruluşlarının menfaatine Naum Tiyatrosu'nda bir temsil düzenlenir. 7 Nisan'da Bellini'nin *La Somnambule*'ü İstanbul'da ilk defa sahneye konur. İstanbul seyircisi bunu çok beğenir ve defalarca alkışlar. Bu eser, Naum Tiyatrosu'nda sahneye konan son operadır...

5 Haziran 1870 Pazar günü, saat ikiye doğru Valide Çeşmesi'nde bir evde yangın çıktı. (Bu Valide Çeşmesi, Taksim'in bir mahallesidir. Tarlabası ile Dolapderesi arasındadır.) Yangın çıktığı zaman, sabahtan başlayan fırtına şeklindeki rüzgâr devam etmekte idi. Evlerin ahşap olması yangının kısa zamanda geniş bir sahaya yayılmasına sebep oldu. Tulumbacılar yetişinceye kadar yangının bir ucu Yenişehir'e inmiş, bir ucu Pera'ya ulaşmış, bir ucu da Kalyoncu Kulluğu'na varmıştı. Lav gibi yayılan alevler üç istikamette, önünde korkuyla kaçışan halkı sürükleyerek sür atle ilerledi. Güneş battığı zaman, Yenişehir ve Kalyoncu Kulluğu tamamen harabolmuştu. Yangın bir taraftan Aynalı Çeşme'ye doğru ilerlerken diğer taraftan Tarlabası'nı bir enkaz haline getirerek Pera'ya dayanmıştı. Café de Luxembourg, Bon Marché, hiç birisi kurtulamadı, hepsi yandı. Bu arada Naum Tiyatrosu da bir daha yapılmamak üzere yok oldu.

İlk Naum Tiyatrosu ahşap bir bina idi. 1846'da yanmış ve iki sene içerisinde yeniden kârgir olarak yapılmıştı. Bu sefer, Naum'un tiyatroyu yeniden yaptırmaya teşebbüsleri semere vermedi. 1873 yılı Ağustos ayında tiyatronun yeri çarşı, pasaj vs. yapılmak üzere Hiristaki Efendi'ye satıldı. İstanbul sanat hayatına büyük hizmeti dokunmuş olan Naum Tiyatrosu bu şekilde sona erdi. İstanbul bir daha devamlı bir operaya ancak Cumhuriyet devrinde kavuşabildi.

Beyoğlu'nda, Naum Tiyatrosu'ndan başka tiyatrolar da vardı. Fakat yalnız Naum Tiyatrosu, tiyatro binası olarak yapılmıştı. Diğerleri, tiyatro haline sokulmuş büyük salonlar yahut hem tiyatro, hem de "café" olarak kullanılmakta olan mahallerdi. Bu tiyatroların küçük orkestraları vardı ve buralarda müzikli eserler de oynanmakta idi.

Bunlardan biri olan "Théâtre Scribe", "Palais des Fleurs"¹⁷ ismindeki salonda temsiller veriyordu. Burada dram, komedi, vodvil gibi sahne eserleri oynanmakta idi. Oyuncular, Naum Tiyatrosu'nun oyuncularını gibi, yurtdışında tertiplenerek İstanbul'a getirilmiş artistlerden müteşekkildi. Bunlar Fransız'dılar ve tabii eserler de Fransızca, bazen de İtalyanca oynanmakta idi. Tiyatronun başında Manasse bulunuyordu. Manasse, bu tiyatroda kendi yazdığı eserleri de sahneye koyuyordu. Her hafta 2-3 hatta bazen 5 eser sahneye konmakta idi. Bazı seneler, yaz aylarında da temsiller veriliyordu. Bu salonda konserler de verilmekte idi. Fransız Tiyatrosu daha sonra Palais de Cristal'e nakletti.

Naum, İstanbul'da Fransızca ve İtalyanca her türlü sahne eserini oynatma imtiyazını irade-i se-

niyye ile elinde tutmaktadır. 1862 senesinde bu imtiyaz beş sene daha uzatılmıştı. Bu imtiyaza göre ondan başka hiç kimse hiç bir sahne eserini -buna her türlü opera ve tiyatro eserleri dahildir- Naum'un izni olmadan oynatamaz. Diğer tiyatrolar gibi Fransız Tiyatrosu da, Naum ile bir anlaşma yapmıştır ve onun izin verdiği nisbette oyunlar oynayabilmektedir.

Başvekâlet Arşivi'nde bu anlaşmalardan biri ile ilgili belgeler bulunmaktadır: 1 Nisan 1865 tarihinde Naum Tiyatrosu direktörü Mişel Naum Duhanî ile Fransız Tiyatrosu Direktörü Serafim Manasse, aralarındaki sözleşmeyi yenilemişlerdir. Bu sözleşmeye göre, irade-i seniyye ile İstanbul'da her türlü tiyatro temsili oynatma imtiyazını elinde bulunduran Mişel Naum Duhanî, Serafim Manasse'a, eskiden olduğu gibi, Fransız dilinde ve opera haricinde olmak kaydı ile, her türlü tiyatro temsili oynatma hakkını vermiştir. Bu müsaade iki sene, yani iki tiyatro mevsimi için, 1 Ekim 1865 ile 1867 senesi Nisan sonuna kadar geçerlidir. Manasse, mukavelede belirtilen taksitlerle iki sene içinde Naum'a dört yüz Osmanlı lirası ödeyecektir. Naum, kendi tiyatrosundan başka yerde olmamak kaydı ile opera-komik, komedi ve vodviller oynatma hakkını da elinde tutmaktadır. Manasse, İstanbul'dan geçen artistler ile, Fransız artistlerden başkasını tiyatrosunda oynatamayacaktır. Bundan başka müzisyenler, hokkabazlar, canlı tablo yapanlar ve dansçılar da bu tiyatrodaki temsil veremeyeceklerdir. Naum, her temsilde para ödemedi bir loca, bir koltuk ve 7 duhuliyeye bileti alabilecektir. Manasse kendi tiyatrosunda sadece Pazar, Pazartesi, Çarşamba ve Cuma günleri temsil verebilecektir. Menfaat için, haftada birden fazla olmamak kaydı ile başka bir gün de temsil yapabilecektir.

Bu mukavele, Belediye (6. Daire) tarafından tasdik edilmişti. Tabii Belediye'nin de koyduğu şartlar vardır: Tiyatro oynanacak yer Belediye tarafından kontrol edilecek ve mahzur varsa izin verilmeyecektir, devletçe uygun görülmeyen oyunlar oynanamayacaktır, vs.¹⁸

Bu şartlar altında Manasse'ın idaresinde temsil veren Fransız Tiyatrosu, opera haricinde şarkılı komediler ve operetler de oynayabilir: Offenbach'ın 5 perdelik *La Vie Parisienne*'i de bunların arasında. Orkestra şefi Duval bu arada kendi eserini de çalıyor: *Beykoz Manzaranları*.

22 Mart 1870'de Fransız Tiyatrosu bir maskeli balo yapar. Bu balo tiyatrunun menfaatinde. Geçen sezon işler iyi gitmemiştir. Tiyatroya yardım maksadıyla verilen bu balodan elde edilecek para ile gelecek sene harikulâde bir trup temin edi-

Garibaldi Bayramı vesilesiyle İtalyanların 1862 yılında Naum Tiyatrosu'nda düzenledikleri ziyafet.

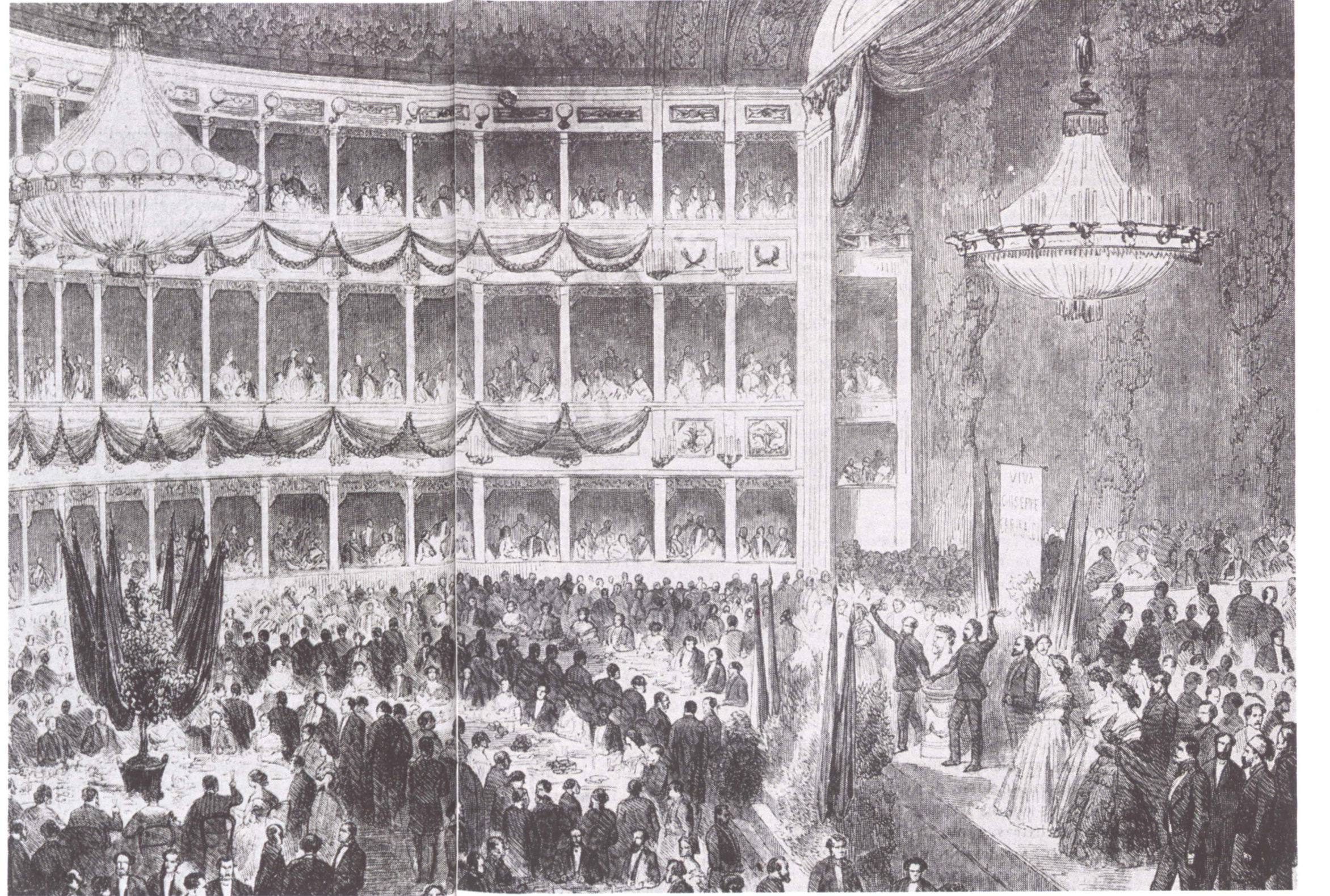
lecektir. Bu baloya birçok önemli kişi davet edilmiştir. İstanbul'da dram sanatının gelişmesi ile ilgili herkes bu baloya sempati duymalıdır. Giriş 1 Türk Lirası'dır.

Büyük Beyoğlu yangınında Fransız tiyatrosu yanmadı. Her ne kadar tiyatro imtiyazı Naum'da

ise de ve ona tiyatro oynatmak için ücret ödeniyorsa da Fransız Tiyatrosu'nun artık rakibi yoktu. Bunun için harekete geçti.

Yangından bir ay sonra Fransız Tiyatrosu'nun direktör yardımcısı Madam Potel, Fransız Tiyatrosu için bir "Dramatik Kumpanya" düzenlemek

üzere Paris'e hareket etti. İki ay sonra tiyatro direktörlerinden M. Noci, İstanbul'a dönerek, bir kaç haftaya kadar Mme. Potel'in kalabalık ve tanınmış bir artist grubu ile geleceğini İstanbul halkına müjdeledi. Tiyatronun oynadığı Palais de Cristal'de abonmanlar için kayıtlar yapılmağa başlamıştı. Fa-



kat Kasım başında gelen haberler çok üzücü oldu: Fransız sanatçıların gelmesi, belli olmayan bir müddet için ertelenmişti. Alman-Fransız harbi sebebiyle, eli silah tutan hiç kimsenin Fransız topraklarını terketmesine izin verilmiyordu. Naum Tiyatrosu da yanmış olduğundan İstanbul şehri uzun zamandan beri tiyatro temsillerinden mahrum kalmış bulunuyordu. İstanbul halkının bu ümitsizliği çok sürmedi. *La Turquie* gazetesi aşağıdaki haberi verdi: "Fransız Tiyatrosu, pek yakında ümitsizliğe düşen sabırsız halkımıza sahnelerini açacak. Beklenen ve isimleri ilân edilen trup, parlak bir sezon ümidi ile Salı günü şehrimize geldi. Dramlar, komediler, operetler, vodviller vs. den oluşan değişik programları var. Dramların arasında Victor Hugo'nun en önemli eseri *Ruy Blas* da sahneye konacak. Komedilerden ise, Meilhac ve Halévy'nin *Froufrou* adlı eseri, yani Parislilerin son sükresi... Eğer bu trup, ümit ettiğimiz gibi, repertuarı kadar mükemmelse, şehrimiz bu kadar beklemiş olmakla bir şey kaybetmemiştir. Orkestraya gelince, Fransız Tiyatrosu, Naum Tiyatrosu'nun orkestrasını angaje etmiştir ve bu sezon, Offenbach'ın ve Hervé'nin çok orijinal eserleri programdadır: *La Belle Hélène* ve *l'Oeil Crevé*. Seyircilere her türlü konforu temin etmek için salonda büyük tamirler yapılmıştır. Geçen senelerde şikâyet konusu olan ışıklandırma düzeni, dekorlar ve kostümlerin tamamı yeniden yapılmıştır. Tiyatro İdaresi, halkın arzusunu yerine getirmek için hiç bir fedâkârlıktan kaçınmamıştır..."

İlk temsillerden sonra, *La Turquie* gazetesi, tiyatro oyunlarından memnuniyetini belirterek, *Toplumumuz tiyatrosuz kalmak istemiyorsa, bu teşebbüsü desteklemelidir*, diyor ve ilâve ediyor: "Tiyatro için sübvansiyon olmayan bir memlekette tiyatro ancak abonmanlarla ayakta kalabilir. Biz, İstanbul'un, sanatkârları cesaretlendirmemesini anlamıyoruz. Medenî milletler bunlarla tefrik olunurlar. Bizim şehrimiz tiyatrosu olmayan taşra şehirleri seviyesine mi düşsün?"

İki İtalyan tarafından Beyoğlu'nda "Rumeli Tiyatrosu" adı ile bir tiyatro daha açılmış fakat kısa zaman sonra, 1862 yılı başında iflas etmiştir. Tiyatro kapandıktan sonra, tiyatronun sahipleri olan Vaudagne ve Sovrano ailelerinin memleketlerine dönebilecek kadar paraları kalmamıştı. Naum Tiyatrosu'nun empozaryosu, Jacopo Billi, Rumeli Tiyatrosu'nun, sahipleri menfaatlerine bir temsil verdi. Bu temsilde M. Scibe'in *Bir Bardak Su* adlı komedisi oynandı. Naum Tiyatrosu empozaryosu gazetede 20 Ocak 1862 tarihli şu mektubu yayınlamıştı: "Vandagna ve Sovrano ailelerinin başlarına gelen ve Rumeli Tiyatrosu'nun kapanması ile neticelenen felâket bana çok dokundu. Önümüzdeki 3 Şubat Pazartesi günkü temsilimin bütün gelirini kendilerine vereceğim. Lütfen bundan gazetenizde bahsediniz, İstanbul'un cömert ahalisinin yardım için tiyatroya koşacağından eminim. Bu iki sanatçı böylece memleketlerine dönebilecek parayı temin edebileceklerdir."

1862 yılının başında Pera Caddesi'nde eski Ortantal'in bulunduğu mahalde birkaç gündür bir

Ermeni tiyatrosu temsiller vermektedir. Oynadıkları eserlerin bir kısmı tercüme ve bir kısmı da orijinal eserler olup şehrimizdeki Ermeni cemaati bu tiyatroya gitmektedir. İstanbul'daki tiyatro meraklıları Ermeniler, evlerde, okullarda bazan da Naum Tiyatrosu'nda Ermenice temsiller vermekte idiler. 1858'de Hasköy'deki Ermeniler bir tiyatro binası yaptırmak üzere teşebbüse geçmişler fakat tiyatro imtiyazını elinde bulunduran Naum, bu harekete mâni olmuştu. 1861 yılında Naum'la anlaşarak *Café Oriental*'i tiyatro haline getirerek Aralık ayından itibaren burada temsiller vermeğe başladılar. "Şark Tiyatrosu" adı altındaki bu tiyatro bir sene kadar çalıştıktan sonra kapandı. Bu binada Serafim Manasse idaresindeki Fransız Tiyatrosu temsiller vermeğe başladı.

1870 yılının başında bazı kimseler, İstanbul'da, "Teatro-i Sultânî" adı altında bir tiyatro açılabilmesi için bir şirket kurmağa teşebbüs ettiler. Kurulacak olan bu tiyatrodaki Türkçe, Ermenice, Rumca ve Bulgarca eserler sahneye konacaktır. Türk sanatçıları müslümanlardan teşekkül edecek ve kadın rolleri Rumlar ve Ermeniler tarafından oynanacaktır. Bu yeni kuruluşun gayelerinden birisi de Türk dram edebiyatının gelişmesidir. Kurucular, Sadrazamın bu teşekkülü, yüksek himayelerine almasını arzu etmektedirler. Başkanın ve komite üyelerinin isimleri şöyledir: Başkan: Halil Bey; İkinci Başkan: Giritlize Salih Bey; üyeler: Münif Efendi, Ali Paşazâde Ali Bey, Sakızlı Aleksandr Efendi, Bedros Efendi Kuyumcuyan, Yovanço Efendi, M. Topçilesof, M. Noradoundkian, Maksud Simon Efendi, M. Yenidünya, Sadullah Bey, Macid Bey, Giritlize Ali Bey, Fuad Paşazade İzzet Bey; Genel Sekreter ve rejisör: M. Hekimyan; Birinci Sekreter: Sami Efendi; İkinci Sekreter: Konstantinidi Efendi; Üçüncü Sekreter: Kirkor Efendi Margosyan. Şirketin sermayesi hisse senedi çıkarılmak suretiyle temin edilecektir. Hükümetten, 6. Daire'de bir arsa tahsisi istenecek ve o arsanın üzerine bir tiyatro binası inşa edilecektir. Kurucular, bu kuruluşun, başkentimizde dramatik sanat zevkini yaymak ve millî edebiyatı geliştirmek yolunda yardımcı olacağını da söylemektedirler²⁰. Bu teşebbüs hiç bir vakit neticelenemedi.

Beyoğlu'nun (Péra) bir de müzik dünyası vardır. Naum Tiyatrosu'nda oynanan operalardan başka, diğer tiyatro ve "café"lerde müzikli oyunlar oynanmakta idi. Bunların küçük orkestraları bulunmakta idi. Ayrıca, Naum Tiyatrosu'nda olduğu gibi buralarda konserler de verilmekte idi. Bu konserleri verenlerin bir kısmı Avrupa'da turneye çıkıp İstanbul'a uğrayan topluluklar veya sanatkârlardır; bir kısmı ise İstanbullu sanatkârlardır. Naum Tiyatrosu, konserler bakımından da en öndedir. *La Turquie* gazetesinin 18 Ekim 1861 (Cumartesi) tarihli sayısında şöyle bir haber var: "Dün gece *Casin de Péra*'da Alman sanatçılarından müteşekkül ve M. Hahne'in idare ettiği *Philharmonia Ger-*

mania topluluğunun ilk konseri verildi. Konser iyi duyurulmamış olduğundan ve zaten çok kimse henüz yazlıkta bulunduğundan 'Casin' salonunda her zaman görülen kalabalık yoktu. Bunun bir sebebi de yerlerin fiyatı idi, çünkü başka bir ilânda, aynı orkestranın Naum Tiyatrosu'nda da dinlenebileceği yazılı idi. Bu sanatçıları övüyoruz. Beraberlik, seçilen parçalar, ifade tarzları, her şey, bu sanatçıların pek çok alkışlanmayı hakettiklerini gösteriyordu."

Program: Mendelssohn, *Marche de Noce de l'opera Der Sommernachtstraum*; Strauss, *Valse Juristenballtoenze (tanze) Lumbye, Reverie*; Rossini, *Barbier de Séville, Solo de Cornet a piston, sur la Cavatine*.

Philharmonia Germania, Avrupa turnesine çıkmış bir topluluktur. Turne programına dahil olan İstanbul'da bir ay kalıp muhtelif konserler verecektir. Ertesi gün Naum Tiyatrosu'nda verilen konser çok kalabalık olur. Orkestra çok alkışlanır. 26 Ekim 1861, saat 2'de Padişah'ın Pera Caddesi'nden geçeceğini haber alan Philharmonia Germania topluluğu, hazırlık yapar ve tam Padişah geçerken Hotel des Colonies'nin salonundan Padişah'ın şerefine büyük bir marş çalar.

Beyoğlu'nda sık sık başka konserler de verilmektedir.

Beyoğlu'nda, musiki âletleri ve nota satan ma-

ğazalar da açılmıştır. Palais des Fleurs'ün tam karşısında A. Commendinger'in mağazası bunlardan biridir. Bir Macar olan A. Commendinger, İstanbul'da ilk musikî mağazalarından birinin sahibidir. Liszt İstanbul'a geldiği zaman onu evinde misafir etmiştir. Mağazasında harmonyum, her kalitede piyano, satış, kiralama, değiştirme, akort, tamir yapılır ve Batı musikîsi notaları satılırdı. İstanbul'da bestelenmiş ve Milano'da basılmış bazı notalar da bu mağazada satılmaktadır:

Aurore d'Orient - Album dédié à Mylady

Bulwer, et vendu pour les incendies du Phanar.

Ricordi del Bosphore - Albums dedicati a distinti.

Fiori e Sospiri - Personaggi di Pera.

Notti d'estate a Büyükdere - Quest'Album non è ancora pubblicato²¹.

Bir devrin eğlencesi, balolar, konserler, operalar, tiyatrolar, *cafés-chantants* lar hatta sirkler çeşitli gösteriler yapılan başlıca yerler, Naum Tiyatrosu, Le Palais de Cristal, Palais des Fleurs, Café de Luxembourg, Café St. Petesburg, La Salle de Roumélie ve burada temsiller veren oyunlar oynayan, Bosco, Théâtre Odéon, Théâtre Italienne, Théâtre Scribe, Théâtre Française, Théâtre Armenienne ve başkaları... Beyoğlu'nda bunlardan bu güne hâlâ bir iz kalmış mıdır acaba?

NOTLAR

1 SUHA UMUR, "Abdülmecid, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu", *Millî Saraylar Dergisi*, Sayı 1, 1987/1.

2 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun binası uzun zaman harap bir şekilde kaldı. Daha sonra tütün deposu olarak kullanıldı. 1938 senesinde Avaspaşa-Dolmabahçe volu düzeltilirken güzergâh üzerinde kaldığı için yıkıldı.

3 REFİK AHMET SEVENGİL, *Opera ile ilk Temaslarımız*, İstanbul 1959, s. 40.

4 Başvekâlet Arşivi, İradeler, Hariciye-14363, 8 Zilkade 1286 (9 Şubat 1870).

5 JULES COHEN (1835-1901): Fransız bestecisi. Neo-klasik tarzda mesler, overtürler, senfoniler ve kantatları ile tanınmıştır.

6 SAMUEL DAVID (1836-1895): Fransız bestecisi. Bazin ve Halev'nin talebesi. Senfoniler ve opera komikler besteledi.

7 MORİTZ STRAKOSH (1825-1887): Ukraynalı besteci ve devrinin tanınmış sopranosu Adelina Patti'nin (1843-1919) hocası.

8 ESPRIT AUBERT (1782-1871): Fransız opera bestecisi. O tarihlerde İstanbul'da da oynanmış olan *La Muette de Portici* adlı operası çok tanınmıştır.

9 Eflak ve Boğdan muzika askerlerinden yüzbaşı.

10 Bu marşların pek azının notalarını bulabildim. Baş-

vekâlet arşivinde bunlara dair evrak varsa da notaları, her halde Muzika-i Hümâyun'da çalınmak üzere alınmıştır.

11 *Journal de Constantinople*, 19 Şubat 1864.

12 *Journal de Constantinople*, 22 Şubat 1862.

13 14.4.1868, Başvekâlet Arşivi, Şura-yı Devlet, 51. Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'nda sarf olunan gaz bahasının tesviyesine dair.

14 *Journal de Constantinople*, 16 Şubat 1864.

15 REFİK AHMET SEVENGİL, *a.g.e.*, s. 37-8; *Ruznâme-i Ceride-i Hâvadis*, 15 Recep 1281 (14 Aralık 1864).

16 *La Turquie*, 24 ve 29 Mart 1870.

17 "Palais des Fleurs", Grande Rue de Péra (İstiklâl Caddesi), No. 104.

18 Başvekâlet Arşivi, Meclis-i Vâlâ, 23871, Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'na dair.

19 *La Turquie*, 29 Kasım 1870.

20 *La Turquie*, 26 Şubat 1870.

21 *Şafak*. Mylady Bulwer'e ithaf edilmiş ve Fener yanğında zarar görenler için satılmakta olan albüm (Mylady Bulwer, İstanbul'daki İngiliz sefiri Henry Bulwer'in eşidir). *Boğaziçi Hatıraları*: Seçkinlere ithaf edilmiş albüm; *Çiçekler ve İççekişler*: Beyoğlu'nda yaşayanlar; *Büyükdere'de Yaz Akşamları*: Bu albüm henüz yayınlanmamıştır.

kat Kasım başında gelen haberler çok üzücü oldu: Fransız sanatçıların gelmesi, belli olmayan bir müddet için ertelenmişti. Alman-Fransız harbi sebebiyle, eli silah tutan hiç kimsenin Fransız topraklarını terketmesine izin verilmiyordu. Naum Tiyatrosu da yanmış olduğundan İstanbul şehri uzun zamandan beri tiyatro temsillerinden mahrum kalmış bulunuyordu. İstanbul halkının bu ümitsizliği çok sürmedi. *La Turquie* gazetesi aşağıdaki haberi verdi": "*Fransız Tiyatrosu, pek yakında ümitsizliğe düşen sabırsız halkımıza sahnelerini açacak. Beklenen ve isimleri ilân edilen trup, parlak bir sezon ümidi ile Salı günü şehrimize geldi. Dramlar, komediler, operetler, vodviller vs. den oluşan değişik programları var. Dramların arasında Victor Hugo'nun en önemli eseri Ruy Blas da sahneye konacak. Komedilerden ise, Meilhac ve Halévy'nin Froufrou adlı eseri, yani Parisliler'in son süksesi... Eğer bu trup, ümid ettiğimiz gibi, repertuarı kadar mükemmelse, şehrimiz bu kadar beklemiş olmakla bir şey kaybetmemiştir. Orkestraya gelince, Fransız Tiyatrosu, Naum Tiyatrosu'nun orkestrasını angaje etmiştir ve bu sezon, Offenbach'ın ve Hervé'nin çok orijinal eserleri programdadır: La Belle Hélène ve l'Oeil Crevé. Seyircilere her türlü konforu temin etmek için salonda büyük tamirler yapılmıştır. Geçen senelerde şikâyet konusu olan ışıklandırma düzeni, dekorlar ve kostümlerin tamamı yeniden yapılmıştır. Tiyatro Idaresi, halkın arzusunu yerine getirmek için hiç bir fedâkârlıktan kaçınmamıştır...*"

İlk temsillerden sonra, *La Turquie* gazetesi, tiyatro oyunlarından memnuniyetini belirterek, *Toplumumuz tiyatrosuz kalmak istemiyorsa, bu teşebbüsü desteklemelidir*, diyor ve ilâve ediyor: "*Tiyatro için sübvansiyon olmayan bir memlekette tiyatro ancak abonmanlarla ayakta kalabilir. Biz, İstanbul'un, sanatkârları cesaretlendirmemesini anlamıyoruz. Medenî milletler bunlarla tefrik olunurlar. Bizim şehrimiz tiyatrosu olmayan taşra şehirleri seviyesine mi düşsün?*"

İki İtalyan tarafından Beyoğlu'nda "Rumeli Tiyatrosu" adı ile bir tiyatro daha açılmış fakat kısa zaman sonra, 1862 yılı başında iflas etmiştir. Tiyatro kapandıktan sonra, tiyatronun sahipleri olan Vaudagne ve Sovrano ailelerinin memleketlerine dönebilecek kadar paraları kalmamıştı. Naum Tiyatrosu'nun empozaryosu, Jacopo Billi, Rumeli Tiyatrosu'nun, sahipleri menfaatlerine bir temsil verdi. Bu temsilde M. Scibe'in *Bir Bardak Su* adlı komedisi oynandı. Naum Tiyatrosu empozaryosu gazetede 20 Ocak 1862 tarihli şu mektubu yayınlamıştı: "*Vaudagne ve Sovrano ailelerinin başlarına gelen ve Rumeli Tiyatrosu'nun kapanması ile neticelenen felâket bana çok dokundu. Önümüzdeki 3 Şubat Pazartesi günkü temsilimin bütün gelirini kendilerine vereceğim. Lütfen bundan gazetenizde bahsediniz, İstanbul'un cömert ahalisinin yardım için tiyatroya koşacağından eminim. Bu iki sanatçı böylece memleketlerine dönebilecek parayı temin edebileceklerdir.*"

1862 yılının başında Pera Caddesi'nde eski Ortantal'in bulunduğu mahalde birkaç gündür bir

Ermeni tiyatrosu temsiller vermektedir. Oynadıkları eserlerin bir kısmı tercüme ve bir kısmı da orijinal eserler olup şehrimizdeki Ermeni cemaati bu tiyatroya gitmektedir. İstanbul'daki tiyatro meraklıları Ermeniler, evlerde, okullarda bazan da Naum Tiyatrosu'nda Ermenice temsiller vermekte idiler. 1858'de Hasköy'deki Ermeniler bir tiyatro binası yaptırmak üzere teşebbüse geçmişler fakat tiyatro imtiyazını elinde bulunduran Naum, bu harekete mâni olmuştu. 1861 yılında Naum'la anlaşarak Café Oriental'i tiyatro haline getirerek Aralık ayından itibaren burada temsiller vermeğe başladılar. "Şark Tiyatrosu" adı altındaki bu tiyatro bir sene kadar çalıştıktan sonra kapandı. Bu binada Serafim Manasse idaresindeki Fransız Tiyatrosu temsiller vermeğe başladı.

1870 yılının başında bazı kimseler, İstanbul'da, "Teatro-i Sultânî" adı altında bir tiyatro açılabilmesi için bir şirket kurmağa teşebbüs ettiler. Kurulacak olan bu tiyatrodaki Türkçe, Ermenice, Rumca ve Bulgarca eserler sahneye konacaktır. Türk sanatçıları müslümanlardan teşekkül edecek ve kadın rolleri Rumlar ve Ermeniler tarafından oynanacaktır. Bu yeni kuruluşun gayelerinden birisi de Türk dram edebiyatının gelişmesidir. Kurucular, Sadrazamın bu teşekkülü, yüksek himayelerine almasını arzu etmektedirler. Başkanın ve komite üyelerinin isimleri şöyledir: Başkan: Halil Bey; İkinci Başkan: Giritlize Salih Bey; üyeler: Münif Efendi, Ali Paşazâde Ali Bey, Sakızlı Aleksandr Efendi, Bedros Efendi Kuyumcuyan, Yovanço Efendi, M. Topçilesof, M. Noradoundkyan, Maksud Simon Efendi, M. Yenidünya, Sadullah Bey, Macid Bey, Giritlize Ali Bey, Fuad Paşazade İzzet Bey; Genel Sekreter ve rejisör: M. Hekimyan; Birinci Sekreter: Sami Efendi; İkinci Sekreter: Konstantinidi Efendi; Üçüncü Sekreter: Kirkor Efendi Margosyan. Şirketin sermayesi hisse senedi çıkarılmak suretiyle temin edilecektir. Hükûmetten, 6. Daire'de bir arsa tahsisi istenecek ve o arsanın üzerine bir tiyatro binası inşa edilecektir. Kurucular, bu kuruluşun, başkentimizde dramatik sanat zevkini yaymak ve millî edebiyatı geliştirmek yolunda yardımcı olacağını da söylemektedirler". Bu teşebbüs hiç bir vakit neticelenemedi.

Beyoğlu'nun (Péra) bir de müzik dünyası vardır. Naum Tiyatrosu'nda oynanan operalardan başka, diğer tiyatro ve "café"lerde müzikli oyunlar oynanmakta idi. Bunların küçük orkestraları bulunmakta idi. Ayrıca, Naum Tiyatrosu'nda olduğu gibi buralarda konserler de verilmekte idi. Bu konserleri verenlerin bir kısmı Avrupa'da turneye çıkıp İstanbul'a uğrayan topluluklar veya sanatkârlardır; bir kısmı ise İstanbullu sanatkârlardır. Naum Tiyatrosu, konserler bakımından da en ondedir. *La Turquie* gazetesinin 18 Ekim 1861 (Cumartesi) tarihli sayısında şöyle bir haber var: "*Diün gece Casin de Péra'da Alman sanatçılardan müteşekkil ve M. Hähne'in idare ettiği Philharmonia Ger-*

mania topluluğunun ilk konseri verildi. Konser iyi duyurulmamış olduğundan ve zaten çok kimse henüz yazlıkta bulunduğundan 'Casin' salonunda her zaman görülen kalabalık yoktu. Bunun bir sebebi de yerlerin fiyatı idi, çünkü başka bir ilânda, aynı orkestranın Naum Tiyatrosu'nda da dinlenebileceği yazılı idi. Bu sanatçıları övüyoruz. Beraberlik, seçilen parçalar, ifade tarzları, her şey, bu sanatçıların pek çok alkışlanmayı hakettiklerini gösteriyordu."

Program: Mendelssohn, *Marche de Noce de l'opera Der Sommernachtstraum*; Strauss, *Valse Juristenballtoenze (tanze) Lumbye, Reverie*; Rossini, *Barbier de Séville, Solo de Cornet a piston, sur la Cavatine*.

Philharmonia Germania, Avrupa turnesine çıkmış bir topluluktur. Turne programına dahil olan İstanbul'da bir ay kalıp muhtelif konserler verecektir. Ertesi gün Naum Tiyatrosu'nda verilen konser çok kalabalık olur. Orkestra çok alkışlanır. 26 Ekim 1861, saat 2'de Padişah'ın Pera Caddesi'nden geçeceğini haber alan Philharmonia Germania topluluğu, hazırlık yapar ve tam Padişah geçerken Hotel des Colonies'nin salonundan Padişah'ın şerefine büyük bir marş çalar.

Beyoğlu'nda sık sık başka konserler de verilmektedir.

Beyoğlu'nda, musikî âletleri ve nota satan ma-

ğazalar da açılmıştır. Palais des Fleurs'un tam karşısında A. Commendinger'in mağazası bunlardan biridir. Bir Macar olan A. Commendinger, İstanbul'da ilk musikî mağazalarından birinin sahibidir. Liszt İstanbul'a geldiği zaman onu evinde misafir etmiştir. Mağazasında harmonyum, her kalitede piyano, satış, kiralama, değiştirme, akort, tamir yapılır ve Batı musikîsi notaları satılırdı. İstanbul'da bestelenmiş ve Milano'da basılmış bazı notalar da bu mağazada satılmaktadır:

Aurore d'Orient - Album dédié à Mylady

Bulwer, et vendu pour les incendies du Phanar.

Ricordi del Bosphore - Albums dedicati a distinti.

Fiori e Sospiri - Personaggi di Pera.

Notti d'estate a Büyükdere - Quest'Album non è ancora pubblicato '.

Bir devrin eğlencesi, balolar, konserler, operalar, tiyatrolar, *cafés-chantants* 'lar hatta sirkler çeşitli gösteriler yapılan başlıca yerler, Naum Tiyatrosu, Le Palais de Cristal, Palais des Fleurs, Café de Luxembourg, Café St. Petesburg, La Salle de Roumélie ve burada temsiller veren oyunlar oynayan, Bosco, Théâtre Odéon, Théâtre Italienne, Théâtre Scribe, Théâtre Française, Théâtre Armenienne ve başkaları... Beyoğlu'nda bunlardan bu güne hâlâ bir iz kalmış mıdır acaba?

NOTLAR

1 SUHA UMUR, "Abdülmecid, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu", *Millî Saraylar Dergisi*, Sayı 1, 1987/1.

2 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun binası uzun zaman harap bir şekilde kaldı. Daha sonra tütün deposu olarak kullanıldı. 1938 senesinde Ayaspaşa-Dolmabahçe yolu düzeltilirken güzergâh üzerinde kaldığı için yıkıldı.

3 REFİK AHMET SEVENGİL, *Opera ile ilk Temaslarımız*, İstanbul 1959, s. 40.

4 Başvekâlet Arşivi, İradeler, Hariciye-14363, 8 Zilkade 1286 (9 Şubat 1870).

5 JULES COHEN (1835-1901): Fransız bestecisi. Neo-klasik tarzda mesler, overtürler, senfoniler ve kantatları ile tanınmıştır.

6 SAMUEL DAVID (1836-1895): Fransız bestecisi. Bazin ve Halevy'nin talebesi. Senfoniler ve opera komikler besteledi.

7 MORITZ STRAKOSI (1825-1887): Ukraynalı besteci ve devrinin tanınmış sopranosu Adelina Patti'nin (1843-1919) hocası.

8 ESPIRIT AUBERT (1782-1871): Fransız opera bestecisi. O tarihlerde İstanbul'da da oynanmış olan *La Muette de Portici* adlı operası çok tanınmıştır.

9 Eflak ve Boğdan muzika askerlerinden yüzbaşı.

10 Bu marşların pek azının notalarını bulabildim. Baş-

vekâlet arşivinde bunlara dair evrak varsa da notaları, her halde Muzika-i Hümâyun'da çalınmak üzere alınmıştır.

11 *Journal de Constantinople*, 19 Şubat 1864.

12 *Journal de Constantinople*, 22 Şubat 1862.

13 14.4.1868, Başvekâlet Arşivi, Şura-yı Devlet, 51. Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'nda sarf olunan gaz bahasının tesviyesine dair.

14 *Journal de Constantinople*, 16 Şubat 1864.

15 REFİK AHMET SEVENGİL, *a.g.e.*, s. 37-8; *Ruznâme-i Cerîde-i Hâvadis*, 15 Recep 1281 (14 Aralık 1864).

16 *La Turquie*, 24 ve 29 Mart 1870.

17 "Palais des Fleurs", Grande Rue de Péra (İstiklâl Caddesi), No. 104.

18 Başvekâlet Arşivi, Meclis-i Vâlâ, 23871, Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'na dair.

19 *La Turquie*, 29 Kasım 1870.

20 *La Turquie*, 26 Şubat 1870.

21 *Şafak*. Mylady Bulwer'e ithaf edilmiş ve Fener yangınında zarar görenler için satılmakta olan albüm (Mylady Bulwer, İstanbul'daki İngiliz sefiri Henry Bulwer'in eşidir). *Boğaziçi Hatıraları*: Seçkinlere ithaf edilmiş albüm; *Çiçekler ve İççekişler*: Beyoğlu'nda yaşayanlar; *Büyükdere'de Yaz Akşamları*: Bu albüm henüz yayınlanmamıştır.

TOPKAPI SARAYI ŞİMŞİRLİK VE KAFES KASIRLARI

*Necdet Sakaoğlu**

Geleneksel kurumların korunduğu zamanlar boyunca, Osmanlı hanedan saraylarının i dzeninde de önemli değişimler yaŐanmadı. Ölen padişahların yaslı ailelerine tahsis edilen Bayezid'deki Eski Saray'a *GözyaŐı Sarayı* denmesine karşılık, bir bakıma dünyanın en uzun ömürlü kapalı kutusu olagelen Topkapı Sarayı'na açılan görkemli portallere de geri "mutluluk esiği", "mutluluk kapısı" anlamlarında *Dr's-saade*, *Bâb's-saade* deniyordu fakat, bu kapılardan içeride, yüzyıllar boyunca nelerin yaşandığı tarih aydınlığından titizlikle kaçırılmıştır.

Sarayda, padişah dışında, bizzat onun anası *Valide Sultan* ve tüm saraylılar haklardan yoksun-

dular. Haremi dolduran kızlar, kadınlar, ak ve kara hadım ağalar, *İoğlanlar*, *Baltacılar*, Avrupalı, Afrikalı köleler ya da devŐirmelerdi. Saray, dışarıya taşan alay, Şenlik, sr-ı hümâyun, biniş, gidiŐ vb. merasimlere karşılık, içerideki mücadeleleri, dramatik ve trajik vakaları labirentlerinde saklıyordu.

OSMANLI ŞEHZADELERİNİN KONUMU "Taht namzedi" Şehzadelerin doğumlarına, sünnet Şenliklerine, sancağa çıkıŐlarına ait bilgiler çoktur. Ancak 17. yüzyıl başında Şehzadeler için uygun görülen ve eskiye göre bir çeliŐki olan yaşam tarzı aydınlık değildir. Bu ikinci dönemde hanedan prensleri, sarayın trajik boyutunun asıl kahramanları olmuş gözükmektedirler.

Şimşirlik bahçesinden Topkapı Sarayı'nın görünüşü



II. Selim'in hükümdarlığına (1566-1574) kadar şehzadeler sancağa çıkıyor, saltanat için mücadeleye girebiliyorlardı. Tahtı bu yoldan elde eden II. Selim, yalnız büyük oğlu Murad'ı (III.) veliahd olarak sancak valiliğine gönderip öteki oğullarını sarayda tutmak suretiyle, mücadele geleneğini kapattı. III. Murad (1574-1595), III. Mehmed (1595-1603) bu usulde padişah oldular ve sarayda gözetim altındaki kardeşlerini idam ettirdiler. III. Mehmed ise sancağa göndermediği büyük oğlu Mahmud'u sarayda boğdurdu. Bir süre sonra kendisi de ölünce ilk kez, sancak deneyiminden yoksun, çocuk denebilecek yaşta, evlenmemiş ve çocuksuz bir şehzade (I. Ahmed) tahta oturdu. Dimitri Kantemir, bunu şöyle yorumlar: "*Devlet yönetiminin bu kadar genç birisinin eline geçmesi görülmemiş şey değildi. Bir ozan 'Osmanoğulları arasında sancağa sahip olmadan tahta sahip olan' dedi, kendisi için.*" I. Ahmed (1603-1617), kardeşlerini ve öz oğlunu öldürerek nefret uyandıran babası III. Mehmed'in durumuna düşmemek, ayrıca henüz kendi çocuğu olmadığından hânedanı varissiz bırakmamak için, esasen ruhsal rahatsızlığı olan kardeşi Mustafa'yı (I.) boğdurmayarak sarayın bir dairesinde hapsedti. Bununla Osmanlı sarayına yeni bir kurum eklenmiş oldu: *Dâire-i uzlet* veya *Kafes*.

Mustafa, 14 yıl boyunca saray hapsi yaşayan ilk şehzadedir. 1617'de, I. Ahmed'in ansızın ölümü üzerine de bir saray entrikasıyla tahta çıktı ve kardeş ardılı ilk padişah oldu. Ardılı olan yeğeni II. Osman (1618-1622), amcasının bu dört aylık saltanatını "*Kanun-ı kadîme muğayir bir bid'at*" olarak yorumlamış ise de korkunç akıbeti ardından I. Mustafa ikinci kez (1622-1623) tahta oturtuldu. Bir yıl sonra indirilip yine *Kafes* denen dairesine kapatıldı.

Şimşirlik Kasrı'nın Harem Dairesi yönündeki zemin katı.



Şimşirlik ve Fil bahçelerini ayıran duvarın üzerindeki eski Şimşirlik Kasrı'na ait kapı ve pencere kalıntıları.



Artık, sarayda, ölüm veya taht sırası bekleyen şehzadelere, tahttan indirilmiş padişahlara meskenlik eden özel bir bölüm gelişmekteydi. Buna koşut olarak saltanat hukukunda da *amud-ı neseb* (babadan oğula) yerine *ekberiyet* usulü yerleşti. Babanın ölümü ardından yerine oğlunun geçmesi bir kez, I. İbrahim'in (1640-1648) hal'inden sonra gerçekleşti ve bundan 189 yıl sonra, 1839'da Abdülmecid'in (1839-1861) tahta çıkışına kadar bir daha vuku bulmadı. 1687 ve 1703'te bu yöndeki iki girişim de sonuçsuz kaldı. Bu süreçte, Osmanlı tahtına, ömrünün bir kısmını saray hapsinde geçirmiş, eğitimi, deneyimi olmayan prensler çıktılar.

KAFES KASRI'NIN YER ALDIĞI HAREM DAİRESİ Osmanlı sarayında iki ayrı "harem" vardı: Biri, Has Oda'yı, İç Köşkleri, Sofa-yı Hümayun u kapsayan Harem-i Hümayun; diğeri, Valide Sultan ın, hasekilerin, cariyelerin, şehzade ve sultanların ikamet ettiği Harem Dairesi. Buraya *Sultan Sarayı*, *Harem-Saray* da denmiştir. Yüksek duvarlarla çevrili Harem Dairesi yapıları, kuzey-güney ekseninde birbirine bağlı dört bloktur. Darüssaade Dairesi-Cariyeler Dairesi-Valide Sultan-Kadinefendiler daireleri, Şehzadeler ve Mabeyn daireleri, kuzeydoğudaki Enderun Daireleri'ne sağır duvarlarla kapalı olan ve güneye bakan bir taraçaya oturmuş bulunan haremın önünde Şimşirlik ve Aslanhane bahçeleri vardır.

Harem, yaşayanların kendilerini cennette tahayyül edecekleri bir ortamdı. Ulu ağaçların gölgelediği, çiçek tarhları, lâlezarlar, iç mekânlardaki çeşmeler, havuzlar, çiçeklikler, asma bahçeleri andıran taşlıklar, sofalar, çini doygunluğu, tavanları, kubbeleri bezeyen yıldız çerçevesi betimlemeler, değişik saatlerin vuruşları, kadın sesleri, ud, santur nağmeleri... Bununla birlikte harem, hiçbir dönemde, uyumlu ve planlı bir görünüme kavuşmamıştır. Her padişahla yenilenen kadrolar, farklı yaşam anlayışları, fiziksel değişiklik istemleri, yangın ve deprem gibi nedenler, sürekli olarak tadilleri, onarımları, eklentileri gerektirmiştir. Isınma alışkanlıkları ve sağlık sorunları ise ahşap yapılaşmayı zaruri kılmaktaydı. Bu bakımdan Osmanlı mimarisinin taş ve tuğla malzeme ağırlıklı üsluplaşmış formları ve çözümleri harem için fazla geçerli olamamıştır. Buna bağlı olarak harem bölümleri işlevlerine göre zaman zaman değişik adlar almıştır. Konumuzu oluşturan Kafes Kasrı ise Harem Dairesi ile Harem-i Hümayun arasında 17. yüzyıl başında meydana çıkmıştır.

Sarayın bu tür mekânsal sorunları, buradaki yaklaşık 300 yıllık saltanat yaşamına ilişkin gizemlerin çözülmesi bakımından önemlidir. Fakat bu konu için kaynak ve belgeler, umulanları vermeyecek kadar azdır. Örneğin, haremi betimleyen minyatürler yapılmamış, haremde yaşayanlar anılarını doğrudan veya dolaylı aktarmamışlar, hareme girebilenler -birkaçı dışında- görebildiklerini anlatmamışlardır. Yüzlerce odalı harem, duvar ve kapılarında bir iki cümlecik keşfedilebilmiştir. "İki yek gurusluk âyine kayboldu. Bunda oturamı hırsız tuttu. Bu asrın âdemleri", "Bağrı yanık Dilfirib / Allah garip Allah garip / Aman, aman!..."

Şimşirlik Kasrı (Taşodalar) içinden görüntü.



Kuşkusuz hareme girmek, haremi anlatmak, hatta haremi merak etmek her zaman başışlanmaz suçtu. Örneğin 17. yüzyılda, Venedik elçiliğinin bir tercümanı, Beyoğlu'ndaki evinden dürbünle sarayı incelemek istemiş. Bu, bir hükümet sorunu haline getirilmiştir. Yine de haremın iç dünyası hakkında dışarıya birtakım bilgiler sızdırılabilmıştır. Örneğin, Jean Baptiste Tavernier, sarayın Sofa köşklerinden birinde padişahın yatışını saptayabilmiştir:

"Odada asılı â'vizenin göbeğine rengarenk mücevherlerle süslü neceften bir yuvarlak konmuş. Yerde çok değerli halılar, minderler, yastıklar, örtüler var. Bunların saçaklarının çoğu inci işlemeli. Yazlık oda, üç tarafındaki pencerelerden bol ışık almakta. Padişahın yatağı geleneklere göre hazırlanır. Asla karyola kullanılmaz. Akşam, içoğlanları, odanın bir köşesine, altında ince hasır bulunan halının üstüne iki şilte ve kuştüyü bir yatak sererler. Yataklar çok değerli kumaşlarla kaplıdır. Yatağın üstüne inci saçaklı muhteşem bir cibinlik kurulur. Odadaki dolapta, üzerinde 'Nasr'ün-min-Allah' yazılı sancak saklıdır. Yatak gündüzleyin serili bırakılmaz. Kışın soğuğa karşı, çarşaf yerine kürk serilir... Herşey hazırlanınca içoğlanları padişahu yatağa davet ederler. O yattığı sürece üçer saat süreyle nöbet tutarlar."

Fransız papaz Aubry de la Montraye, 1714'de padişah Edirne Sarayı'nda iken (Harem boş iken) bir saatin onarımı maksadıyla ve bir saatçiyle birlikte -onun yardımcısı gibi- saraya ve hareme girişini anlatmıştır:

"Duvarlar çinilerle kaplı. Yer yer de altınyaldızlı mavi lambiriler görülmüyor. Fıskiyenin suları yeşil taştan bir havuza dökülüyor. Türk evlerindeki havuzlar ve çeşmeler salt göz okşamak için değil, abdest almak içindir. Harem ağası bizi, kapıları kapalı birçok küçük odanın önünden geçirdi. Bunlar, keşişlerin ve rahibelerin hücrelerine benzetilebilir. Birinin içini görebildim. Kutusu başa, sedef, altın ve gümüşle işlenmiş bir saat, gümüş aynalı alafranga bir masanın üstünde yedi. Duvarda, süslü ve cam çerçevesi bir ayna vardı. Yedi yastığın sıralandığı muhteşem sedirin köşelerine gümüş sehpa konmuştu. Minderler, renkli ve desenli kumaşlarla kaplanmıştı. Odanın yıldızları, boya ve nakışları eşsizdi. Pencereler uzun boylu insanların bile ulaşamıyacağı yükseklikte, camlar Hıristiyan kiliselerindeki gibi renkliydi."

Menavino Giovanni Antonio, Nicolas de Nicolay, Domenico Hierosolimitano, Bobovi (Ali Ufkî) D'Ohsson, Melling, Penzer, Alderson... Osmanlı sarayını anlatmakla birlikte Harem ve Kafes Kasrı için bunların eserlerinde de doyurucu açıklamalar mevcut değildir. Sarayın herbiri hamamlı ve çeşmeli dairelerinin olduğu, padişahın gizli bir koridoru kullanarak bu dairelere gittiği, kadınlara ait dairelerle şehzade daireleri arasında bağlantılar bulunduğu, kız çocukların anneleriyle kaldıkları, şehzadelerin, altı yaşına gelince annelerinden ayrıldığı ve kendilerine tahsis edilen dairelerde özel

hocalar tarafından eğitildikleri vb. bilgiler vermişlerdir. Org yerleştirmek, saat tamir etmek, hasta tedavisi için saraya girenler gerçi olmuştur. Ancak bunların eserlerindeki bilgiler de genelde duyulanların aktarılmasıdır.

Şehzadeler Dairesi'ne ilişkin bilgiler daha da azdır. Kafes Kasrı'nı ve Harem i ele alan Ahmed Refik, İ. H. Uzunçarşılı, R. E. Koçu, Çağatay Uluçay, vd. pek mahdud malzemeye çalışmışlardır. Leylâ Saz'ın ve son kuşak prenseslerinin anıları ise yakın dönem Osmanlı saray yaşamına ilişkindir. Harem e terkedilişinden yıllar sonra özel izinle giren ve her tarafını gezen ilk tarihçimiz ise Abdurrahman Şeref olmuştur.

Harem'i hayal ettiği tarzda veya duyduklarına göre betimleyen sayısız ressam, yazar ve romancı vardır. Bunların eserleri, belki ancak sanat ve edebiyat açısından değer ifade edebilir. Konuyu, yüzeysel, yalan yanlış bilgilerle işleyen eserlerde ise son bir örnek Alev Lytle Croutier'in *Harem-Peçeli Dünya* adlı eseridir. Bu kitapta Kafes Kasrı "Altın Kafes"(!) olarak geçiyor:

"Şehzade Ahmed ve Mustafa, altın kafeste birlikte yaşadılar. Ahmed tahta çıkınca erkek kardeşini öldürtecek yürekliliği gösteremedi. Onu birkaç kadımla altın kafeste tuttu. Giriş yerini duvarla ördürtüp sadece kendisine yiyecek ve içkiyle afyon verilmesi için birkaç küçük pencere açtırdı. Bundan 14 yıl sonra aynı duvar yıkıldı ve Deli Mustafa padişah ilan edildi..."

"Şehzade tahta çıkartılmak üzere altın kafesten alındığında, Kösem'in oğulları Murad, Bayezid ve İbrahim aynı yere kapatıldılar. Ama bundan birkaç ay sonra Deli Mustafa, kendisini tutmayan haremağaları tarafından tahttan indirilip yeniden altın kafese kapatıldı. Onun yerine Mustafa'nın oğlu Osman tahta çıktı... Deli Mustafa bir kez daha altın kafesten çıkartılıp (1622) tahta oturtuldu. İlk işi Kösem'in oğullarının katlini buyurmak oldu..."

vs. Görüldüğü gibi, yanlışlarla dolu bir dizi açıklama yapılmıştır.

ŞİMŞİRLİK ve KAFES KASIRLARI Harem yaşamının iğreti, korkulu bir uzantısı 17. yüzyıl başında ortaya çıkan ve önceleri Şimşirlik Kasrı ya da saray argosunda *Aslanhan* diye anılırken, yüzyılın sonlarına doğru *Kafes Kasrı* adını alan bu bölüme, kimi zaman *Kasrı Uzlet*, *Daire-i Uzlet* de denmiştir. Gözaltındaki şehzadelere ayrılan bu bölümün ilkin, hangi tarihte ve nasıl bir mekânda ne gibi disiplinlerle oluşturulduğu saptanamıyor. Bununla birlikte, tutuklu şehzadelerin 17. yüzyılın ilk yarısında, Şimşirlik Bahçesi'yle Fil Bahçesi'ni ayıran yüksek ara duvara bağlı, bir cephesi Harem'e, diğer cephesi Büyük Biniş e bakan, özel kasırda ikamet ettirildikleri sanılıyor. Bu kasrın, günümüzde *Taş Odalar* denen zemin katı ile Fil Bahçesi tarafındaki temelleri görülmektedir. Elde edilen bilgilere göre Şim-

şirlik Kasrı, 12 daireliydi. Küçük bir de bahçesi bulunuyordu. Şimşirlik dairelerinin her birine "kafes" deniyordu. Bu dairelerde inzivâ hayatı yaşayan her şehzadenin 10-12 cariyesi, hazine, kiler, seferli koğuşlarından ağaları vardı, fakat bu ağalarla doğrudan görüşemezlerdi. Burasının Kafes Kasrı olduğuna, Taş Odalar la önündeki Şimşirlik bölümüne "*Aslanhan*" denmesi kanıt gösterilir. Bilindiği gibi, "*aslan*", eski Türk-Selçuk geleneğinde hükümdarlığın bir simgesiydi. Eski Türk hanedan prenslerine de ad olarak veriliyordu. Osmanlılar da ise vâlide sultanlar, şehzade veya padişah oğullarına "*aslanım*" demekteydiler. İkinci güvenilir bir delil de tutuklu şehzadelerin özel dairelerine aslan kafesinden esin "*kafes*" denmesidir. Şu halde ilkin, şu kavramları doğru tanımlamak gerekiyor:

- Şimşirlik Kasrı, şehzadelere ve tahttan indirilen padişahlara ayrılan özel yapının adıydı,
- Bu kasırda her şehzadenin barındığı ayrı bölümlere kafes deniyordu.

• Şimşirlik Kasrı'nın yerine, yukarıdaki Harem Dairesi kompleksinde, şehzadeler için yeni bir bölüm ayrıldığında buraya *Kafes Kasrı* denildiği gibi, buradaki şehzade odalarına, yine kafes denmiştir.

Şimşirlik Kasrı'nın, 16. yüzyıl sonlarına kadar, daha sancağa çıkmamış şehzadelere mahsus bir daire olduğu, sarayın küçük bir maketi gibi, selamlık ve harem bölümlerini kapsadığı anlaşılıyor ve bu ilk dönemde, şehzadelere daha özgür bir hayat tarzı öngörüldüğü akla geliyor.

1665'deki büyük yangın sonrasında, Sultan IV. Mehmed'in, kardeşleri Şehzade Süleyman ile Ahmed'i, Harem Dairesi içinde bir daireye aldırmasına değin bu ilk kasrın işlevini sürdürdüğü tahmin edilebilir. Bugün bu kasrın, Şimşirlik tarafındaki zemin katı mevcuttur. Buradaki üç oda son derece kasvetli, loş, rutubetli mekânlardır. Herhalde şehzadelerin barınmasına mahsus olmayıp hizmet ve nöbet işleri için kullanılıyordu. Ancak, aynı plana bağlı üst katların da, şehzadelere geniş mekânlar sağlamadığı, buna karşılık, kasrın konumunun yukarıdan gözetim ve denetime uygun olduğu anlaşılabilir.

İkinci evredeki Kafes Dairesi, Harem'in içinde konumlandırılmaktadır. Şimşirlik Kasrı bağımsız bir yapı iken bu ikincisi, Harem'e bitişik veya Harem'e ait bazı oda ve bölümlerin, gereksinimlere göre tadil edilmesiyle ortaya çıkmış, barındırılan şehzadelerin kimlikleri açısından onur kırıcı bir saray hapisanesidir. Harem'in Valide Taşlığı ile Gözdeler Taşlığı arasında yer alan, alt katında hazine odaları ile Kadınefendiler Dairesi bulunan bu yeni mekân, zamanla Çifte Kasırlar diye bilinen iki köşkü de kapsamına almıştır. Yabancı kaynaklardan burası için elde edilen bilgiler şunlardır:

"Harem'in loş bir koridorundan geçilerek padişahın tahtta hak iddia edebilecek oğullarının tutsak bulunduğu zindana ulaşılır... Bu zindanın etrafı yüksek duvarlarla örülmüştü... Çift demir parmaklıklı kapı-

larında haremağaları nöbet tutmaktaydılar. Binanın iç karartıcı bir görüntüsü vardı. Şehzadelerin hizmetlerine verilen çok sayıdaki hadımlar, zemin katta yaşamakta ve şehzadelere kötü talihlerini unutturmak, zindanı hiç değilse yaşanır bir yer halinde tutabilmek için her çareye başvurmaktaydılar. Şehzadelere cariye veriliyordu. Ancak bunlar çocuğu olmayanlardan seçilmekte veya çocuklarının olmaması önlemleri alınmaktaydı. Şehzadeler, yeteneklerine uygun el işleri yaparlar, özgürlük müstesna, istedikleri herşey yerine getirilirdi. Padişah, gittiği saraylara onları da götürür fakat orada da yine aynı şekilde kapatılırlardı".

Kafes ya da Şehzadegân Dairesi ile Harem, uzun bir terkedilmişlik dönemi ardından, II. Meşrutiyet döneminde (1908-1918) ilk kez, merhum Abdurrahman Şeref tarafından gezilmiş; 1926 da ise bir tahrir komisyonunun Harem'deki tesbitleri sırasında bu bölümün odaları, "Veliaht Dairesi-Şehzadeler Dairesi" olarak adlandırılarak incelenmiştir. Bu tesbitlere göre:

"Ocaklı Sofadaki kapıdan girilen Kafes dairesinin zemin katında küçük bir hamam ve tuvalet vardır. Karanlık aralıktaki taş merdivenlerden dairenin üst katına çıkılır. Merdiven ara sahanlığında basık bir-kaç oda görülür. Birinci katta, birinden ötekine geçi-

Harem Dairesi Kafes Kasrı nda Kubbeli Oda (Sultan İbrahim'in boğulduğu yer).



lebilen üç sofa ve herbirine açılan odalar bulunmaktadır. Ayrıca sofalardaki merdivenlerden, ikinci kattaki muhdes odalara, buradan da dayama merdivenlerle çatı arasına ulaşılır. İkinci sofadan girilen ve kadınefendiler dairesi ile Altınyol* üstünde yer alan büyük kubbeli oda, Revan Köşkü'nü andırır. I. Mustafa'nın 16 yıl kapatıldığı burada, tahttan indirilen İbrahim'in önce hapis sonra idam edildiği bilinir. Bu oda, ışığı kubbe camlarından almaktadır. Şehzadegân dairesi üst katındaki 10 kadar odadan, bu ve bir diğeri zengin iç dekorasyona sahiptir. Çinilerle kaplı duvarlar, nakışlı ve renkli tavanlar, üst kesimlerde yapı resimlerini içeren duvarlar görülmektedir. Yaşmağı çinilerle kaplı büyük bir ocak da mevcuttur. Bu odanın üç tarafındaki alçak şirvanlara bir merdivenle çıkılır. Fakat iç görünümü 'sıklet-âver-i derûn' (çok sıkıcı) dir."

Ancak, bu tespitler sırasında ne esaslı bir fotoğrafı, ne plân-kroki çizimi düşünülmüdüğü gibi, onarım ve restorasyonlarla da Kafes Kasrı'nın Çifte Kasırlar ciheti tamamen bozulmuş ve Topkapı Sarayı, tarihinin en önemli öğelerinden bir bölümünü yitirmişti. Bugün için artık yalnızca I. Mustafa ve I. İbrahim'in hapsedildikleri kubbeli oda ve çevresi korunmuş durumdadır. Ayrıca, Kafes Kasrı'na bağlı olan ve 18. yüzyıl sonlarına doğru yenilenen, bol ışıklı ve ferah Cevâri Dairesi de iyi korunmuş bulunmaktadır.

Fakat, önceki yüzyıllara ait, muhdes, iğreti, plansız bölmelerin, bir müze yapma heyecanıyla sökülüp kaldırılması, sökülülerin bir başka yerde monte edilerek değerlendirilmemesi, telafisi olanaksız kayıplara neden olmuştur. Çifte Kasırların içinde iki kat halinde yer alan ahşap "kafes odaları" tamamen kaldırılmıştır. 1961-1971 arasındaki bu restorasyondan çok önce, örneğin daha 1915'de, "Muhafaza-i Asâr-ı Atika Encümen-i Daimîsi"nin 15 Ekim 1915 tarihli raporunda işaret edildiği üzere "Bir düzenleme maksadı ile ve kötü niyete dayalı olmaksızın eskiye ait birçok şey tahrip ve yok edildiği" gibi, daha önce, 1848'de garip bir adam olduğu anlaşılan hatta Emanat-ı Mukaddese'nin bazılarını atmaya kalkışan Hazine Kethüdası Seferli Dâye-zâde Mehmed Bey, sarayın Enderun binalarında ve muhtemelen Harem in bu kesiminde birçok yerleri yıktırmıştır. Bu arada kimi araştırmacılar da Harem mekânlarının örttüğü daha eski katmanları ortaya çıkartmak gibi meraklarla şurayı burayı oynatıp kaldırmakta beis görmemişlerdir.

KAFES YAŞAMINDAN İZLER, ANILAR
Şimşirlik ve Kafes Kasırları'ndaki yaşama koşulları, Osmanlı Devleti nin iç ve dış siyasetlerini doğrudan etkilemiş olmalıdır. Bu açıdan bakınca bu mekânlar, sarayın diğer bölümlerine oranla özel bir önem taşımaktadır.

Bu dairedeki koşulları, başta Nâimâ, Osmanlı tarihçileri ve kimi yabancı kaynaklar açıklamaktadırlar. Bu bilgilere göre şehzadeler, kafesteki inzi-

va yaşamında, cariyeler tarafından eğitilmekteydiler. Her biri, avunmak ve vakit geçirmek için, mücevhercilik, tornacılık, bağa, fildişi, abanoz, sahtiyân, nakış, yazı işleri, ok ve yay yapımı, Kur'an okuma ile uğraşırlardı. Büluğa erdiklerinde hizmetlerindeki cariyelerle ilişkiye girerler, fakat gebede kalan cariyeler veya doğan çocuklar derhal yok edilirdi. Sıkı bir kontrol altındaki şehzadeler, kimseyle görüşemezler, haberleşemezlerdi. Böyle bir şey duyulursa aracılar derhal idam edilirdi. Hastalanan şehzadenin yanına, ancak padişahın izniyle hekim girebilirdi. Yine padişahın izniyle ve pek seyrek olarak şehzadelerin anneleri Eski Saray'dan gelerek oğullarını ziyaret edebilirdi. Padişah ise Ramazan ve Kurban bayramında genel tebriklerden sonra, huzurunda kimse yokken bunları ayrı ayrı kabul eder, elini öptürürdü. Bu sırada dışarıdan kimselerin şehzadeleri görmesi yasaktı. Padişahın ana-baba bir kardeşi şehzadeler, diğerlerine oranla daha az gözetilirdi. Şehzadelerin birbirleriyle görüşmelerine de sınırlı izin verilmekteydi. Bazan, ayaklanmalarda kapıkulu halkı, şehzadelerin hayatta olup olmadıklarını öğrenmek istediğinde, ya şehzadeler askerin karşısına çıkartılır ya da ocak ağaları Kafes Kasrı'na götürülüp şehzadeler kendilerine gösterilirdi. Havasız, güneşsiz, loş, rutubetli kafes odalarında ömür geçiren ve her an boğulma korkusuyla yaşayan şehzadeler, günbegün, yaşayan birer ölüye dönerlerdi. Arada, sıkı önlemler altında Aslanhane bahçesine veya Kafes Kasrı'nın önündeki Cariyeler Taşlığı'na teker teker çıkartılıp bir avuç gökyüzü altında temiz hava almalarına izin verilirdi. Fakat ne İstanbul'u, ne yakın çevrelerini görmelerine, gezmelerine imkân tanınmadığından dünya, devlet ve toplum konularındaki düşünceleri, bilgileri son derece kıttı. Zamanları ölüm korkusuyla geçtiğinden ruhsal çöküntü içinde, cesaretsiz, kuşkulu, güven duygusundan yoksundular.

Bir şehzade, eceliyle, boğularak veya nedeni bilinmeyen bir biçimde öldüğünde cenaze törenine sadrazam, şeyhülislâm, ulema, vezirler, Yeniçeri Ağası, bölük ağaları katılıyorlar, bir suikaste kurban gidip gitmediğini saptamak için de cesedi kul kethüdasınca sözde muayene ediliyordu.

Şimşirlik ve Kafes kasırları, buralarda barınan şehzadelerin, tahttan indirilmiş padişahların acıklı sonlarına da tanıklık etmiştir.

Örneğin, tahta çıktıklarında III. Murad, 5, III. Mehmed, 19 şehzadeyi Şimşirlik Kasrı'nda boğdurmuşlardır. Selaniki Mustafa Efendi kişisel gözlemleriyle işlediği özgün tarihinde III. Murad'ın sancaktan İstanbul'a geldiği gece Şimşirlik'teki beş masum kardeşini boğdurmasını, ertesi sabah bunların cenaze namazlarının kılınışını ve Ayasofya'daki türbe yerine defnedilişlerini bu tören sırasında devlet ileri gelenlerinin ve halkın elemelere boğulduğunu anlatır. III. Mehmed'in boğdurduğu şehzadelerin en büyüğü olan Mustafa'nın Şimşir-

lik'teki son dakikalarında şu beyti söylediği rivayet edilir:

*Nâsiyemde kâtib-i kudret ne yazdı bilmedim
Âh-kim bu gülşen-i âlemde bir kez gülmedim.*

I. Ahmed'in padişahlığı (1603-1617) boyunca Şimşirlik'te cellad bekleyen I. Mustafa'nın giderek akli dengesini yitirdiği, "Meczub'üş-şekl evliyaullahdan bir zât-ı melekiyü's-sıfat" tuhaf bir görüme büründüğü tarihlerde yazılıdır. Mustafa, kısa süren iki padişahlığı arasında ve sonrasında da kafesine kapatıldı ve 47 yıllık yaşamının yaklaşık 34 yılını kafeste geçirdi. II. Osman'ın tahttan indirilmesi (1622) ardından onu ikinci kez tahta çıkarmak için saraya yürüyen askerleri bir din bilgini, Harem Dairesi'ni işaret ederek yol gösterdi. Kafes Kasrı'nın kubbesi delinip içeri ip sarkıtılarak yanına bir asker indirildiğinde, Mustafa eski bir minderde oturmaktaydı. "-Padişahım, dışarıda kullarımız sizi bekliyorlar!" sözüne karşılık "-Su isterim!" diyebilirdi. Uç gündün beri aç ve susuzdu. Korku içinde Arz Odası'na götürüldü. Yürüyecek takati yoktu.

Sultan II. Osman (1618-1622), Lehistan seferine çıkarken kardeşi Şehzade Mehmed'in boğulmasını emretmişti. Şimşirlik Kasrı'nda cellatlar boynuna kemend atarken Mehmed "-Osman! Allahtan dileirim ki ömrün ve devletin berbat olsun. Beni ömrümden nice mahrum eyledin ise sen dahi behremend olma!" diye bağırdı.

Naimâ, askerlerin zoruyla ayak divânına çıkan IV. Murad'ın, (1623-1640) yine askerlerin isteği üzerine Şimşirlik'teki şehzadeleri divana getirtişini şöyle anlatır:

"Erazil beyninde, Hünkâr şehzadeleri boğmuş deyu icrâj ziyâde olmağın o divanda elbette şehzadeleri çıkar görelim deyü ibrâm etmeleriyle emr idüb dört şehzadeyi taşra çıkardılar... Dördü dahi huzzara arzı didar etdiler ve Sultan Bayezid atebe-i babdan ilerüce çıkub ol cühhâl-i vekahat-ı iştimâle tevcih-i hitâb idüb 'Bizden ne istersiniz? Biz küşe-i hümûlde kendi hâlimize meşgul iken hâlimize komayub nâmi-

Kafes Kasrı na bitişik Cevari Dairesi nden bir oda.



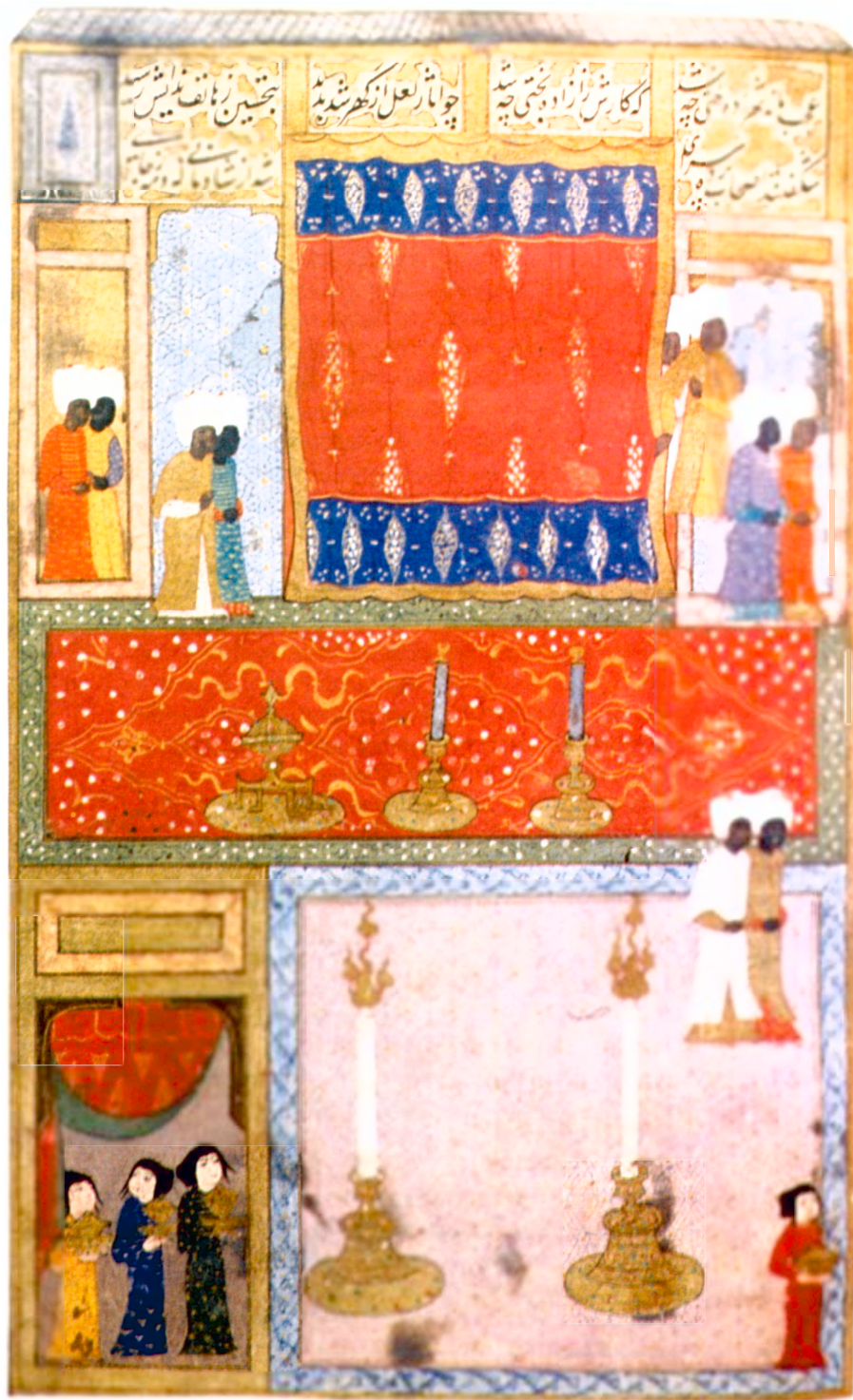
mızı anmak ve bizi lisâna getürmek niçündür? Yoksa bizi müttehim idüb sebebi-iza'at mi olmak istersiz? Allahtan korkmayub Padişah hazretlerinden şerm ve hayâ itmeyüb böyle tuğyan idersiz....' dedi Padişah işaret eyledi. Şehzadeleri yine mekânlarına götürdüler."

Aradan çok geçmeden, Şimşirlik Kasrı ilkin, Şehzade Bayezid ile Süleyman'ın ardından da Şehzade Kasım'ın, ağabeyleri IV. Murad'ın buyruğuyla boğulmalarına tanık oldu. Bunlar öylesine acıklı olaylardı ki o dönemde Avrupa'da bile yankılar uyandırdı. Racine, *Bajazet* adlı manzum piyesini bu katliamdan etkilenerek yazmıştır. Şehzade İbrahim ise Şimşirlik Kasrı'nda veya annesi Kösem Mahpeyker Sultan tarafından saklandığı, Harem Dairesi'nin altındaki Havuzlu Köşk'te korkulu yıllar geçirdikten sonra kendisini tahta davet edenlere direnmiş, inanmak istememiş, IV. Murad'ın ölüsünü gördükten sonra birden tavrını değiştirerek "Ey Rabbim benim gibi zayıf bir kuluna saltanat nasip ettin... Eğer zulüm ve gadr ile tebaam üzerinde bir kâbus olursam kudret-i ilâhiyeni göster, beni kahret" demişti.

Kafes Kasrı'ndaki en ürpertici trajedi, tahttan indirilen Sultan İbrahim'in hapsi ve boğulmasıdır (1648).

"Silahdar ve Çuhadar, İbrahim'in kollarına girerek götürmek istediler. Karşı koydu. Faydası olmadığını anlayınca ellerini oğuşturarak 'demek alınının yazısı bu imiş. Emir Allahın! deyip yürüdü. Sadece küçük bir pencereden aydınlık alan iki odaya kapatıldı... Devlet erkânı, İbrahim'in boğdurulması için saraya gittiklerinde saray hademesinden hiçbiri bu eyleme katılmak istemedi. Cellad Kara Ali bile bu korkunç cinayeti işlemek için gizlenmeye çalıştı. Düşmanları, İbrahim'i hapsedmekle kalmayarak odanın pencerelerini ördürmüş, kapısının kilidine kurşun akıtmışlardı. Yalnız yemek verecek küçük bir delik bırakılmıştı. Sınırları büsbütün bozulan Sultan İbrahim bu mezar odasında gece gündüz feryad ediyordu. Oda kapısı kırılırken feryadı gökleri tuttu. Veziriâzam Sofu Mehmed Paşa, celladları tekmeleyerek içeri sokup işe koydu. İbrahim, gül renginde atlastan bir entari giymiş, kırmızı çakşırının sırmalı uçları dışarıda kalmıştı. Elinde Kur'an vardı. Celladları görünce 'Zalimler katiller, işte kelâmullah, beni hangi hükmüyle öldürüyorsunuz?' diye bağırdı."

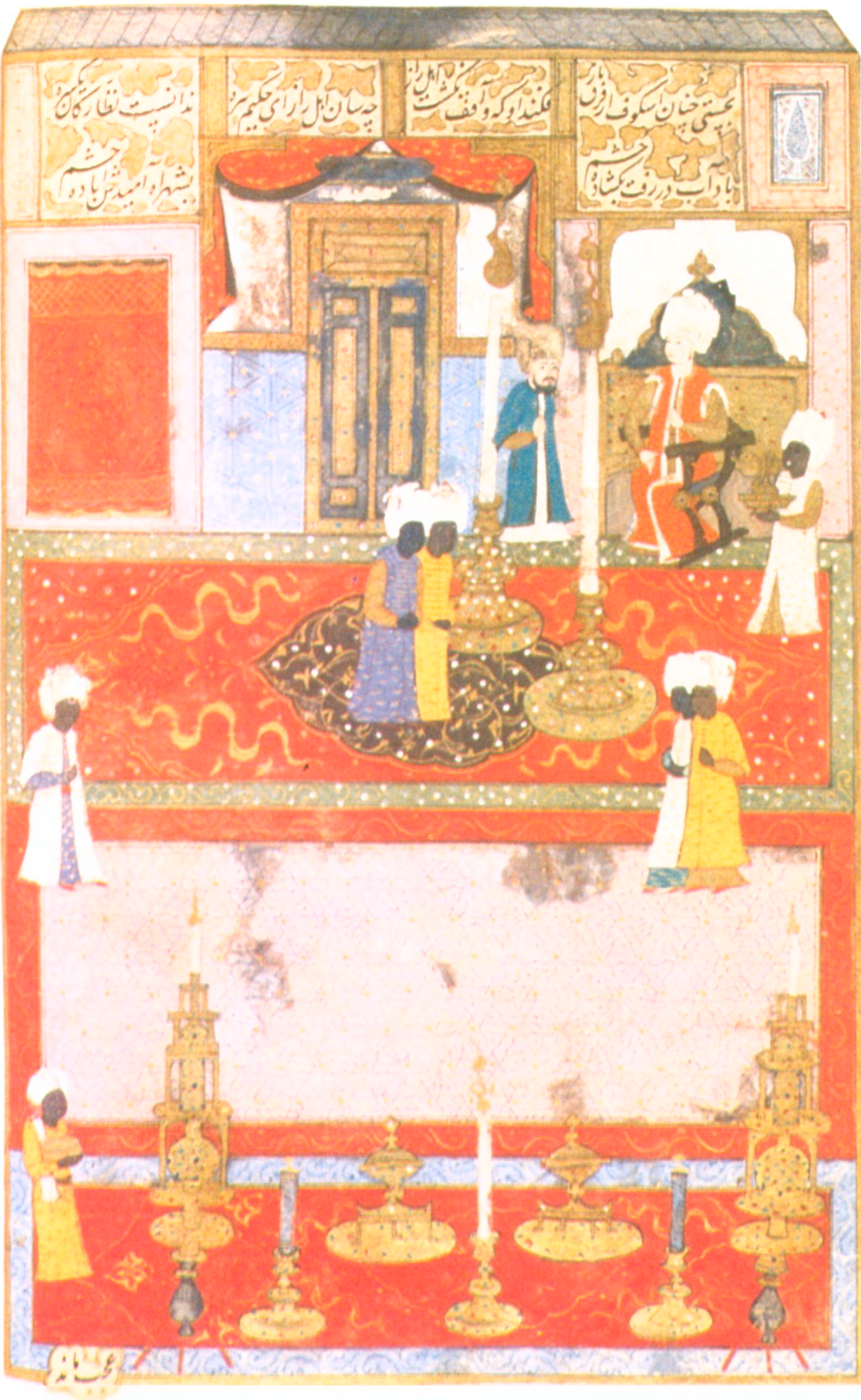
Babası İbrahim'i önce Kafes'e, sonra ölüme gönderen IV. Mehmed'de 1687'de tahttan indirildi ve Şimşirlik Kasrı'nda tutuklandı. Bobovi'nin,



Bu sayfadaki, 16 yüzyıla ait iki minyatür, henüz sancağa çıkmamış bir şehzadenin saraydaki konforunu ve özgürlüğünü açıkça yansıtır. Birinci minyatür, onun

İbrahim ve oğlu Mehmed'le, bunların dönemindeki saray-harem ortamlarıyla ilgili tesbit ve değerlendirmeleri arasında şehzadelerin kafes yaşamına da değinilmektedir. IV. Mehmed'in gözdelelerinden Afife kadın, bir dörtlükte onun ve sevgili eşi Hatice Gülnuş'un Şimşirlik dramını özetlemiştir:

Söyleyin Gülnuş'a kareler bağlasın
Ah ettikçe ciğerini dağlasın
Sultan Mehmed ile Şimşirlik'de ağlasın
Bana hayf değil mi der Sultan Mehmed
Kardeşi Ahmed'le birlikte Kafes Kasrı'nda 39 yıl kalan II. Süleyman (1687-1691), Bostancıbaşı,



siyasal askerî bir konuyu görüşmek üzere bir veziri kabul edişini, ikinci minyatür ise, eğlenmesi ve dinlenmesi için alınan önlemleri ve hazırlıkları düşündürüyor.

tahta davet için odasına girdiğinde şaşkına döner:

"Allah askına neden rahatımı bozarsınız? Geri kalan günlerimi bırakın sükunetle geçireyim. Kardeşimin (IV. Mehmed) devleti yönetmesine ilişmemenizi rica ederim. Zira o hükümdarlık için, ben ise salt tefekkür ve ebedi hayata hazırlanmak için yaratılmışız."

der. Israr karşısında ise

"Halkın isteğine uyarım, fakat kardeşimden korkarım."

cevabını verir. Bostancıbaşı sonunda onu zorla tahta götürür. Süleyman, taht salonuna girince önce titreyerek çevresine bakınır. Bostancıbaşı'na ve kapıcılara, kardeşinin salonda olup olmadığını so-

rar. Zira, bir yerden kendisini görmesinden korkmaktadır. Nihayet kardeşinin Kafes Dairesi'ne götürüldüğüne ilişkin güvence aldıktan sonra tahta oturur. Biat töreni sırasında pis bir yeri terkedencesine tahtan fırlar. Tahtın kirinden temizlenmek (!) için temiz su ister. Abdest alır. Bir daha oturmak istemez. Zorlamalar sonucu, biatın tamamlanması için tekrar tahta oturur. Sadrazam Siyavuş Paşa ya da şunları söyler:

"Kırk yıldır karanlık bir yerde mahpus ve hayattan meyus iken yeniden dünyaya gelip gözüm açtım. Alemi hercümerç buldum. İki eteklerimizi belimize çalıp din ve dünyamıza hayırlı olan işlerde bulunalım."

II. Ahmed (1691-1695) 43 yıl kaldığı Kafes'te, daha çok gök olayları, fal ve yıldız konularıyla ilgilenmiş. *Mülheme-i Şeyh Vefa* adlı eseri istinsah etmiştir. II. Mustafa (1695-1703) şehzadelğinde ve hal' edildikten sonra kardeşi III. Ahmed (1703-1730) yine şehzadelğinde ve tahttan indirildikten sonra Kafes Kasrı'nda oturmuşlardır. II. Mustafa, tahtı, kardeşi Ahmed'e öğütler vererek bırakırken kendisi, ondan boşalan Kafes Dairesi'ne çekilmiş ve melankoliye yakalanarak altı ay sonra ölmüştür.

Sultan III. Ahmed'in, öldürülme kuşkusuyla kafesine birtakım silahlar tedarik ettiği, zehirlenmemek için de yemeklerini burada gözünün önünde pişirttiği tarihlerde yazılıdır. Kafes Kasrı'nda tutukluluk rekoru III. Osman'a (1754-1757) aittir. O, henüz 4 yaşında iken girdiği burada 51 yıl kalmış, 55 yaşında padişah olmuştur.

I. Mahmud (1730-1754), III. Mustafa (1757-1774), I. Abdülhamid (1774-1789) 18. yüzyılda daha insanî şartlara bağlanan Kafes Kasrı'nda

ömürlerinin büyük bölümünü geçiren padişahlardır. I. Abdülhamid'in, III. Selim'in (1789-1807) Kafes Kasrı'nın kabuslu ortamından kurtularak Harem'in daha ferah dairelerinde namzedlik (veliahdlık) dönemlerini geçirdikleri bilinmektedir. Bununla birlikte III. Selim de o ortamdaki yakınlığı;

*Hayli zamandır ki dönüb külbe-i ahzâna Kafes
Baıs Olup bize bu mertebe ahzâne Kafes
No'la rahm-itse felekler ferhâdından
Oldu bülbül gibi murg-ı dilime lâne Kafes*

Tahttan indirildikten sonra Harem'deki özel dairesine çekilen III. Selim, burada bir yıl kadar

oturmuş, 1808 olayları sırasında IV. Mustafa'nın gönderdiği cellatlarca katledilmiştir.

Kafes'in son bedbahtı IV. Mustafa'dır (1807-1808). Öldürtmek istediği kardeşi II. Mahmud (1808-1839) cariyelerin yardımı ile kafesten kaçırılıp Alemdar Mustafa Paşa'nın desteğiyle padişah olunca, Mustafa, kapatıldığı Kafes Kasrı'nda boğdurulmuştur. Osmanlı sarayı Kafes Kasrı'nın ilk ve son sakinlerinin birer "Mustafa" oluşu garip bir rastlantıdır.

II. Mahmud, hanedanın hayattaki biricik varisi olarak kaldığından 1603'den beri şehzadelere mekânlık eden Kafes Kasrı boş kalmıştır. Abdülmecid (1839-1861), kardeşi Abdülaziz'e; Abdülaziz, (1861-1876) yeğenleri şehzadelere geniş özgürlükler tanıdıklarından terk edilen Topkapı Sarayı ile birlikte Kafes geleneği de unutulmuştur.

19. yüzyıl ortalarından başlayarak yetişkin şehzadelerin, sahil saraylar, bağımsız kasırlar, köşkler edindikleri, aile hayatı kurdukları görülüyor. Yeni saray projelerine şehzade ve veliaht daireleri eklenmesi de bu dönemdedir. Şehzadelere ve sultan efendilere tahsis edilen bu saray uzantılarına *Fer'iyeye sarayları* denildiği biliniyor. Hanedan prenslerinin eğitimleri, askerlik ve devlet yönetimi de artık gündemdedir. II. Abdülhamid (1876-1909) şehzadeleri için çağdaş Avrupa mimarisini örnek alan köşk/konak projeleri hazırlamıştır.

Leyla Saz, anılarında, bu dönemin şehzadelerine tanınan hakları, ayrıcalıkları, gezip dolaşma özgürlüklerini, özel dairelerini, birbirlerini ziyaret etmelerini, ödeneklerini, ayrıntılarıyla anlatmaktadır.

D EĞERLENDİRME Osmanlı sarayının insan yaşamı için uygun bir ortam olup olmadığı öncelikli inceleme gerektirir bir konudur. Hatta ilkin idam edilenler dışında kafesteki vakitsiz "ecele" ölümlerinin, yakalanılan benzer hastalıkların, onca doğurganlığa karşın hanedanın soyağacını bir türlü geliştirememesinin ele alınması uygun olacaktır. Ortamın olumsuzluğunu acımasızca destekleyen ikinci bir etmen olarak saraya özgü ve yöntemleri gizli bir soykırım söz konusudur.

Bu iki husus için 1603-1808 periyodu için şimdilik sayısal kanıtlara sahibiz:

A) Sırası ile Sultan I. Ahmed (9), II. Osman (2), IV. Murad (12), İbrahim (12), IV. Mehmed (5), II. Ahmed (2), II. Mustafa (13), III. Ahmed (19), III. Mustafa (2), I. Abdülhamid (10), IV. Mustafa (1), toplam (87) erkek çocuk sahibi oldular. Bu 11 padişaha karşılık aynı periyotta çocuğu olmayan 5 padişah var: I. Mustafa, II. Süleyman, I. Mahmud, III. Osman, III. Selim.

87 Osmanlı şehzadesinden (58)'i "bebek"ken (birkaçı 5-6 yaşında) ölmüştür. Demek oluyor ki, süt annelerinin, dâyelerin, cariyelerin ihtimamına, altın beşiklere, inci işlemeli yorganlara, görkemli

velâdet şenliklerine karşın, saray haremi, çocuk sağlığı için hiç de elverişli değildi.

1730-1759 arasında ise Osmanlı sarayında ne kız ne erkek, çocuk doğmadı. Bundandır ki, 1759'daki bir prensesin doğumu sevinci, saray dışına da taşıp tüm İstanbul'u coşturmaya yetmiş, benzeri görülmedik velâdet şenlikleri düzenlenmiştir.

Bir diğer soru, Osmanlı sarayındaki dış dünyadan tamamen tecrid edilmiş Kafes yaşamının neden olduğu fiziksel-biyolojik bozukluklar, ruhsal çöküntüdür. Bunun, hapisanelerde bile rastlanmayan vahim bir tablo olduğu düşünülebilir. Sözcüleri Sultan İbrahim, hâl' edilince 5-6 yaşlarındaki üç oğlundan büyüğü (IV. Mehmed) tahta oturtulurken diğer ikisi (Süleyman ve Ahmed) sarayın Şimşirlik Kasrı'nda kırk yıl sürecek korkulu, sıkıntılılarla dolu, tek düze bir ömre mahkûm edilmişlerdir. Oyun çocuğu iken girdikleri harem hapisesinde, erken çökmüş, dünyadan habersiz, hastalıklı birer ihtiyar olmuşlardır. Bu kâbusun ardından tahta geçtiklerinde ise onulmaz hastalıklarla pençeşerecek ancak üçer dörder yıl yaşayabilmişlerdir. II. Süleyman'ın, II. Ahmed'in, III. Mustafa'nın Hydropsie (istiska)den, III. Osman'ın uyluğundaki Loupe (kurt uru)'ndan, I. Mahmud'un fistül ve kalp krizinden, I. Abdülhamid'in felçden, II. Mustafa'nın melankoliden ölmeleri, herhalde, kafes yıllarının faturalarıdır. Sayılanlarda ve diğerlerinde, Asthme (Hunâk), Polype (kalp ahtapotu), paralyse (nüzul), gut gibi hastalıklar da teşhis edilmiştir. Kafeste gizlice zehirlenerek öldürülenler, bu tür suikastlere karşı kendilerince panzehirler üretip önlem alanlar da vardı. Şehzadeler, Kafes'deki can yoldaşları olan ve sayıları 7-20 arasında değişen cariyelerle ilişkide bulunmalarına karşılık, çocuk sahibi olmak hakkından yoksundular. Bu ise herhalde, saraya özgü kısırlaştırma yöntemleri ile sağlanmaya çalışılıyordu.

B) 1300-1617 arasında, babadan oğula düzeninde, 14 padişah indi. 1617-1920 arasında ise, ikisi babadan oğula olmak üzere 8 kuşakta, 23 padişah tahta geçti. Birinci devrede bir padişah tahttan indirildiği ve öldürülen padişah olmadığı halde, ikinci devrede 10 padişah tahttan indirilmiş bunlardan 4'ü de öldürülmüştür. Birincilerin yaş ortalaması 55, saltanat süresi ortalaması 25 yıl iken, ikinci evredekiilerin yaş ortalaması 48, Saltanat süresi ortalaması da 14 yıl olabilmıştır. Bu grafik de yaşanan ortamın etkilerini düşündürmektedir.

Şehzade ve mahlû padişahlardan saray kafesinde en az kalan II. Osman (1617-1618 arasında 4 ay kadar), en uzun süre kalan ise III. Osman'dır. (1703-1754 arasında 51 yıl) 15 Şehzade, Kafes'te ömürlerinin bir bölümünü geçirdikten sonra padişah olmuşlardır. Bunların kafes yaşamları sırası ile I. Mustafa (34 yıl), II. Osman (4 ay), IV. Murad (6 yıl), I. İbrahim (23 yıl), II. Süleyman (39 yıl), II. Ahmet (43 yıl), II. Mustafa (8 yıl), III. Ahmed (22 yıl),

I. Mahmud (27 yıl), III. Mustafa (27 yıl), I. Abdülhamid (44 yıl), III. Selim (15 yıl), IV. Mustafa (19 yıl) olmak üzere toplam 377 yıldır. Oysa aynı kişilerin hükümdarlık yılları toplamı 183 yıl tutmaktadır. Kafes yaşamları, hükümdarlıklarının iki katından fazla, 698 yıl olan toplam ömürlerinin ise % 55'i kadardır.

SONUÇ Osmanlı devletinin çok kritik iç ve dış sorunlarla karşı karşıya kaldığı, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca baştaki hükümdarlar, yaşamlarının çoğunu Kafes Kasrı'nın yukarıda tanımlanan ortamında geçirmişlerdi. Hiçbiri, ne ciddi bir öğrenim ne yönetim

eğitimi alabilmişti. En yakın çevrelerini dahi tanımamaktaydılar. Osmanlı tarihinin bu evre boyunca katlandığı her şanssızlık ve başarısızlıkta, kafesten çıkıp tahta oturan hükümdar tipinin rolü vardır. Şu halde, klasik Osmanlı sarayının haremi ve onun bir bölümü olan Kafes, Osmanlı tarihi açısından birinci sırada belirleyici bir önem taşımaktadır. Bu nedenle de Osmanlı sarayı Kafes Dairesi'nin, mekânsal boyut ve nitelikleri, yaşam koşulları, burası için öngörülen saray nizamı ve gelenekleri, öncelikle incelenmelidir. Aynı bakışla, 19. yüzyıl ikinci yarısında, bu eski mekânın yerini alan şehzade sahilsaraylarının, Fer'ye dairelerinin de incelenip irdelenmesi yararlı olacaktır.

* Bu Altınyol deyiimi, bütün kaynaklarda malûm kıymetli maden anlamına bağlanmıştır. Oysa Osmanlıca'da söz konusu maden "altun" imlâsıyla. Altınyol'daki "altun" ise "üstün" zıt anlamlısı olan bir kelimedir ve "altun yol", alt kat koridoru demek olmalıdır. Nitekim bu koridor boyunca Harem Dairesi iki, hatta üç katlı olup Saray dilinde zemindeki bu genel geçişe "Altınyol" denmiştir.

KAYNAKLAR

(Bu yazı için, Sayın Suha Arın'ın Kültür Bakanlığı'na hazırladığı Topkapı Sarayı Belgeseli'nin çekimleri sırasında, yerinde incelemeler yapılmıştır. Dia-pozitifler MTV Arşivi'nden temin edilmiştir.)

ABDİ EFENDİ. *Abdî Tarihi* (yazma), Millet Kütüphanesi, No: 409, Varak 101.

ABDURRAHMAN ŞEREF. "Topkapı Sarayı Hümayunu", *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası*, no. 1-2, s. 524 vd., 594 vd., 649 vd.

ALDERSON, A. D. *The Structure of the Ottoman Dynasty*, Oxford 1956.

ALTINDAĞ, Ü.-BAYRAKTAR, N. "Topkapı Sarayı Müzesi Tahrir Komisyonu Çalışmaları", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, 2, 1987, s. 7 vd.

ARTAN, TÜLAY. "Topkapı Sarayı Arşivi'ndeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, 5, 1992, s. 7 vd.

CORUTIER, ALEV LYTL. *Harem-Peçeli Dünya*, İstanbul 1990, s. 114 vd.

D'OHSSON, MOURADGEA IGNACE. *Tableau General de L'Empire Ottoman*, Paris 1788-1824, VII, chapitre I, Kitap I, s. 100 vd.

DANIŞMEND, İSMAİL HAMİ. *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, İstanbul 1972, III, s. 72, 229, 269-270, 464, IV, s. 19.

ELDEM, SEDAD HAKKI. *Köşkler ve Kasırlar*, II, İstanbul 1974, s. 440 vd.

ELDEM, S. H. - AKOZAN, F. *Topkapı Sarayı*, İstanbul 1982, Levha 94-95, s. 67 vd., s. 101 vd.

EYÜBOĞLU, MUALLA ANHEGGER. *Topkapı Sarayında Padişah Evi-Harem*, İstanbul 1986, s. 24, 38, 63 vd., 75 vd.

FISHER - A FISHER. "Topkapı Sarayı in the mid-seventeenth century: Bobovi's Description", *Archivum Ottomanicum*, X, 1985 (1987) s. 21, 43, 56 vd., 67-75, 81.

İNALCIK, HALİL. "Osmanlı Padişahı", *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, XIII/4, 1958, s. 68-79.

İNALCIK, HALİL. "Osmanlılarda Saltanat Veraseti Usulü ve Türk Hakimiyet Telakkisi", *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, XIV/1, 1959, s. 69-94.

KANTEMİR, DİMİTRİ. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, Ankara 1980, II, s. 144; III, s. 165 vd., 316.

KARATAY, FEHMİ EDHEM. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, I, İstanbul 1961, s. 585.

KOÇU, REŞAD EKREM. *Topkapı Sarayı*, İstanbul tarihsiz.

MELLING, I. *Voyages Pittoresque de Constantinople*, Paris 1819, (Interieur d'une partie du Harem du grand seigneur), s. 41-46, planche 10.

MENAVİNO, Dİ GIOVANNİ ANTONIO. *I cinque libri della legge, religione, et vita de Turchi et della Corte, et d'alcune guerre del gran Turco*, Vignegia 1548, Cap. XXXIII, s. 134 vd.

MOTRAYE, AUBRY DE LA. *Voyages du Sr. A. de la Motraye en Europe, Asie et Afrique*, I, La Haye 1727, s. 243-365 ve notlar.

NAİMÂ MUSTAFA EFENDİ. *Tarih-i Naima*, III, İstanbul 1283, s. 98 vd.

NICOLAI, Dİ NICOLO DE. *Le navigationi et viaggi nella Turchia*, Anversa 1576, Libro II, s. 107 vd.

ORANSAY, GÜLTEKİN. *Osmanlı Devletinde Kim Kimdi? I- Osmanoğulları*, Ankara 1969 s. 67 vd.

ÖZ, TAHSİN. "Topkapı Sarayı Müzesi Onarımı", *Güzel Sanatlar*, VI, 1949, s. 66 vd.

ÖZTUNA, YILMAZ. *Devletler ve Hanedanlar*, II, Ankara 1989, s. 180-245.

PENZER, N. M. *The Harem*, London-Bombay-Sydney 1936, chapter VII, s. 152 vd. (Harem I), chapter VIII, s. 174 vd. (Harem II), s. 188-192 (Kafes).

SAZ, LEYLÂ. *Harem'in İyüzü*, İstanbul 1974, s. 39 vd.

SELANİKİ MUSTAFA EFENDİ. *Tarih-i Selaniki*, İstanbul 1281, s. 126, 128, 129.

SİLAHDAR FİNDIKLI MEHMED AĞA. *Silahdar Tarihi*, II, İstanbul 1928, s. 299.

TAVERNIER, J. BAPTISTE. *Nouvelle Relation de l'Interieur du grand seigneur*, Paris 1675, chapitre XV, s. 203 vd., chapitre XVII, s. 243 vd.

ULUÇAY, M. ÇAĞATAY. *Harem'den Mektuplar*, İstanbul 1956.

ULUÇAY, M. ÇAĞATAY. *Osmanlı Saraylarında Harem Hayatının İyüzü*, İstanbul 1959.

ULUÇAY, M. ÇAĞATAY., *Padişahların Kadınları ve Kızları*, Ankara 1980.

ULUÇAY, M. ÇAĞATAY. *Harem II*, Ankara 1985, s. 51 vd.

UZUNÇARŞILI, İ. H. *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, Ankara 1984, s. 107 vd., 142 vd., 167 vd.

OSMANLI SARAYINDA KUŞ SEVGİSİ VE KUŞLUKLAR

Deniz Esemeli*

Tarihin başlangıcından bu yana, insanoğlunun doğa ile savaşımı ve ondan yararlanma biçimleri, kültürel etkinliğin ana kaynakları olmuştur. Önceleri vahşi hayvanları avlayarak yaşamını sürdüren insanoğlu, hayvanları evcilleştirdikten sonra düzenli bir tarımsal sürece girmiştir. Doğanın kolaylık sağladığı su boylarında, bu aşamalarda kurulan uygarlıkların tümünde gerek doğa ile gerekse diğer uygarlıklarla yapılan savaşlar, sürekli bir avlanma deneyimini gerektiriyordu. Özellikle Asya ve Akdeniz yörelerinin merkezî bir otoritenin egemenliğinde yaşanan ülkelerinde avlanma yöneticinin maddî gücüne bağlı olarak düzenlenen bir kudret sembolüne ve savaş hazırlığına dönüşmüştü.

Bu geleneğin uzantısı Osmanlı İmparatorluğu'nda da görülür. XV. yüzyıldan başlayarak sistemli bir imparatorluk yönetimi kurmaya yönelik Osmanlılar, bu yönetimin merkezi olan saraya bağlı ihtiyaçları düzenlerken, avlanma örgütüne de yer vermişlerdi. Sarayın Birûn denilen dış hizmet grubu içinde, Bostancı Ocağı'na bağlı Şikâr Ağaları, padişahların av partilerini düzenledikleri gibi bu partilerde kullanılan şahin, atmaca, doğan gibi av kuşlarını da beslerlerdi¹. Topkapı Sarayı'nın Otluk Kapısı yakınında bulunan Kuşhane, Abdurrahman Şeref Bey'in yayınladığı haritada ve XIX. yüzyıl kaynaklarında, sarayın Marmara tarafındaki Hasbahçe'sinde, günümüze ulaşmamış olan Sultan Murad ve Mahmud köşklerinin ve Aslanhane'nin yakınında olarak gösterilir. Bu alanın yanındaki Güvercinlik Kuleleri ile Topkapı Sarayı'nın sözkonusu bahçe bölümü, saraya bağlı bir hayvanat bahçesi niteliği de kazanır. Topkapı Sarayı avlu ve bahçelerini tasvir eden birçok minyatürde ve yabancı seyyahların anılarında da bu bahçelerde ceylan ve aslan gibi hayvanların, kudretli yöneticilerin doğa

sevgisini kanıtlayan motifler olarak yer aldığı görülür.

XVI. yüzyıldan bu yana Topkapı Sarayı'nı ziyaret eden birçok gezgin ve yazar, Kuşhane ve Aslanhane adlarıyla kullanılan yerlerin, Topkapı Sarayı'nın bahçelerinde ve çevresinde Bizans döneminden kalan bazı kiliseler olduğunu belirtirler. XVIII. yüzyıl sonu yazarlarından Inciciyan, İstanbul'la ilgili yazılarında sarayın Kuşluk ve Aslanhane'si için şunları söyler:

"Kuşhane: Saraya ait kuşların barındırıldığı bu bina, Vaftizci İoannes'in adını taşıyan eski bir kilise ve aynı zamanda Aziz Minas, Ermonike ve Kraps'un merkadleri idi.

"Aslanhane: Ayasofya ve Atmeydanı civarında bulunan bu bina, büyük değildir. Yanlarında iki yarım kubbe olmak üzere bir kubbesi vardır ve içinde padişahın aslan, pars, kurt gibi vahşi hayvanları muhafaza edilirdi. Binanın üst tarafında nakkaşlara mahsus ikamet yerleri vardı. Fakat bunlar 1802 senesinde tamamen yandı. İçinde bulunduğumuz 1804 senesinde de, kışlayı büyütmek için bu kargir bina yıktırıldı."

XVI. yüzyıl kaynakları da sarayın Ahırkapı yönündeki merkezî kubbeli bir kilise olan St. Gravus Kilisesi'ni kuşhane olarak nitelerler. XVII. yüzyılda Eremya Çelebi, Aya Yani olarak adlandırdığı bu kiliseyi (yerine askeri dikimevi yapılmadan önce) kuşhane olarak görmüştür².

Tüm bu anlatımlardan saraya bağlı Aslanhane'nin çeşitli vahşi hayvanları barındıracak şekilde düzen-

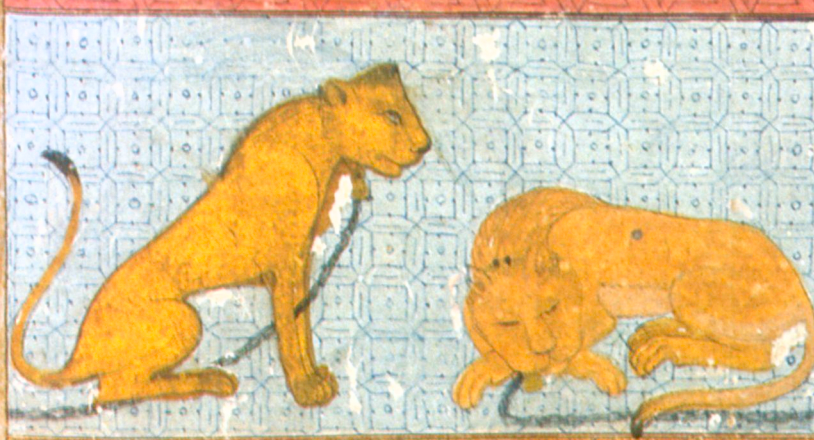
lenmiş ve Ayasofya'nın yanında XIX. yüzyılda Fossati tarafından yapılan Darülfünun binasının yerinde bir Bizans kilisesi olduğu anlaşılmaktadır³. Kanuni dönemi ve öncesinden beri üstünde ve yanında Nakkaşhane'nin de bulunduğu bilinen bu yapılar hakkında minyatürler ve yazılı kaynaklar halinde çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Topkapı Sa-



¹ Osmanlı sultanına Habeşistan'dan getirilen iki gergedandan biri (Edwin Hanson Freshfield'in Trinity College kitaplığında korunan 16. yüzyıla ait Albümden, Cambridge Yzm.O. 17.2.1574)

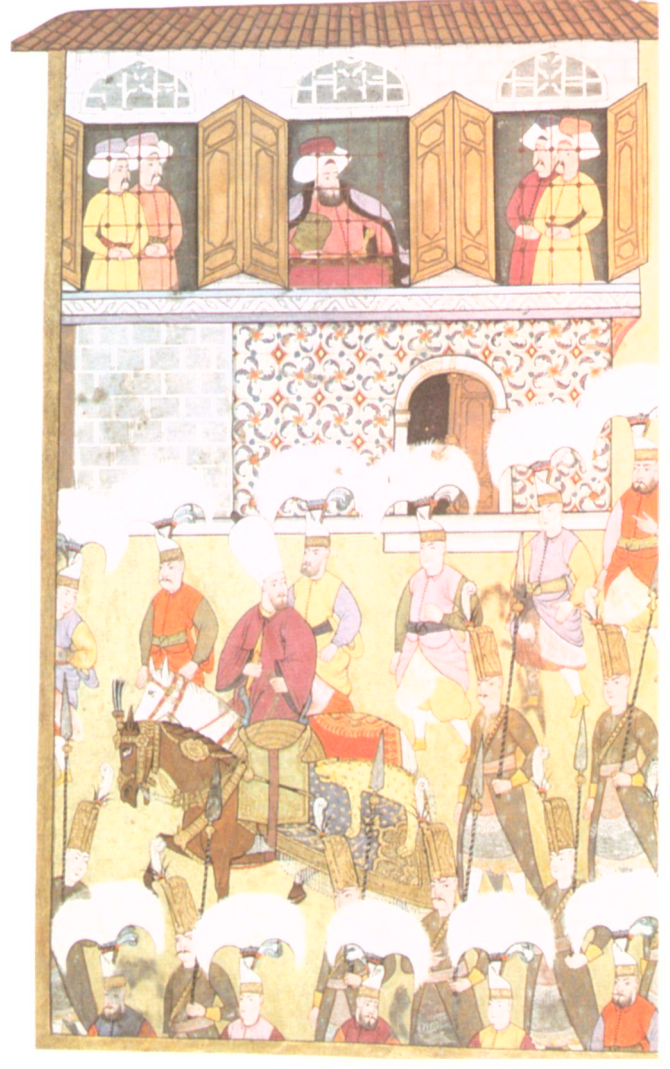
² Mısır'dan getirilen bir suaygırı başının Sultanahmet Meydanı'ndaki Aslanhane'de bir sehpa üzerinde halka teşhiri. (Şehname- Selim Han adlı yazma eserden.)

چو بر سر مرغی فک کردی ز نو	یقین مهربانید از آن شت و	بدیدی مران کله را مانگی	اگر بس پر زورش منشی
نیاست بر دیدش تو زمان	کجا شیر و زنجیر و پل و مان	بجزیرشان گریزند سنگ	رمیدی از آن کله شیر و پلنگ
بمیر و سپاسی شهری و غی	کشادند از طرف راه سپر	بگفتند اهل تفریح گما	چو کردند جایش همه یار است





3



4

rayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3595 No.'lu *Şehname-i Selim Han* yazmasından bir minyatürde, Mısır'dan getirilen bir su aygırı başının Atmeydanı'nda, Aslanhane'de bir sehpa üzerinde teşhir edilmesi tasvir edilmiştir. Evliya Çelebi de "*Kârhane-i Nakkaşbaşı birdir, Aslanhane'nin üst tabakaları, kat ender kat bina höcreleridir ki cemî nakkaşân-ı üstadan bu kârhâ-nede sakinlerdir*" demektedir⁶. XVII. yüzyılda yaşamış olan Eremya Çelebi,

"Burada kubbe pencereleri kapanmış olduğu halde bir aslanhane vardır. Vaktiyle kilise olan bu bina şimdi fil, tilki, kurt, çakal, ayı, aslan, timsah, pars ve kaplan gibi hayvanlarla doludur. Biraz daha yukarıda Nakkaşhane vardı."

diyerek yapı ve işlevleri hakkında bilgi verir⁷.

Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunan 3 Rebiülevvel 995/1587 tarihli Sultan III. Murad'ın İstanbul Hassa Harc Emini Mehmed'e ve Hassa Mimarbaşı'na hükmünden Hassa Nak-

kaşhanesi'nin sarayın dışında olduğu ve çevresinde Bizans kemerlerinin bulunduğu anlaşılır⁸. Şair Vehbi'nin XVIII. yüzyılda yazdığı ve bir nüshasını Levni'nin minyatürlediği *Surname-i Vehbi*'de, padişahın alay nahıllarını seyretmek için, "*Aslanhane kurbünde Nakkaşhane'de ibda ve inşa olan kasırdan alayı seyrettiği*" yazılarak ve minyatürü de yapılarak belirtilmektedir⁹. Matrakçı Nasuh'un *Mecmu-i Menazil* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 5694, y.

8b) adlı eserindeki İstanbul tasvirinde Ayasofya'nın karşısında görülen kubbeli yapı Aslanhane ve yanındaki ek yapı, Saray Nakkaşhanesi olarak teşhis edilmiştir¹⁰.

Sarayda Aslanhane ile odaklanan hayvan sevgisinden kuş sevgisine dönülürse, av kuşlarının yanı sıra oklara takılmak amacıyla tüyleri için yetiştirilen *kohu kuşu*, Kuşhane Ocağı tarafından bakılır ve gerekirse halka satılırdı¹¹. Bu hayvanlara bakan ağalar, Bostancı Ocağı'na bağlı idiler¹².

3-4 *Surname-i Vehbi*'de Levni'nin iki minyatüründe Sultan I. Ahmed "*Aslanhane kurbünde Nakkaşhane'de ibda ve inşa olunan kasırdan alayı seyrettiği*"nin resmidir.

5 Matrakçı Nasuh'un *Mecmu-i Menazil* adlı eserindeki İstanbul tasvirinde At Meydanı civarında, Ayasofya'nın karşısında görülen kubbeli beyaz yapı *Aslanhane* ve yanındaki düz yapı ise *Saray Nakkaşhanesi* olarak belirlenmiştir.

6 İki Doğancı. *Avusturya Ulusal Kitaplığı'nda Codex Vindobonensis 8626 numarada kayıtlı albümden.*



5

Topkapı Sarayı'nın Enderun avlusunda ve Enderun teşkilatı içindeki Büyük ve Küçük Oda koğuşlarında *Doğancıbaşı*'lar da vardı¹³. Bu avluda, II. Selim tarafından günümüzdeki III. Ahmed Kitaplığı yerinde yaptırılan Havuzlu Köşk, XVII. yüzyıl ortalarında Enderun'da ağa olarak çalışan Bobovi'nin¹⁴ anılarına göre yeni ihdas edilen doğancıbaşılık görevinin mekânı olmuştu. Sütunlar üzerinde ve havuzlu açık bir köşk olan bu küçük yapının kuşluk işlevine uygun olduğu görülür. Enderun avlusunda bundan başka, Arz Odası ile şimdiki Seferli Koğuşu'nun yerindeki eski Hünkar Hamamı arasında da küçük bir kuşluk vardı. Burası XVII. yüzyıl ortalarında Seferli Koğuşu'nun yapılmasıyla Bobovi'nin belirttiği Havuzlu Köşk'e taşınmış olmalıdır. XVII. yüzyıl kaynakları, ayrıca Has Oda önünde bağımsız duran bir kuşlukta (Oda-i Doğancıyan) bahsederler¹⁵. Doğanları av kurallarına göre eğiten Doğancıbaşılar ise Has Oda'nın arz ağalarından idiler. Bostancı Ocağı sorumluluğundaki Birün hizmet grubunun kuşlarla ilgili faaliyetleri dışında Enderun teşkilatında olmalarıyla daha önemli bir yere sahip olan Doğan-

cıbaşılar'ın kadrosundaki doğancılar için ayrı bir koğuş olmadığından ve mevkilerine göre diğer koğuşlarda kaldıklarından bunlara odasızlar denirdi. Fatih döneminde 9 kişi olan doğancılar XVI. ve XVII. yüzyılda 30-40 kişi kadardı. IV. Mehmed zamanında Enderun'dan bu teşkilat kaldırılmıştır¹⁶.



Topkapı Sarayı'nda bu konuyla ilgili olarak Harem'i Enderun avlusuna bağlayan ve I. Mahmud döneminde *Kuşhane Mutfağı* adı altında sultanların özel mutfakları olarak kullanılan yapılar topluluğunun kuşhane türü sahanla ilgisi nedeniyle sözkonusu mutfağı içerdiği bilinmekle birlikte, XX. yüzyıl başı restorasyonlarında Enderun avlusuna bakan duvarı yıkılan bu küçük bahçeciğin içindeki yapıların evvelce kuşlar için bir kuşhane olarak kullanıldığı da bilinmektedir. Saray'da çok miktarda güvercin eti yenmesi ve kuş etinin pişmiş ve didilmiş olarak kuşhane türünde sahanlarda sunulması da bu alanın kuş beslenmesi amacıyla ve padişahın özel mutfağı olarak beraberce kullanıldığını da göstermektedir.

*"Bobovi bu avluda bir kuş evi bulunduğunu ve saray için küçük, iyi cins kuşların yetiştirildiğini belirtir. Koçi Bey'in teşkilat mecmuasında kiler koğuşunda bülbülcü ve tutici adlı görevlilerin olduğu belirtilmiştir. Bobovi de Has Oda daki oğlanlardan birinin görevinin, dudukuşubaşı olduğunu ve Kahire'den gelen papağanlara bakıp, eğittiğini yazarak böyle bir görevin varlığından bahseder."*¹⁷

Kuşhane kapısının üzerindeki I. Mahmud döneminde ve 1147/1734-35 tarihinde konulan bir tamir kitabesi, burada bir kuşhane mutfağının varlığını kanıtladığı gibi, kapının sol yanındaki küçük oda, tezgâh ve ocaklıdır. Atâ, Kuşhane Mutfağı'nın Zülüflü Baltacılar'dan seçilmiş, yemek pişirmekte usta iki görevlisi olduğunu, bunların ilkinin *Kuşçubaşı* denildiğini belirtir. Kuş Evi şeklinde cephesi olan buradaki kuşhanenin alt katının kuşlar için, üst katının ise ahçıların ikâmet yeri olduğu ileri sürülür. Ancak, yapı XVI. ve XVII. yüzyıllarda bir Kuş Evi olarak kullanılmış, 1916 yılında da, içinde bulunduğu avlu duvarı kaldırılmıştır¹⁸.

Sultan II. Mahmud'un, 1826'dan sonra yönetim sisteminde yaptığı değişikliklerle birlikte Topkapı Sarayı'nı giderek terk etmesi, bu saraydaki Kuşhane ve Aslanhane'nin bakımsız kalmasına neden olmuştur. 1828'de Hassa Şahincibaşılığı, 1830'da Çakırcıbaşılık kaldırılmış, Bostancıbaşı Ocağı *Asâkir-i Hassa* adıyla düzenlenirken, hayvanlara bakan görevliler de *Bekçi* şeklinde anılmışlardır¹⁹. Nihayet, Sultan Abdülaziz'in *Beşir* adındaki ünlü aslanının burada beslenmesi dışında kullanılmayan ve giderek harap olan köşkler, 1860'lar da yıktırılmışlardır.

Sultan II. Mahmud tarafından başlatılan ve Abdülmecid döneminde sürdürülen yönetim sistemini çağdaş örneklerle göre düzenleme ve değiştirme girişimlerinin bir örneği de sultanların yaşadıkları saraylarda görülmüştür. Sultan ve hanedan, Topkapı Sarayı'nın "doğulu" mekân ve yaşantısını bırakıp Boğaziçi kıyılarında "Batı" anlayışına yönelik saraylara geçtiklerinde, artık askerî motiflerle yüklü bir

7 Topkapı Sarayı Enderun avlusundaki, Bobovi'nin de sözünü ettiği Kuş Evi. 8-9 Yıldız Sarayı bahçesindeki havuzun ortasındaki küçük adacıkta köşkler bulunuyordu. Yüzyıllardır süren gelenek Yıldız Sarayı'nda da terk edilmiş, saray bahçelerinde çeşitli hayvanların bulundurulması geleneği sürdürülmüştür.

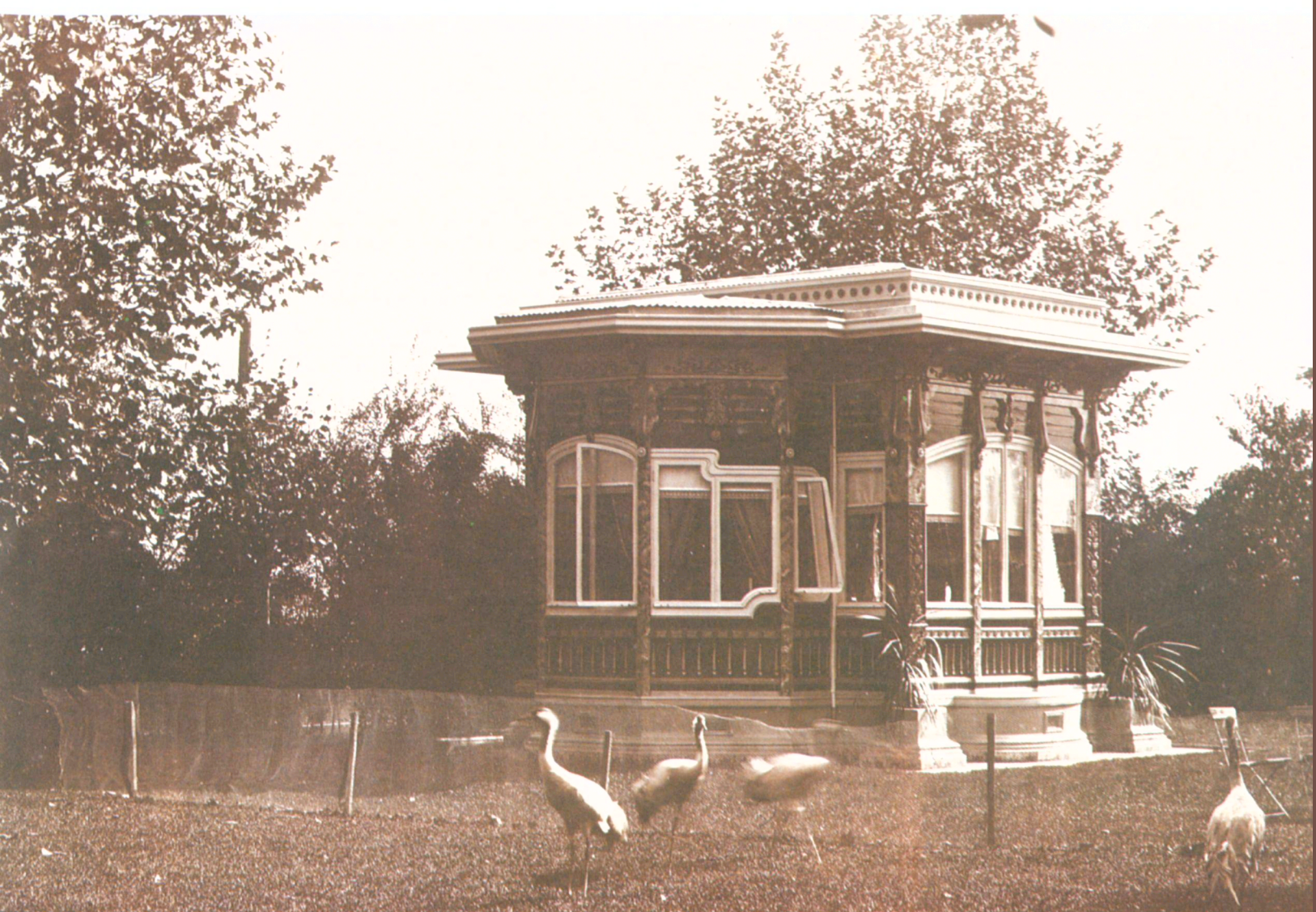


7

yönetimin değil, Tanzimat'ın yazılı kurallarına bağlı, çağdaş bir düzenlemenin sembolü oldular. Bu değişim, padişahların saraylarındaki günlük yaşamını ve dolayısıyla vahşi hayvanlara bağlı av ve hayvan zevkini değiştirdi. Bu dönemin zarif ve doğaya açık saraylarında yaşayan padişahların avlanma tutkuları, duyulara yönelen bir doğa romantizmine ve kuş sevgisine dönüştü.

Yazlık bir sahilsaray olarak yapılan Beylerbeyi Sarayı'nın arkasında setler halinde uzanan bahçelerin bir bölümü, *Geyiklik* adıyla anılır. Kaynaklar, Abdülaziz döneminde kuşluk, güvercinlik ve aslanhane olarak ayrılan bu mekânlarda, geyikten aslana kadar birçok hayvanın barındırıldığını belirtmektedir²⁰. Ayrıca Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bu hayvanların ve kafeslerinin bakımıyla ilgili birçok belge vardır²¹.

Güvenlik kaygısıyla önceki Yıldız Sarayı'nı genişleten Sultan II. Abdülhamid ise bu sarayın iç bah-





10

çesine kendi adı ile anılan geniş ve egzotik görünüşlü bir havuz yaptırmıştı. Bu havuzda yer alan adada yaptırılan köşk, tipik bir hayvan kafesi görünümünde idi. Uzun saltanatı süresince sarayından hemen hiç çıkmayan II. Abdülhamid, Topkapı Sarayı gibi geniş bahçeler arasında dağıtılan köşklere oluşan bu sarayda görmek istediği doğayı tüm ayrıntıları ile kurdurmuştu. Üzerine 1894'de Geyiklik, 1904'de de Kuşluk yapılan bu adada tavus, sülün, papağan, güvercin, turna gibi kuşlarla İsviçre'den getirilen renk renk ördekler, pelikanlar, kuğular, havuzda da Japon İmparatoru'nun hediyesi olan süs balıkları vardı²².

Sultan II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Sultan (Osmanoğlu), anılarında bu bahçeyi anlatırken şöyle demektedir:

"Sarayın bahçelerinde birçok cins hayvanlar vardı. Acem Köşkü'nün olduğu yer âdeta hayvanat bahçesi gibiydi. Küçük ayılar, devekuşları, maymunlar, zürafalar ve bir çift zebir hep orada idi. Bu zebirleri Habeşistan İmparatoru Menelik, babama hediye etmişti. Harem tarafındaki Selamlık bahçesinde ise her cins kuşlar vardı.

10-11 Gerçekleştirilen restorasyonlarla, bugün bu yapı ve bahçesi aralarında tavuslarında bulunduğu çeşitli kuşları barındırmaktadır. Kuşluk Bahçesi'ndeki Kuş Köşkü ve arka planda görülen Kuş Hastanesi ve duvara dayalı Kuşluk binalarıyla Dolmabahçe Sarayı Kuşluk'u bugüne kalabilen tek saray kuşhanesidir.

*Tavuslar, sülünler, türlü türlü papağanlar, güvercinler bulunurdu. Büyük havuzda Japon İmparatoru'nun babama hediye olarak gönderdiği Japon ördekleri çok güzeldi. İsviçre'den kuğular da getirilmişti. Büyük havuzun ortasındaki adada yine İmparator'un gönderdiği nadide kuşlar vardı. Bunları pek sever, daima görmeye giderdim."*²³

Sultan Reşad döneminde Mabeyn Başkâtibi olarak bir süre çalışan Halid Ziya Uşaklıgil ise anılarında padişahın hayvan merakını -biraz garipseyerek- şöyle anlatır:

"Abdülhamid'in başlıca meraklarından birini hayvanlar teşkil ederdi. Atlardan sonra gelen köpekler idi. Bunlardan ne kadar ve kaç çeşit var idi? Bunu tahmin etmek mümkün değil; herhalde en iyi ve nadir cinslerden seçilmiş olacak. Nitekim papağanlar, kanaryalar, dudular, kumrular.. Hele güvercinler de öyle idi. Saray Hazine-i Hassa'ya geçmeden evvel bunlar hükümet tarafından galiba sattırılmış ve dağılmış idi. Biz bunlara mahsus daireleri gezerken hususile renk renk papağanlara hayran olmuştuk. Tavuk kümesleri de öyle idi. Kendisine in-



SAMİH RİFAT

ziva hayatında mümkün mertebe vakit geçirtecek vesile arayan Abdülhamit, Beyoğlu'nun Avrupa ile münasebette bulunan müesseseleri vasıtasıyla daima köpek, kuş, kümes hayvanları getirtmiş, bunlarla sarayın etrafını doldurmuştu. Bittabi bunların o nisbette bakıcıları da vardı.

*"En bakımsız kalan ve yavaş yavaş cinsleri aykırı çiftleşmeler neticesinde bozulan güvercinler idi. İlk önce hemen tüm diğer hanedan azası gibi güvercinlere pek merak saran Abdülhamid, gittikçe üreyen ve adetleri binlerce çifte varan bu güzel kuşları idare edebilmekten aciz kalarak kendi hallerine bırakmış ve böylelikle türlü fedakârlıklar yaparak tedarik olunan nadir cinsler hep bozulmuştu. Sarayı bunların kalabalık istilasından kurtarmak epeyce uzun bir iş olmuştu."*²⁴

Öte yandan Yıldız Sarayı'nda Malta, Çadır, Şale ve Küçük Mabeyn köşklerinin çevresinde ve kış bahçeleri olan seralarda da zarif kafesler içinde nadir kuşlar beslenirdi.²⁵ Dolmabahçe Sarayı Kuşluğu'nda olduğu gibi bu kuşlara ait bir hastane de Yıldız Kuşluğu'nda vardı. Daha önce sözü edilen adanın arkasında bulunan ve *Güvercinlik Köşkü* adıyla anılan bu ufak yapı, daha sonra yıkılmıştır. Yıldız Sarayı'ndaki kuş kültürünün en ilginç ör-

neklerinden biri, sarayın batı ucunda Neo-Gotik üslûpta bir yapı olan posta güvercinlerinin barındırıldığı *Güvercin Evi*'dir. Bu sarayda günümüze ulaşabilmiş diğer bir kuş köşkü de Şale Köşkü



SAMİH RİFAT



SAMİH RIFAT

12

bahçesinde hareketli bir planlamayla inşa edilmiş olan ve padişahın da sık sık ziyaret ettiği kuşluktur. Sarayda kuşların yanı sıra Marangozhane'nin altındaki havuza açık kaskad içinde, aslan gibi vahşi hayvanların yaşadığı kafesler vardı. Yıldız Sarayı'nda renkli bir çevre oluşturan bu hayvanlar, bakımlı bahçeler içinde egzotik kaskadlar, havuzlar, adalar ve doğaya uygun Abdülhamid dönemi yapıları ile bir bütün oluşturuyordu. 1909 yılında Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle bu hayvanlar dağıtılmış, bahçelerde süren yaşam da sona ermiştir. Bunun başlıca nedeni, II. Meşrutiyet yönetiminin saray tahsisatında, Osmanlı sarayının alışık olduğu sınırsız harcama yetkisini sınırlandırmasıdır. Zaten o dönemde hayvan bakımı gibi, Osmanlı maliyesine çok lüks gelen büyük bir harcama yapılmasına gerek ve imkân da kalmamıştı.

Osmanlı saraylarında gerçekleşen hayvan yaşamı ve kültürü konusunda günümüze ulaşan en önemli yapı topluluğu, Dolmabahçe Sarayı'nın Kuşluk Bahçesi'ndeki yapılarıdır. Muayede Salonu'nun arkasındaki Selamlık Bahçesi'nden duvarlarla ayrı-

lan bölümde yapılan bu köşkler, çeşitli yüksekliklerdeki çatı bölümlerinin oluşturduğu hareketli bir görünüşe sahiptir. Camlı Köşk'ün yanındaki ana duvara yarım bölme duvarlarıyla ve üstündeki çatı kirişleriyle bağlanarak inşa edilmiş olan bu köşkler, tipik bir Sultan Reşad dönemi görünüşü verirler. Önünde kafesleri ile bu Kuşluk, Dolmabahçe Sarayı'nın Abdülmecid dönemi ile beliren ağır ve süslü üslûbundan çok, Yıldız Sarayı binalarının egzotik "kolonial" havasına yakındır.

Kuşluğun içinde duvarlarla ayrılmış ve döşemeleri zarif bölümler olduğu gibi, gömme ve pencereli kuş kafesleri de vardır. Yaşlı ağaçların gölge-

lendirdiği bahçede karşılıklı çıkmalı binacıklardan büyük olanı, sultanın buraya geldiğinde kullandığı Kuşluk Köşkü, küçük olanı Kuş Hastanesi'dir. Sultan Reşad'ın emri ile daha önceki kuşluk yerine yapıldığı bilinen bu kuşluklara ve Kuşluk Köşkü'ne padişah, akşam üstleri gelir ve Avrupa'dan getirttiği güvercinleriyle ilgilenirdi. Bu konuda Sultan Reşad'ın başkatibi olan Ali Fuat (Türk geldi) anılarında şunları belirtir:

"(Sultanım) yegane zevki güvercin-

12 Dolmabahçe Sarayı Kuşluk binasının içinde sarayın eski kafesleri korunmaktadır. Kuşluk binasında herbiri birer oda olan büyük kafeslerin yanı sıra duvarlara gömülmüş, daha çok küçük kuşlar için sabit kafesler de bulunmaktadır.

13-14-15 Kuş sevgisi kitaplıklara kadar taşmıştır. Halife Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı'ndaki kütüphanesinde kuşlarla ilgili bir kitaptan resimler.

leri olup Avrupa'dan yeni cins güvercinler getirterek ve burada da kruvazman yaptırarak güzel güvercinler yetiştirirdi. Dolmabahçe Sarayı'nın arkasındaki bahçede müteaddit kuşluklar ve bir odalı bir köşk yaptırarak sokağa çıkmadığı günler akşam üzeri oraya gidip güvercinleri seyrederdi."²⁶

Dolmabahçe Sarayı'nda Sultan Reşad'ın yeni-lettiği bu kuşluk kompleksinin, sultanın mimarı

Vedat Bey ve ekibi eliyle gerçekleştirildiği arşiv kayıtlarından anlaşılmıştır²⁷ (1325-6 Mali).

Günümüze Osmanlı döneminden kalan bu nadir kuşlukta tavus, sülün, kanarya, papağan, muhabbet kuşları özenle beslenmektedir. Dolmabahçe Sarayı Kuşluk Köşkleri, Türklerin hayvan ve doğa sevgisinin, yaşayan tarihsel bir sembolü olarak tanıklık etmektedir.



13



14



15

NOTLAR

- 1 İ. H. UZUNÇARŞILI, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara, 1984, s. 420-422.
- 2 S. H. ELDEM-F. AKOZAN, *Topkapı Sarayı*, İstanbul 1982, levha 2.
- 3 P. G. İNCİCİYAN, XVIII. Asırda İstanbul, (çev. H. D. Andreasyan) İstanbul 1976, s. 58.
- 4 G. NECİPOĞLU KAFADAR, *The Formation of an Ottoman Imperial Tradition. The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, Massachusetts, USA, 1986, yayınlanmamış doktora tezi, s. 195-196.
- 5 S. EYİCE, "Aslanhane ve Çevresinin Arkeolojisi", *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, S. 11-12, İstanbul 1964, s. 23-33. G. NECİPOĞLU KAFADAR, aynı eser, s. 252'de Başbakanlık Arşivi, MM 17884, y. 61'deki belgeden alıntı: "Kârhane-i nakkaşan ma'a kemer der fevk-i Aslanhane der kurb-i meydan-ı esb". (1527-28 tamirat dönemi).
- 6 *Evlîya Çelebi Seyahatnamesi*, yazma orijinal nüsha, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, B. 304, y. 198 b.
- 7 EREMYA ÇELEBİ KÖMÜRCÜYAN, *İstanbul Tarihi*, XVII. Asırda İstanbul (çev. H. D. Andreasyan) İstanbul 1952, s. 5.
- 8 Topkapı Sarayı Arşivi E. 9297/20.
- 9 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3593 y. 153 a.
- 10 Saraya ait tüm vahşi hayvanların barındırıldığı Aslanhane ve Nakkaşhane hakkındaki tüm bu doğruluğu inkâr edilemeyecek bilgi ve dipnotlar, şu kaynaktan alınmıştır: F. ÇAĞMAN, "Saray Nakkaşhanesi'nin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğu'dan Batıya, Unsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 1989, s. 35-46.
- 11 R. E. KOÇU, *Topkapı Sarayı*, İstanbul 1960, s. 218.
- 12 İ. H. UZUNÇARŞILI, aynı eser, s. 26, dipnot 1.
- 13 G. NECİPOĞLU KAFADAR, aynı eser, s.120.
- 14 Polonyalı Bobovi, Tatarlar tarafından esir alınarak Osmanlı tüccarlarına satılmıştır. XVII. yüzyıl ortalarında saray tarafından alınan Bobovi, müsikiye olan kabiliyeti ve bilgisi nedeniyle Enderun ağası olarak 19 yıl hizmet vermiştir. 1656'da içki içmesi nedeniyle saraydan çıkarılan Bobovi, sarayda yaşadıklarına dair anılarını elyazması halinde *Serai Enderun sic, cioe, Penetrate dell'Serajjio detto nuoveodei g.sri e Re Ottomani* adı altında yazmış ve bu kaynağın Fransızca, Almanca ve İtalyanca versiyonları

- XVII. yüzyıl sonlarına kadar yapılmıştır. Bobovi, sarayda Ali Ufki Efendi olarak bilinirdi. C.G. FISHER-A. FISHER, "Topkapı Sarayı in the Mid-Seventeenth Century; Bobovi's Description", *Archivum Ottomanicum*, X, 1985 (1987) Offprint, Wiesbaden.
- 15 G. NECİPOĞLU KAFADAR, aynı eser, s. 374, 133.
- 16 A. ERTUĞ-İ. KÖLÜK, *Topkapı, The Palace of Felicity*, Milano 1990, F. ÇAĞMAN, *Enderun Bölümü* nden alıntı.
- 17 F. ÇAĞMAN, aynı eser.
- 18 F. ÇAĞMAN, aynı eser.
- 19 İ. H. UZUNÇARŞILI, aynı eser, s. 425, 482-484.1.
- 20 İ. HAKKI KONYALI, *Abideleri ve Kitabeleri ile Üsküdar Tarihi*, İstanbul 1977, C. II, s. 194.
- 21 Örneğin, Dolmabahçe Sarayı Arşivi, Fiş Listesi I, No. 797, Zarf No. 133/1291 ve diğerleri.
- 22 Ü. ALTINOLUK, "Yıldız Sarayı İç Bahçesine Çağdaş Bir İşlev", *İlgi*, İstanbul 1986, S. 45, s. 29.
- 23 A. OSMANOĞLU, *Babam Sultan Abdülhamid*, İstanbul 1984, s. 125.
- 24 H. Z. UŞAKLIGİL, *Saray ve Ötesi*, İstanbul 1965, s. 311-312.
- 25 Ü. ALTINOLUK, "Yıldız Sarayı Seraları ve Limonlukları, Kış Bahçeleri", *İlgi*, İstanbul 1986, S. 46, s. 27.
- 26 Ali FUAT TÜRKGELDİ, *Görüp İştiklerim*, Ankara 1984, s. 269-270.
- 27 H. GÜLSÜN, *Mimar Vedat Bey ve Dolmabahçe Sarayı*, yayınlanmamış bilim uzmanlığı tezi, İstanbul 1990, s. 39. MSA No. EI, 1145, 1325 Kuşluk mahallinin değiştirilmesi ve yeniden yapılacak güvercinlik resmi No. EI, 511, 1326 Kuşluk'ta yapılan onarım keşfi. No. EI, 511, 1326 Kuşlukta yapılacak yuvaların keşfi. Belgelerde bulunan 1325-1326 tarihi Hicri takvime göre hesaplanırsa, II. Abdülhamid'in son saltanat yılları olan 1907-1908 tarihi bulunacağından ve bu inşaatın Sultan Reşad'ın emriyle yapıldığı bilindiğinden, sözkonusu tarihlerin 1909-1910 yıllarını veren mali takvime uygun olması gerekir. 1325 Mali yılı 1 Mart 1909'da başlar ve 28 Şubat 1910'da 1326 yılına girer. Oysa II. Abdülhamid 27 Nisan 1909'da tahttan indirilmiştir. Sultan Reşad'ın emriyle yapılan Güvercinlik ve Kuş Köşkü ile ilgili belgelerin Sultan Reşad'ın ilk saltanat yılları olan 1909-11 yılları arasındaki Mali 1325-26 tarihlerini içerdiği bir kez daha kanıtlanmaktadır. F. R. UNAT, *Hicri Tarihleri Milâdi Tarihlere Çevirme Kılavuzu*, Ankara 1974.

MİLLİ SARAYLAR TABLO KOLEKSİYONU IŞIĞINDA İVAN KONSTANTİNOVİÇ AYVAZOVSKİ (1817-1900) VE OSMANLI SARAYI

*Sema Öner**



Ayvazovski'nin sokak ölçeğinde bir betimlemesi: *Mısır'da Bir Sokak ve Cami*, ahşap üzerine yağlıboya, 21x27 cm. Env. No. 11/1278.

Türk resminin gelişim ve değerlendirilmesinde "saray" boyutunda önemli ölçütler veren Milli Saraylar tablo koleksiyonu, 19. yüzyılın ünlü bir resim ustasının, Ivan Konstantinoviç Ayvazovski'nin ürünleriyle ayrı bir önem kazanmaktadır.

Yapıtlarıyla çeşitli dünya müzelerine ve özel koleksiyonlara giren Ayvazovski'nin sanat yaşamı süresince geçirdiği evrelerin yansıdığı üslup özellikleri, Türkiye'deki yapıtlarında, Osmanlı sarayı için oluşturduğu yapıtlarda da görülebilmektedir. Bu evreler hakkında genel bazı izlenimler edine-

bilmek için sanatçının kısa özgeçmişi yol gösterici bir nitelik taşıyacaktır.

YAŞAM ÖYKÜSÜ Deniz sevgisini profesyonelce tuvallerine aktaran ve bu konu ile ünlenen Ayvazovski, Rus resim okulu temsilcisidir. Osmanlı uyruklu bir Ermeni ailesinin oğlu' olan sanatçı Kırım'ın Feodosia kasabasında 1817'de doğmuş, başlangıçta İtalyan, Rum, Türk, Ermeni ve Tatarların bir arada bulunduğu kozmopolit bir etkileşim alanı içinde yaşamını sürdürmüştür.



Kent görünümleri ve Ayvazovski. Venedik, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 170x130 cm. Env. No. 11/986.

Müziğe olan yeteneği ve genç yaşta oluşturduğu çizimlerle dikkati çeken Ivan Konstantinoviç Ayvazovski, 1833'de St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi ne girmiştir. İki yıl sonra, henüz 18 yaşındayken *Açık Denizde Hava* adlı yapıtıyla aldığı madalya, sanat yaşamının ilk ödülü olmuştur².

Puşkin, Gogol, Glinka ve Briullov'un Rus kültürel yaşamında önemle yer aldığı bir dönemde Ayvazovski, ressam Briullov'un romantik gelenek çerçevesinde oluşturduğu yapıtlardan etkilenmiş realizme karşı bu romantik unsurları olgunluk dönemi eserlerinde de terk etmemiştir³.

1836 da Baltık Deniz Filosu nun çalışmalarını tema olarak aldıktan sonra açtığı sergiler, sanatçının ilgi çekici ve yeni bir odak noktası haline gelmesine neden olmuştur. Daha sonra, iki yıl süreyle gönderildiği Kırım'ın doğası kendisi için önemli bir malzeme birikimi oluşturmuştur.

Ayvazovski, 1840 da ilk kez yurtdışına gönderilerek çağdaşı sanatçılarla yakınlaşma olanağı bulmuştur.

Dört yıl devam eden ve İtalya, Portekiz, İspan-

ya, Fransa, İngiltere, Hollanda ile Malta'yı⁴ da içeren bu uzun gezi sırasında Roma, Venedik, Paris, Amsterdam gibi önemli merkezlerde açtığı sergiler büyük ilgi toplamıştır. Sanatçı İtalya'da sesini oldukça etkin bir biçimde duyurmuş, hatta Papa XVI. Gregory, Vatikan koleksiyonu için onun *Kaos* adlı yapıtını satın almıştır⁵. O sıralarda İtalya'da bulunan çağın ünlü manzara ressamı Turner ın olumlu eleştirileriyle karşı karşıya kalmıştır⁶. Ülkesine dönüşünde St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi, Ayvazovski'yi bu kez bir öğrencisi olarak değil, akademi üyesi olarak karşılamıştır. Aynı yıl deniz kuvvetleri üniforması giyme hakkına da sahip olan sanatçı Bahriye Nezareti ne birinci ressam olarak atanmıştır.

1845 de Rus Velihtı Büyük Dük Konstantin'le birlikte, Anadolu ve Yunan sahillerini de içeren bir geziye çıkan Ayvazovski, İstanbul'u da görüntüleyen pek çok çalışma ile geri dönmüştür.

1846'da sanat yaşamının 10. yılını kutlamasının ardından, bir yıl sonra St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi Profesörü unvanını almıştır.



Ayvazovski'nin fırçasından İstanbul'da Tarihî Yarımada: *Sarayburnu*, tuval üzerine yağlıboya, 38x29 cm. env. no. 11/1272.

1846-1848 yılları arasında Rus filosu ile olan güçlü bağlarının yansıması olarak bir dizi donanma resmi gerçekleştirmiştir. 1848'deki Moskova Sergisi'nin ardından da 1850'de romantizmin son derece belirgin bir biçimde yansıtıldığı ünlü *10. Dalga* adlı yapıtını oluşturmuştur.

1853-1856 yılları arasındaki Kırım Savaşı pek çok batılı sanatçıyı olduğu gibi Ayvazovski'yi de etkilemiştir. Kırım Savaşı konulu tuvaleri bu dönemde Kırım'da bulunduğunu düşündürmektedir.

1857 yılı Ayvazovski için yine bir ödül yıldır. Bu kez kendisine *Salon de Peinture* de açtığı kişisel sergi nedeniyle altın madalya ve Fransızların ünlü nişanı Legion D'honneur verilmiştir.

Ayvazovski, 1860'larda Kafkasya'da bulunmuş çeşitli sergilerden sonra, 1869'da Süveyş Kanalı'nın açılışı nedeniyle Mısır'a gitmiştir. Mısır'da yaptığı Süveyş Kanalı resmi ile kanalı görüntüleyen ilk resim sanatçısı ünvanını kazanmıştır. 1872'de Nice ve Floransa'ya gitmiş, 1874 Türkiye gezisinden iki yıl sonra Floransa Sanat Akademisi üyeliğine geti-

rilmiştir. Bundan sonra sanatçının yurtdışına yaptığı geziler sürekliliğini yitirmemiş, İstanbul'a 1880'li yıllarda kısa süreli ziyaretler yapmıştır.

1892'de New York ve Washington'a kadar uzanan gezisi ile yeni dünyayı da tanıma olanağı bulmuştur.

Yaşamı boyunca, doğduğu kasaba olan Feodosia'nın gelişmesi için çaba gösteren, burada bir resim galerisi de kuran Ayvazovski, yine bu kasabada 1900 yılında tuvali başında öldüğünde ardında pek çok yapıt bırakmıştır.

T ÜRKİYE VE OSMANLI SARAYI İLE İLİŞKİLER Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. yüzyıldan beri yabancı olmadığı Batılı ressamlar bilindiği gibi, 19. yüzyıl İstanbul'unda daha sık görülmeye başlanmışlardır. Bu ressamlar arasında, 19. yüzyıl ortalarında bir başka imparatorluğun ressamı olan ve Rus Çarı I. Nikola'nın yakın çevresinde çalışan Ayvazovski'nin adı belirginleşmektedir. Sanatçı, Sultan Ab-



Denizde Bir Yelkenli, 1869, tuval üzerine yağlıboya, 101x68 cm. env. no. 11/720.

dülmecid döneminde (1839-1861) geldiği ve kısa süreler kaldığı İstanbul'da Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve Sultan II. Abdülhamid (1876-1908) dönemlerinde de konuk edilmiştir.

Türkiye'de bulunduğu sürelerde saray ve saraya yakın çevrelerce de tanınan Ayvazovski, yüzyılın sonlarına doğru saraya yakın bir Türk aydını tarafından şu şekilde tanımlanmaktadır. "*Gayet sevimli bir simaya maliktir. Bıyıkları çenesi traşlıdır. Aslını bilmeyen, bir İngiliz yahud Amerikalı zanneder. Kafkasya Türkçesi söyler.*"

Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Dönemi'ni (1839-1876) başlatan Sultan Abdülmecid'in hükümdarlığı sırasında, 1845 yılında, içlerinde Rus Velihtı Konstantin Nikolayeviç'in de bulunduğu bir heyetle birlikte, gemiyle ülkesinden hareket eden Ayvazovski'nin Anadolu ve Ege'yi içine alan yolculuğu*, sanatçının İstanbul görünümünü tuallerine ilk kez aktarması için son derece önemli bir ortam ve birikim oluşturmuştur. 19. yüzyılda etkinlik gösteren orientalistlerin kent dokusu ve

çeşitli doğa görünümüleriyle yaşantı biçimi açısından büyük ölçüde dikkatini çeken Doğu'nun gizemli kenti İstanbul, bu kez de Ayvazovski'nin 1845'den sonraki tuallerinde yer almıştır.

Onun 28 yaşındayken Türkiye'ye ilk gelişinde, 1837 yılında Sanat Akademisi'nden mezun olduğu, İtalyan Akademisi'nde de dört yıl okuyarak 1844'de de akademik olarak "manzara ressamı" unvanı aldığı bilinmektedir. Aynı zamanda "Rusya'nın deniz üsleri ressamı" unvanını da taşımaktadır.

Bugün bir bölümü eski adıyla Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'nin çeşitli müze ve galerilerinde sergilenen bu ürünlerin içinde, 1846 tarihli Tophane'deki Nusretiye Camii ve çevresinin betimlendiği tablosuyla, doğunun günlük yaşantısı içinde kadınlar, *Nusretiye Camii'nden Sarayburnu'na Bakış*, 1847 tarihli *İstanbul'da Mehtap* ve 1848 tarihli *Kızkulesi* betimlemeleri sanatçının 1845 gezisinden sonra edindiği izlenimlerin birkaç somut örneği olmalıdır*.



Ayrıntı. Doğanın acımasızlığı içinde insan. *Fırtınalı Denizde Kaza*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 234x191 cm. env. no. 11/595.

Ayvazovski'nin Türkiye'ye ikinci kez gelişi, Rus imparatorluk donanmasına karşı Osmanlı, Fransız ve İngiliz donanmalarının birlikte sürdürdükleri Kırım Savaşı (1856) sonrasına rastlayan 1857 yılıdır. Mayıs ve Haziran aylarını içeren bu gezinin sadece 13 gün sürdüğü sanılmaktadır¹⁰.

Sanatçı, ülkesine döndükten sonra da Sultan'ın yakın çevresi olarak değerlendirebileceğimiz Osmanlı devlet adamlarıyla kurduğu iyi ilişkilerini sürdürmüştür. Dönemin Hariciye Nazırı Keçecizade Fuat Paşa ya İstanbul'da edindiği güzel anılar için bir eserini armağan olarak göndereceğini, eşi ile birlikte teşekkürlerini de 24 Kasım 1857 tarihli bir mektupla bildirmiştir¹¹.

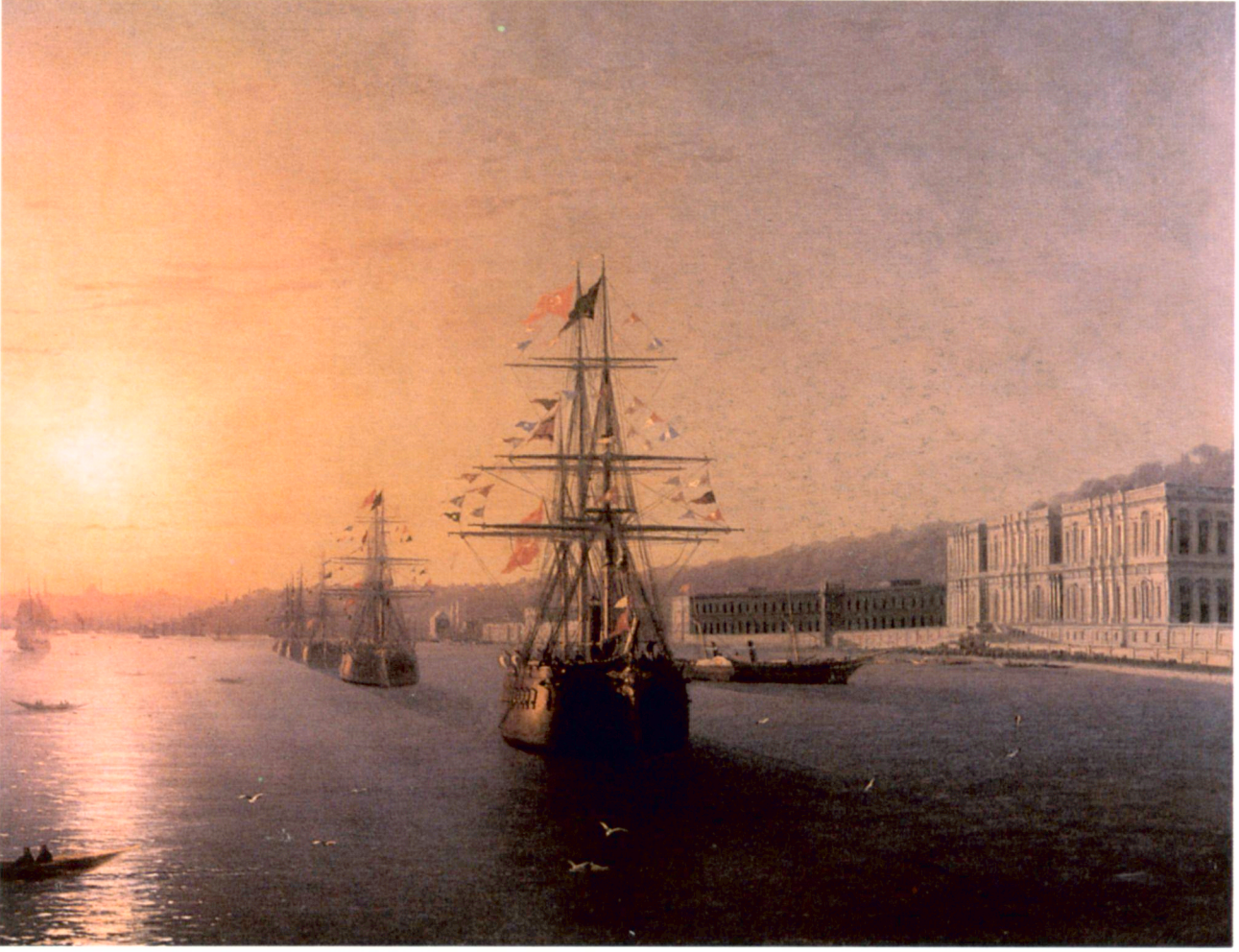
19 ve 31 Aralık 1857 tarihinde Osmanlı sarayına sadrazam tarafından sunulan ve "*Rusya devleti teb'asından ve meşâhîr-i musavverinden Ayvazovski kendi asarından olarak bir resim tertib ile atabe-i seniyye-i Cenab-ı Mülûkaneye takdîmini emel etmiş ve sefaret vasıtasıyla göndermiş olduğundan meşmul-nigah-ı âlî buyrulmak için arz ve takdîm olundu.*" ifadesiyle başlayan bir arz tezkeresiyle, dönemin sultanı Ab-

dülmecid'e elçilik kanalıyla sanatçının yaptığı bir tablonun sunulduğu, kabul gören bu yapıt nedeniyle de kendisine IV. rütbeden bir Osmanlı Nişanı verildiği anlaşılmaktadır¹².

Bazı çağdaş kaynaklarda Ayvazovski'nin bundan bir yıl sonra Paris'te açtığı sergi dönüşünde yine Türkiye'ye geldiği belirtilmektedir¹³. Yine bazı araştırmalarda¹⁴, Ayvazovski'nin Türkiye'ye yaptığı ikinci ziyaret tarihi olarak 1867 yılı verilmektedir. Bu ziyaret, Büyük Düşes Mariya Alexandrovna'nın heyetiyle birlikte yapılmıştır.

Ayvazovski'nin İstanbul'da uzunca bir süre kaldığı 1874 yılı ise, 1869'da yapılan Paris Antlaşması sonuçlarının tartışıldığı ve Osmanlı-Rus siyasal ilişkilerinin yoğunlaştığı yıllardır¹⁵. Bu sırada Osmanlı İmparatorluğu'nda bir yönetici değişikliği olmuş, Sultan Abdülmecid ölmüş ve tahtı kardeşi Sultan Abdülaziz devralmıştır.

Sultan Abdülaziz (1861-1876) resme olan yakın ilgisi ile tanınan ve döneminde ilk kez özel akademi açma girişimlerinin yapıldığı ve sarayında da 1875-76 yıllarında resim koleksiyonu oluşturma



Çırağan Sarayı Önünde Osmanlı Donanması, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 130x92 cm. env. no. 11/1109.

hareketlerinin belgelerle saptandığı bir sultandır¹⁶.

Böyle bir ortamda, daha önce de saray çevrelerince tanınmış olan Ayvazovski'nin bu ziyareti dönemin Osmanlıca yayın organlarıyla, İstanbul'da yayım yapan yabancı basın organlarında kamuoyuna günbegün önemli bir biçimde yansıtılmıştır.

7 Ramazan 1291 (17 Ekim 1874) tarihli *Şark Gazetesi*'nin verdiği ilk haberde Rusya İmparatoru Aleksandr'ın ressamlarından olan ve kendisine imparator tarafından general unvanı verilen Ayvazovski'nin İstanbul'a geldiği belirtilmiş ve yine aynı haber çerçevesinde, *Levand Herald Gazetesi*'nin verdiği bilgiye dayanılarak sanatçının Rus Sefiri Ignatiyef tarafından Sultan Abdülaziz'e takdim edildiği ifade edilmiştir.

21 Ekim 1874 tarihli gazeteler¹⁷, Ayvazovski'nin 20 Ekim 1874'de Rus Sefarethanesi'nin baş tercümanı Mösyö Onou tarafından Sultan Abdülaziz'e takdim edildiğini ilk sayfalarında vermiştir.

Aynı ayın 22. gününde yayınlanmış olan *La Turquie* gazetesinden ise, Ayvazovski'nin bu kez de Sultan tarafından II. rütbeden Osmanlı Nişanı

ile onurlandırıldığı anlaşılmaktadır. Tören sırasında, Sermimar Serkis Bey de bulunmuştur¹⁸. İstanbul'da bulunduğu bu süre içinde Ayvazovski'nin Sultan Abdülaziz'in resmini yapmakta olduğu da yine bir gazete haberinden anlaşılmaktadır¹⁹.

Bilindiği gibi Serkis Bey (Balyan), Sultan Abdülaziz döneminde başmimar olarak görev yapmaya başlamış, bu görev Sultan II. Abdülhamid döneminin de bir bölümünü içine alacak şekilde devam etmiştir. Bu bilgilerden Serkis Bey'in, Ayvazovski'nin Türkiye'deki ilişkilerinde özellikle Osmanlı sarayı ile iletişimde etkin bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Sanatçının ürünlerinin İstanbul'daki tanıtımı şüphesiz sadece sanatçı ve Sultan arasında kalmamıştır. Resimleri, 1874'un Ekim ayı içinde²⁰ Yıldız Kasrı Hümâyunu'nda²¹ Rusya ve Almanya sefirleri tarafından ilgi ve beğeni ile izlenmiştir.

6 Kasım 1874 tarihli *La Turquie* gazetesinde, resim konusunda bir hayli bilgisi olduğu anlaşılan bir yazar tarafından yapılan yorumda, "Çok kısa olmasına karşın Ayvazovski'nin aramızda kalması Türki-



Kar Manzarası, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 74x48.5 cm. env. no. 13/12.

ye'de sanatın gelişimi açısından çok faydalı olacaktır." ifadesi kullanılmıştır. Ayrıca aynı yazı içeriğinden Sultan Abdülaziz'in de bu özelliği ile sanatçıyı değerlendirdiği anlaşılmaktadır.

Ayvazovski'nin Sultan Abdülaziz döneminde sarayla ilişkilerinde, sanatçı ile Sultan'ın bazı resim kompozisyonlarının birlikte oluşturmalarına dek uzanan doğrudan bir sanat ve fikir alışverişi içinde oldukları da bilinmektedir. Öyle ki Abdülaziz'den sonra tahta geçen Sultan II. Abdülhamid'in Ebuzziya Tevfik ile bir görüşmesi sırasında, sarayda tabloları astırırken ona: "Bunlar Ayvazovski'nindi. Ammim (Abdülaziz) yaptırmışlar idi. Şunu bizzat çizdiği bir resim üzerine yaptırmışlar. Serkis Bey (Balvan) bunun emsali yoktur diyor. Hakikaten şu 'Sis' âdeti elle tutulacak gibi hiss olunuyor. Ne mahir ressam tanır mısınız?"²² Bu tümceler, saray ressamlarını yönlendirecek ölçüde uygulamalarının olduğunu bildiğimiz²³ Sultan Abdülaziz'in Ayvazovski ile de bu doğrultuda çalışmalar içinde bulunduğudur.

Bugün saray koleksiyonunda bulunan sisli bir denizde yelkenlilerin betimlendiği iki tablo ise, ta-

nımlanan tablo ile yakın benzerliği açısından önemli bir olasılığı çağrıştırmaktadır²⁴.

Kasım ayının ortalarında, sanatçının İstanbul'dan ayrılıp kendi ülkesine döndüğü, yine baskından öğrenilmektedir. Ayvazovski'nin Rusya'ya dönmeden önce kendisini Kuruçeşme'deki konağında konuk eden Sermimar Serkis Bey ile birlikte Sultan'ın huzuruna çıkarak onun iltifatlarıyla karşı karşıya kaldığı, daha sonra bahar aylarında ailesiyle birlikte İstanbul'a tekrar gelip bir iki ay kalacağı belirtilmektedir²⁵.

Sanatçının 1874'deki İstanbul gezisinin ardından Osmanlı sarayı ile ilişkileri devam etmiştir. Ayvazovski'nin saray koleksiyonundaki 1875, 1876 tarihli eserlerinin²⁶ aracılığıyla bu ilişkilerin sürekliliği açık olarak izlenebilmektedir.

Ayvazovski konusunda araştırmalarıyla tanınan Galina Çurak, Ayvazovski'nin 1875 yılında da İstanbul'a geldiğini ve Sultan Abdülaziz'e Rusya'da yaptığı resimlerden ikisini armağan ettiğini, bunların *St. Petersburg'un Kutsal Üçlü Köprüsü'nden Görünümü* ile *Moskova'da Kış* adlı yapıtlar olduğu-



Yelkenliler, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 145x96 cm. env. no. 11/679.

nu belirtmektedir⁷. *Moskova'da Kış*, bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunmaktadır. Sultan Abdülaziz'in sanatçıya resim ısmarlarken eskizler verdiği, onun da bu eskizler doğrultusunda bazı tablolarını oluşturduğu, aynı uzmanın verdiği bilgiler arasındadır.

1876 yılında Sultan II. Abdülhamid ile Osmanlı tahtında yine bir yönetici değişimi görülmektedir. Bu dönemde (1876-1908) saraya gereksinim üzerine çağrılan gelip geçici batılı ressamlar yerine, daha çok sarayla uzun süreli ve kesintisiz bağlantılara giren, hatta maaşlı olarak görev yapan ressamlardan söz edilebilmektedir⁸. Ülkede resim anlayışında oldukça önemli değişiklikler dikkati çekmekte, sanatseverler resim sergileriyle Sultan Abdülaziz'in saltanat sürdüğü yıllara göre daha sık olarak karşılaşmaktadırlar.

Ayvazovski'nin ürünleri ise bu kez saray sınırları içinde değil, daha geniş izleyici gruplarına sunulmaktadır. Ayvazovski'nin 1880'de Rus Sefareti'nde açılan sergisi, onun Sultan tarafından nişanla onurlandırılmasına neden olmuştur⁹. Sanatçının

yapıtları 1881'de J. L. Gërôme, Acquarone, L. Quarena'nın yapıtlarının da sergilendiği Pera'daki karma bir sergide yer almıştır¹⁰.

Bu tarihi izleyen yıllarda, 1886 ve 1888'de düzenlenen¹¹ sergiler de oldukça dikkati çekmektedir. Ayvazovski'nin yeğeni aracılığıyla gerçekleşen ve 24 yapıtının yer aldığı 1888 sergisi için Hariciye Nazırı Artin Paşa ya yazdığı mektupta, sergi gelirlerinin yarısının hayır işlerine bırakıldığı ve bu serginin Paris'te yineleneyeceği belirtilmektedir¹².

Basın tarafından yine ilgi ile izlenen İstanbul'a 1888'deki bu gelişi ile ilgili bir haber, 10 Aralık 1888 tarihli *Mürüvvet* gazetesinde şu şekilde verilmektedir: "*Rusya kübera-i ricalinden Müsteşar-ı Rus unvanını haiz ressam-ı meşhur Ayvazovski'ye tebdilen I. rütbeden Mecidi nişanı ita ve ihsan buyrulmuştur.*"

Yine aynı tarihi taşıyan *La Turquie* gazetesi bu haberi aynı içerikle vermiştir¹³.

Ayvazovski'nin İstanbul'da bu sergisini düzenlediği tarihte ülkenin resim sanatına bakış açısı değerlendirildiğinde ise sanat eğitiminin artık akademik düzeyde ele alındığı, 1883'de de "Sanayi-i Nefi-



Ayvazovski'nin ışığı atmosferde yumuşak bir biçimde yaygınlaşarak dalgalarda eriyen, dalgaları şeffaflaştıran bir ışıktır. *Fırtınalı Deniz*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 61x43.5 cm. env. no. 51/396.

se Mektebi'nin kurularak ilk mezunlarının sanat ortamına katılmaya başladıkları izlenebilmektedir.

Sultan II. Abdülhamid'in saltanat yıllarının sonlarına doğru Ayvazovski'nin yine İstanbul'a geldiği belirlenmektedir.

1890 yılında çıkan gazeteler, sanatçının İstanbul'a eşiyile birlikte geldiği haberini vermişlerdir. Kentte iki hafta kalan Ayvazovski, Ermeni Patrikhanesi'ni de ziyaret ederek bir tablosunu Patrikhane'ye armağan etmiştir. Bir başka gün, Cuma Selamlığı'nı Yıldız Sarayı Set Köşkü'nde izledikten üç gün sonra eşi ile birlikte Yıldız Sarayı'nda huzura kabul edilmiştir. Sultan II. Abdülhamid'e iki tablosunu sunan Ayvazovski, Sultan tarafından I. rütbeden Mecidi Nişanı ile onurlandırılarak eşi ve kendisine çeşitli armağanlar verilmiştir.

Ayvazovski, Mayıs ayının son günlerinde İstanbul'dan ayrılarak Kırım'a hareket etmiştir. Sanatçının bu tarihten sonra Türkiye'ye tekrar gelip gelmediği bilinmemekte, ancak Küçüksu Kasrı'nda bulunan 1891 tarihli bir yapıtı, sarayla ilişkilerin sürdüğüne dair yeterli bir ipucu oluşturmaktadır.

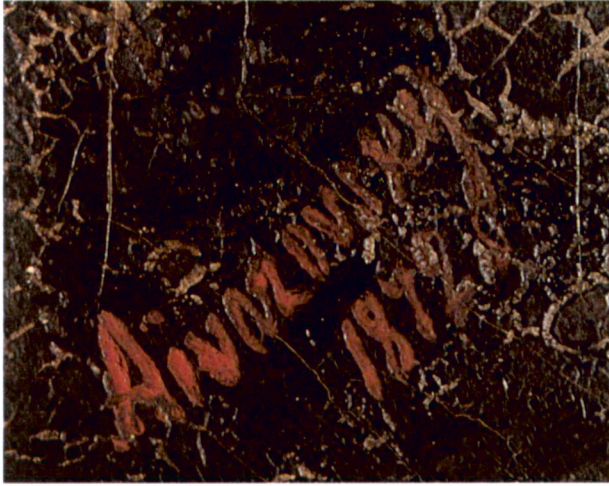
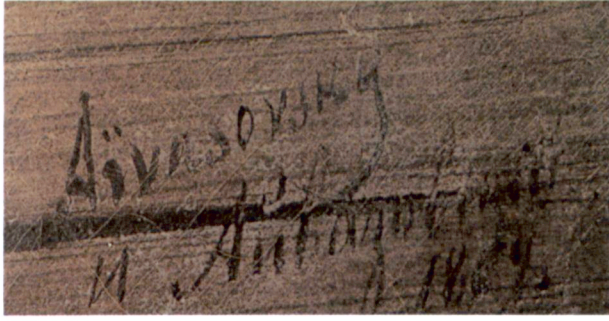
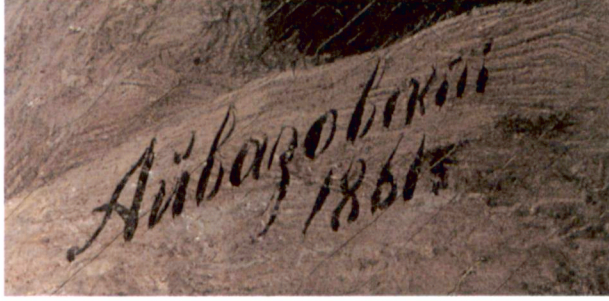
Sanatçının Askeri Müze koleksiyonundaki 1893

Karadeniz'de Bir Gemi, özel bir koleksiyonda bulunan 1889 tarihli *Buharlı Gemi ve Sandal*¹⁴, Cumhurbaşkanlığı Köşkü'ndeki 1899 tarihli *Fırtınalı Denizde Batan Gemi* adlı yapıtları onun ölüm tarihi olan 1900 yılına kadar Türkiye ile olan sanat alışverişinin sürekliliğinin birkaç somut örneği olarak görülmektedir.

MİLLİ SARAYLAR TABLO KOLEKSİYONU'NDAKİ YAPITLARINA GENEL BAKIŞ Seksen üç yıllık yaşamı süresince oldukça hızlı çalışmasıyla tanınan ve kimi bilgilere göre 4000, kimi bilgilere göre de³⁵ 6000 yapıt üretmiş olan Ayvazovski'nin sanat yaşamı da uzun süreli olmuştur. Sanatçı, ürünleriyle ilk kez 18 yaşındayken dikkati çekmiş, 1835'den ölüm tarihi olan 1900 yılına kadar 65 yıl fırçayı bırakmamıştır.

Nicolai Novouspensky tarafından hazırlanan *Ayvazovskiy* adlı geniş kapsamlı bir çalışma, sanatçının Türkiye dışındaki yapıtlarının büyük bir bölümü hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır.

Altmışbeş yıllık bu sürecin aralıklı olarak yak-



Ayvazovski'nin çeşitli tablolarındaki Kiril ve Latin alfabesi harfleriyle olan imzalarından örnekler.

laşık 40 yıllık bir kesidi de bugün Türkiye'de bulunan ve ona ait olduğu bilinen yapıtlarından izlenebilmektedir. Daha önce belirtildiği gibi bu süreç, onun oldukça sık ziyaret ettiği Osmanlı İmparatorluğu'nda, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz ile Sultan II. Abdülhamid dönemlerini kapsamaktadır.

Milli Saraylar tablo koleksiyonu, Ayvazovs-

ki'nin ürünleri açısından önemli ölçütler vermekte* ve bu yapıtlar Dolmabahçe Sarayı'nda odaklaşmaktadır.

Bugüne dek yaptığımız belirlemelere göre bu koleksiyondaki Ayvazovski imzalı 32 yapıttan ikisi Yıldız Sarayı -Şale'de, biri Küçüksu Kasrı'nda, yirmi dokuzu ise Dolmabahçe Sarayı'nda bulunmaktadır.



Sahilde Manda Arabası, 1873, tuval üzerine yağlı boya, 167x128 cm. env. no. 11/598.

Sanatçının koleksiyonda bulunan en erken tarihli yapıtı *Ayrılış*, 1843 tarihli. Tablo, Dolmabahçe Sarayı'ndadır. Yoğunluk ise, Sultan Abdülaziz dönemine rastlayan 1874-75 yıllarında oluşturduğu tablolarındadır. Koleksiyondaki en geç tarihli yapıtı Küçüksu Kasrı'nda bulunan 1891 tarihli *Manzara*'dır.

Tuvallerinde, Kiril alfabesi harflerinin kullanıldığı imzalarının yanı sıra Latin harfleri ile atılan imzalarının da bulunduğu belirlenmektedir. Hatta aynı tablo üzerinde her iki türde atılmış imzaları da vardır. İmzalarında kırmızı ve siyah kullanılmıştır.

Ayvazovski'nin Osmanlı sarayı için oluşturduğu tuvallerinin yanı sıra, bazı yayınlarda onun Beylerbeyi Sarayı tavanlarındaki gemi betimlemelerini gerçekleştirdiğine dair bilgilere yer verildiğine rastlanmakta ya

da sözel olarak bu tür anlatımlarla karşılaşmaktadır. Böyle bir yargıya varmadan önce yazılı belgeler veya özgün çizimlere ulaşarak veya ayrıntılı bir üslup analizi yapıldıktan sonra sanatçının uygulamalarının tuval ölçeğinden tavan ölçeğine uzanan bir çizgide olduğu söylenebilecektir.

Bu nedenle Ayvazovski'yi, öncelikle tuval ressamı olarak ve Osmanlı sarayı ile ilişkilerini bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir.

KONU SEÇİMİ Daha çok denizi görüntüleyen tuvaleriyle tanınan ve ünlenen Ayvazovski, konu açısından sadece bu çerçeve içinde sınırlı kalmamıştır. Az da olsa geleneksel halk öykülerini, kutsal kitap ve mitolojiden alınan öyküleri kent ve doğa görünümünden çeşitli kesitleri yansıtmayı ihmal etmemiştir¹⁷. Bir başka deyişle tuvalerindeki betimlemeler günün değişen saatlerinde, değişen doğa

olayları içinde deniz ve gökyüzünü, çeşitli kentlerin, yerleşim birimlerinin otantik görünüşleriyle birleşen denizle gökyüzünü, kimi zaman doğanın gücü karşısında ezilmiş insanları, donanmaları çeşitli boyutlarıyla yansıtmaktadır.

Günümüzde Doğu ülkelerini betimlediği tuvaleri nedeniyle bir orientalist olarak da değerlendirilen Ayvazovski™ orientalizmin Doğu'yu fantazi katarak, abartı ve kimi zaman da dehşet öğelerine yer vererek tanımlayan genel çizgisinin dışında kalmıştır. Onun Doğu betimlemeleri hayal dünyasına yer vermeyen, daha çok gördüğü, yaşadığı, tanıdığı, olağan güncel yaşamını yansıttığı bir Doğu'dur. Bu betimlemeler onun kendi ülkesini yansıtırma biçiminden de farklı değildir. Odak noktası ise Mısır ve Türkiye, özellikle de İstanbul'dur. Saray koleksiyonundaki yapıtları da bu kendine özgü genel çizgi dışında değildir.

Koleksiyondaki bir grup yapıtında sanatçının yaşamı boyunca önem kazanmış deniz, kimi zaman dingin bir şiirsellik içinde, kimi zaman da içinde korkunç olay ve sonuçları gizleyen, gücü ile insanoğluna dehşet duygusu veren, kabaran coşkun dalgalarla yansıtılmıştır.

Sanatçı kent görünüşlerinde ise genellikle denize kıyısı olan yerleşimleri tercih etmiştir. Bu görünüşler genellikle doğru mimari notlarla verilerken bugün bozulan ve yok olan tarihî çevrenin o günkü görünümüne ilişkin belgesel tanımlamalar olarak değerlendirilebilmektedir.

Onun görüntülediği başlıca yerleşim birimleri Venedik, Napoli gibi kentler, Malta'da Valetta, Osmanlı İmparatorluk sınırları içinde, Sivastopol, Kırım gibi Karadeniz kıyıları ile İstanbul, Rusya'da Odessa, sanatçının doğduğu kent Feodosia ve Moskova'dır.

Saray koleksiyonunda ağırlıklı olarak betimlenen kentler ise İstanbul ve Mısır ile İtalyan kentleridir.

Ayvazovski zaman zaman kentlerden sokak ölçeğinde kesitler de vermiştir. Bu yapıtlarında, kent içinde insan ile doğa ve doğa ile bütünleşen mimari çevre bağlantısı kurulmuştur. Bu tanımlama, Dolmabahçe Sarayı'ndaki bir *Mısır Sokağı* görünümüyle örneklendirilebilmektedir.

Doğa içinde insan figürünü de betimleyen Ayvazovski'nin, portre çalışmalarının bulunduğu bilinmektedir. Ancak Türkiye'de de oluşturduğu bilinen bu türdeki çalışmalarına bugün Milli Saraylar tablo koleksiyonundan örnek verilememektedir. Ancak Topkapı Sarayı tablo koleksiyonundaki V. Murad portresi, saray koleksiyonunun diğer kesitinden bir örnektir¹¹.

Ayvazovski'nin betimlediği konular arasında sıklıkla görülebilen bir diğeri de deniz savaşları veya donanmadır. Gerek barıştaki donanma, gerekse savaş halindeki donanma sanatçının denizi ve gemileri betimlemesi için bahaneler oluşturmuştur da denilebilir.

Ayvazovski'nin ayrıntılı olarak verilmiş gemi tipleri ve perspektif yaratan art arda dizilişleri, diğer deniz ressamlarının yapıtları arasından kolaylıkla ayırdedilebilir. Bu konu da saray koleksiyonu içinde yerini yeterince almıştır.

Yukarıda belirttiğimiz konular dışında Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan *Balmumcu Çiftliği*, Ayvazovski'nin bir tek yapıyı kompozisyon içinde belirginleştirerek vurguladığı ve Sultan a ait bir mülkü betimlediği ilginç ve Osmanlı sarayı için özel olarak gerçekleştirdiği anlaşılabilir yapıtlardandır.

KOLEKSİYONDAKİ YAPITLARIN GENEL KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ Sanatçının yapıtları kompozisyon özellikleri açısından değerlendirildiğinde, Ayvazovski'nin denizi ana tema olarak alan tablolarında, genellikle benzer şemaların tekrar edildiği, gökyüzünün tuvalin dörtte üçünü kapladığı, ufuk çizgisinin de bu oran dikkate alınarak değerlendirildiği görülür.

Bu tür anlatımlara kara parçası eklendiğindeyse, tuvalin bir köşesinin kullanıldığı açık bir şekilde gözlemlenebilir. Figürler de bu küçük üçgen yüzeyde doğanın küçük birer parçası olarak kimi zaman bir denizciyi uğurlayan bir kadın, kimi zaman da denizden gelenleri karşılayan bir grup olarak yer alırlar. Onun, tuvali bu biçimde kullanımına ilişkin örnekler Dolmabahçe Sarayı'nda da bulunmaktadır.

Bazen de deniz ve gökyüzünün etkileyici görünümü, kompozisyona sağ ve soldan bir hançer gibi saplanan kara parçalarıyla, dağlarla bölünür. Dağların sarp ve güçlü bir biçimde yansıtılmaları, sanatçının yaşamını sürdürdüğü Kafkas dağlarının muhteşem görüntülerinin etkileri olmalıdır. Deniz ve dağların birlikte kullanımı, onun için romantik ve dramatik bir bütünlüğün parçalarıdır.

Onun derinlik kavramını vermekte yararlandığı renk lekeleri ve ışığı kullanımının yanı sıra, gemilerin art arda dizilişleri, kimi zaman tuvalin ön planına yerleştirilen tekneler ve buna benzer unsurlar kompozisyona boyut kazandıran değerlerdir.

Mavinin ve gün ışığının oluşturduğu renklerin çeşitli tonlarda kullanıldığı tablolarında dikkati çeken bir nokta da genellikle küçük, kırmızı bir lekenin yer almasıdır. Bir gemi bayrağı, figür üzerindeki giysi, bu rengin kullanımı için uygun fırsatlar yaratmıştır. Milli Saraylar tablo koleksiyonundaki Ayvazovski yapıtlarının önemli bir bölümü de bu genel özelliği yansıtan örnekler vermektedir. Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan kar ve karlı bir kış gününü yansıtan 1875 tarihli *Manzara*'sı mavi ve beyazın yoğun kullanımının yanı sıra, sanatçının küçük kırmızı renk lekesini ihmal etmediği ilginç örneklerden biridir.

Ayvazovski'nin ışığı, gece veya gündüz, genellikle atmosferde yumuşak bir biçimde yaygınlaşarak denizin dalgalarını da şeffaflaştıran bir ışıktır.



Vezüv Yanardağı, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 167x129 cm. env. no. 11/1274.

Deniz ve dalgalar, gökyüzü, sanatçı için ışığın tuval üzerinde en iyi biçimde dağılmasını sağlayan birer araç olmuştur.

İlginç olan, sanatçının boya ile ifadesi son derece güç olan bu tür görünümleri, hayali notlara dayanarak daha çok stüdyosunda gerçekleştirmesi veya sonuçlandırmasıdır. Eleştirmenlerce kullanılan "Elementlerin hareketleri doğrudan fırçaıyla yakalanamaz, pırlıtyı, rüzgarı, dalgaların patlayışını doğrudan doğadan resmetmek olanaksızdır."⁴⁰ sözcükleri Ayvazovski'nin çalışma biçimi hakkındaki düşüncelerimizi güçlendirmektedir.

Sanatçı, çalışma yöntemini kendi tümceleriyle şöyle tanımlamaktadır: "Nasil şairin zihninde şiir oluşuyorsa, resmin konusu da benim zihnimde öyle oluyor işte.", "Şimşeği, rüzgarı ve dalgaların çarpışını doğadan çizmek olanaksızdır. Sanatçı bunları hatırlamalıdır." Bu anlatımlar sanatçının bilinen şair kişiliği ile de bütünleşmektedir⁴¹.

Ayvazovski'nin gerek ana hatlarıyla tanımladı-

ğımız koleksiyondaki yapıtlarına, gerekse diğer yapıtlarına genel bir bakış sonucunda, bu görüş ve düşünceleri somutlaştıran pek çok örneğe rastlamak mümkündür.

Onun Türkiye'de bulunduğu sırada basında yer alan haberlerde sanatının da yorumu yapılmıştır. Böyle bir yorumda⁴² "O denizin bütün tonlarını tanır ve o tonları hiçbir yerde rastlanmayan bir coşkuyla verir." cümlesi kullanılmış, hatta Karl Vernet'e de benzetilmiştir.

SONUÇ Milli Saraylar tablo koleksiyonunda bulunan, yukarıda belirtilen ana özellikleri taşıyan ve daha çok 1874 ve 1875'lerde yoğunlaşarak 1880 sonrasında da bir iki örnek veren Ayvazovski yapıtları, sanatçının sanatsal çizgisi içinde 1870'den sonra duygularını yansıtmaya biçimindeki farklılaşmaları gözlemleyebileceğimiz bir zaman diliminde oluşturulmuştur. Bu dönemde sanatçı, başlangıçta güçlü bir

biçimde bağlı olduğu romantizmin yanı sıra, tuvallerinde 19. yüzyıl son çeyreğinde yeşeren realizmin de izlerini taşımaktadır. Koleksiyondaki kimi yapıtlarda romantizm ve realizm ikilemi, denizin duygusal, romantik bir anlatımla betimlenmesi, öte yandan denizde yaşanan olaylardaki gerçekçi yaklaşımla yan yana ele alınmıştır.

Osmanlı saray koleksiyonundaki yapıtlarıyla tanımlamaya çalıştığımız, yaşadığı dönemde, çağdaşları arasında güçlü sanatçı kişiliği ve duyarlı fırçası ile dikkati çeken Ayvazovski, bugün dünya sanat tarihi içinde de kendine özgü bir yer almıştır.

Sanatçı, Türkiye'ye oldukça sık gelişleri ve

Türk resim tarihinin gelişiminde önemli yeri olan Osmanlı sarayı ve yakın çevresi ile yakın ilişkileriyle ve saraya giren yapıtlarıyla sanatta yeni giridilere olanak sağlayan oldukça hareketli, uygun bir zeminde, bir başka imparatorluğun sanat yaşamında, kimi zaman Civanyan gibi bazı Osmanlı sanatçıları da etkileyen bir çizgiye ulaşacak derecede rol almıştır.

Ayvazovski'nin Türkiye sınırları içindeki tüm yapıtlarının -özel koleksiyonlar da dahil- belirlenmesi, yapıtları ve sanatı hakkında bilinenlerin çoğalmasını, sanatçı hakkında yapılacak yorumların da çok yönlülük kazanmasını sağlayacaktır.

NOTLAR

1 SEMRA GERMANER-ZEYNEP İNANKUR, *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul 1989, s. 91.

2 NİCOLAUS NOVOUSPENSKY, *Aivazovsky*, Londra-Leningrad 1980, s. 19; *The Encyclopedia Americana*, "Aivazovskii" madde-si C. I, 1949, s. 292.

3 NİCOLAUS NOVOUSPENSKY, *a.g.e.*, s. 6.

4 EGON SCHNEIDER, "Celebrates Russian marine painter I. K. Aivazovsky in Malta in 1844", *Malta The Sunday Times*, 9 Oc-tomber 1988, s. 24.

5 NİCOLAUS NOVOUSPENSKY, *a.g.e.*, s. 8; E. SCHNEIDER, *a.g.m.*, s. 24

6 NİCOLAUS NOVOUSPENSKY, *a.g.e.*, s. 8.

7 ÜMİT BAYAZOĞLU, "Ebüzziya Takvimi", *Sanat Dünyamız*, yıl 15, sayı 42, 1990, s. 55'de Ayvazovski'nin Sultan II. Abdülhamid'e yapılan tanımlaması Ebüzziya Tefvik Bey in dilinden verilmştir.

8 NİCALAUS NOVOUSPENSKY, *a.g.e.*, s. 19; Moskova, Tret-yakov Sanat Galerisi baş uzmanı Sayın Galina (Sergiyevna) Çurak ile 26 Kasım 1988'de yapılan söyleşi: GALİNA ÇURAK, "Bir Deniz Ressamının Öyküsü, Ayvazovski Türkiye'de", *Türkiye-miz*, sayı 64, Haziran 1991, s. 26'da, bu gezinin Rus Coğrafya Derneği kurucusu Amiral Litke başkanlığında yapıldığı, heye-tin İzmir, Sinop ve Truva harabelerini gezdiği belirtilmektedir.

9 NİCOLAUS NOVOUSPENSKY, *a.g.e.*, res. 21-22, 29-30.

10 TOMUR ATAGÖK, *Ayvazovski Sergisi Broşürü*, 26 Kasım-10 Aralık 1988.

11 PARS TUĞLACI, *Ayvazovski İstanbul'da*, İstanbul 1983, s. 58

12 Başbakanlık Arşivi, Hariciye İradeleri, No. 7991.

13 PARS TUĞLACI, *a.g.e.*, s. 53; GALİNA ÇURAK, *a.g.m.*, s. 26.

14 GALİNA ÇURAK, *a.g.m.*, s. 26.

15 ENVER ZİYA KARAL, *Osmanlı Tarihi*, cilt VII, Ankara, 1977, s. 65-72.

16 SEMA ÖNER, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresin-de Resim Sanatı", *Milli Saraylar 1992*, Ankara 1992, s. 73-74.

17 *La Turquie*, 21 Ekim, 1874; Şark, 11 Ramazan 1291.

18 *La Turquie*, 23 Ekim 1874.

19 MUSTAFA CEZAR, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s. 96, dipnotu 3; PARS TUĞLACI, *a.g.e.*, s. 27 de verilen resim ve ilişkili bilgiden, Ayvazovski'ye ait olduğu bilinen ve Venedik St. Lazzare Miharist Manastırı nda olduğu belirtilen Sultan Abdülaziz'in koltukta otururken betimlendiği resmin, gazete haberinde söz konusu edilen resim olabileceği düşünülebilir.

20 Şark, 24 Ramazan 1291; *La Turquie*, 23 Ekim 1874.

21 Yıldız Sarayı hakkında ayr. bilgi için bkz. V. GEZGÖR-F. İREZ, *Yıldız Sarayı, Şale Kasrı Hümayunu*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yay., İstanbul 1993.

22 ÜMİT BAYAZOĞLU, *a.g.m.*, s. 55.

23 Avrıntılı bilgi için bkz. SEMA ÖNER, *a.g.m.*, s. 64-66; GÜLLER KARAHÜSEYİN, "Beylerbeyi Sarayı ve Ünlü Konukları", *Milli Saraylar 1992*, Ankara 1992, s. 131-132.

24 Tablolar, Dolmabahçe Sarayı nda 11/721 ve 11/679 env. no. ya kayıtlıdır.

25 MUSTAFA CEZAR, *a.g.e.*, s. 96.

26 1875 tarihli eserleri Dolmabahçe Sarayı ile diğer Milli Saraylar yapılarında yoğunlaşmaktadır. 1876 tarihli V. Murad in portresi ise; Topkapı Sarayı tablo koleksiyonundadır.

27 GALİNA ÇURAK, *a.g.m.*, s. 28'de verilen bu bilgi için bir kaynak gösterilmemiştir.

28 SEMA ÖNER, *a.g.m.*, s. 71; Ayr. bilgi için, SEMA ÖNER, "Türk Resmi nin Gelişiminde Saray'ın Yeri (1839-1923)", IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, İstanbul 1991, yayınlanmamış bildiri.

29 PARS TUĞLACI, *a.g.e.*, s. 55, not 83'den, *Surp Pirgış Ermem Hastahanesi Salmamesi*, 1932, s. 218-221.

30 Bu sergi, Uhlmann-Grombach'ın Pera'da ana cadde üzerindeki 142 no.lu dükkanlarında açılmıştır. Katılımcılar içinde, yukarıda belirtilen ressamlar dışında Barbaro Salvatico, Osgan Efendi, Essayan, Vişen (Viçen) Aslanyan in yanı sıra Van Dyck, Rembrandt, Teniers, Bruegel de Veleuse, Procaccini'nin de adı geçmektedir. Bkz. İPEK AKSÜĞÜR DUBEN, *1873-1908 Pera Ressamları Katalogu*, Beymen.

31 NİCOLAUS NOVOUSPENSKY, *a.g.e.*, s. 20.

32 PARS TUĞLACI, *a.g.e.*, s. 55, dip not 84; V. MALEZYAN, *Ayvazovskii Nıgarahantesi G. Bolis (İstanbul'da Ayvazovski'nin Sergisi)*, Aravelk, İstanbul 1888, s. 1445.

33 *La Turquie*, 10 Aralık 1888.

34 Yukarıda adı geçen tablo, 26 Kasım-10 Aralık 1988'de Ayvazovski sergisinde yer almıştır.

35 PARS TUĞLACI, "Ayvazovski Yeniden İstanbul'da", *Cumhuriyet Dergi*, Kasım 1988, Sayı 144, s. 19.

36 Saray resim koleksiyonunun gerçek niceliği hakkında bkz., SEMA ÖNER, "Geçmişten Günümüze Önemli Bir Birikim, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu", *Milli Saraylar*, sayı 1, 1987/1, TBMM Vakfı Yayını, s. 91, 95.

37 Ayr. bilgi için bkz. NİCOLAUS NOVOUSPENSKY, *a.g.e.*; SEMRA GERMANER-ZEYNEP İNANKUR, *a.g.e.*, s. 91.

38 SEMRA GERMANER-ZEYNEP İNANKUR, *a.g.e.*, s. 90-93,

39 Topkapı Sarayı resim koleksiyonu, 17/123 env. no.ya kayıtlıdır. Yağlıboya tablo (50x70 cm) boyutlarındadır. Bkz. Dr. FİLİZ ÇAĞMAN-Dr. ZEREN TANINDI, *Portreler*, İstanbul 1984, s. 42.

40 NİCOLAUS NOVOUSPENSKY, *a.g.e.*, s. 10.

41 GALİNA ÇURAK, *a.g.m.*, s. 28.

42 *La Turquie*, 10 Aralık 1888.

duğu bölge ve Kadıköy'de başladığını, zamanla çevreye yayılarak önce Haliç, sonralarıysa Boğaziçi'ne doğru taşındığını göstermektedir.

Boğaziçi'nin söylenceler dışında bilinen tarihi Bizans dönemine dek inmektedir. Osmanlı egemenliğinde de ilgi gören Boğaziçi, özellikle padişahlar tarafından yaptırılan kimi kasır, köşk ve saray gibi yapılarla bir sayfiye yeri olma özelliğini sürdürmüştür. Öyle ki, padişahların konumunu oluşturan Küçüksu ve yakın çevresine gösterdikleri ilgi Sultan III. Murad dönemine (1574-1595) dek inmektedir. *Şehinşehname-i Murad-ı Salis* adlı elyazmasında yer alan bir minyatürde, Anadolu Hisarı'nın yanındaki derenin kenarında "Kandil Bahçesi" denen hasbahçede ki bir köşkte Sultan III. Murad gö-

Miss Pardoe'nun Kağıthane Dere si'ne benzettiği Küçüksu Deresi İstanbul'un önde gelen mesirelerinden biriydi. Melling'in gravüründen alınan bu ayrıntı I. Mahmud döneminde yaptırılan ahşap yapıyı göstermekte

rad'ın yöreyi çok sevdiğini ve buraya "Gümüş Selvi" adını verdiğini anlatan İnciciyan'ın sözlerinden, yörenin Dolmabahçe ve Beylerbeyi gibi padişahın Boğaziçi'ndeki "hasbahçe"lerinden biri konumunda olduğu anlaşılıyor.

Yaklaşık olarak bir yüzyıl sonra Göksu ve çevresini gören Kömürcüyan'ın gözlemleri de, İnciciyan'ınkiyle benzerlikler göstermektedir. Kömürcüyan da Göksu Deresi'ni Kağıthane'ye benzetmekte, buradaki yeşilliğin çekiciliğinden söz etmektedir. Yazara göre, burada yerli halkın ve kentin gereksinimi için suyla çalışan değirmenler bulunuyor, öğütülen unlar da İzmit dışında Tekirdağ, Bandırma ve Yalova'nın gereksinimini karşılıyor ve Unkapanı'na taşınarak stok yapılıyor². Gerek

İnciciyan ve gerekse Kömürcüyan yörenin bir hasbahçe niteliği taşıdığından söz ediyorlarsa da, öyle anlaşılıyor ki burada aynı zamanda tarımsal bir sanayi de varlığını sürdürüyordu.

Göksu ve çevresi zamanla kent halkı için bir mesire yeri konumuna gelmiştir. Yönetimin ilgi gösterdiği bu çevreye halkın kayıtsız kalması beklenemezdi. 18. yüzyılda yaşayan tanınmış gezginimiz Evliya Çelebi, *Seyahatname* adlı ünlü yapıtında Göksu'dan söz ederken yörenin bu özelliğine değinmekte, aşıkların kayıklarla burada bulunan nehirde dolandıklarını ve ilerdeki ferah köylere gidip ağaçlar altında zevk ve sohbet daldıklarını aktarmaktadır³.

Yörenin İstanbul'un önemli eğlence yerlerinden biri olma özelliğinin tarihsel süreç içinde arttığı ve 19. yüzyıla gelindiğinde daha da belirginlik kazandığı görülüyor. Öyle ki, Abdülmecid döneminde (1839-1861) bir süre İstanbul'da bulunan İngiliz ha-

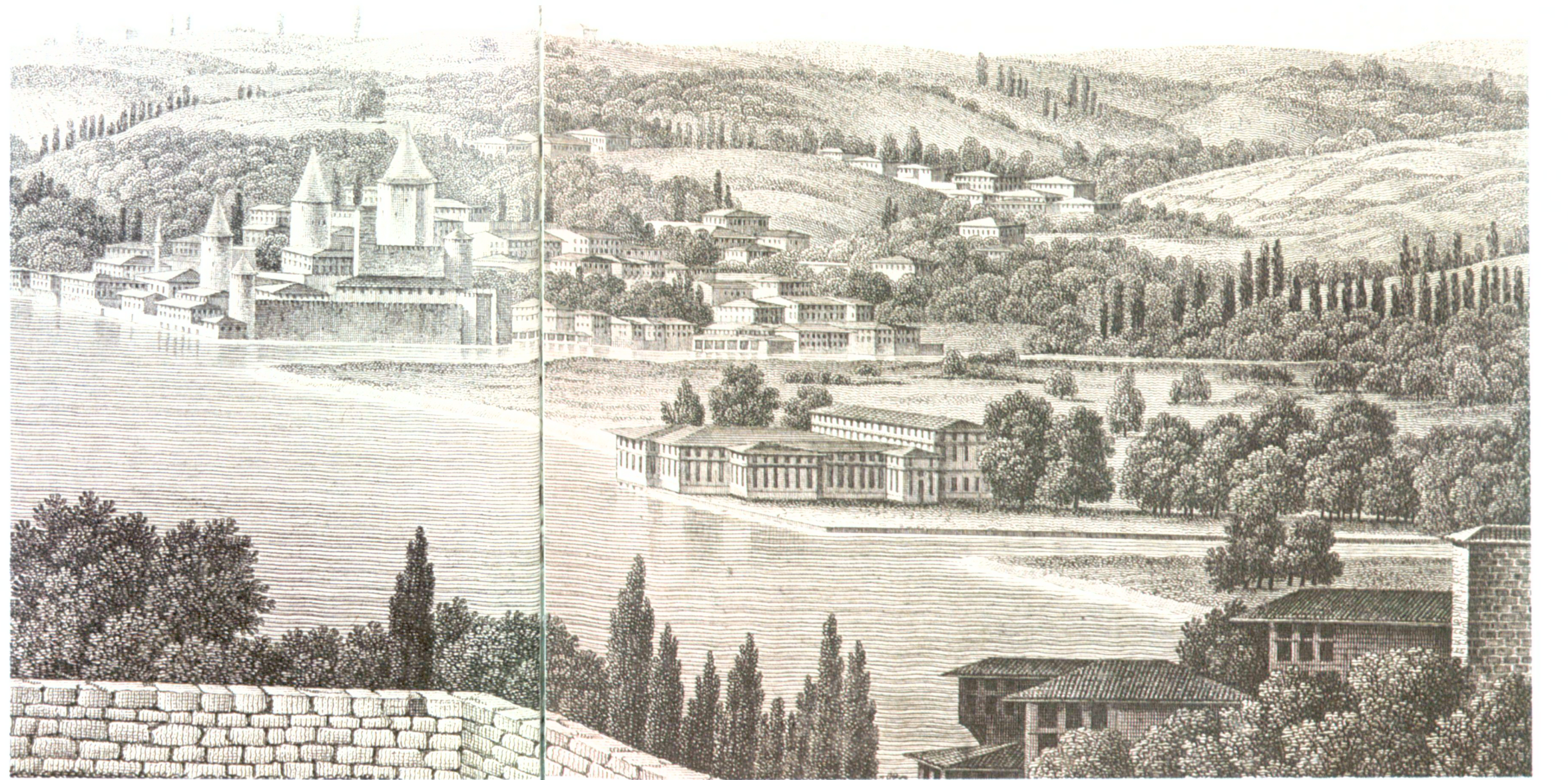
nım yazar Miss Pardoe'nun anılarına göre, Göksu ve yöresinin halkın yoğun ilgi gösterdiği önemli dinlenme ve eğlenme yerlerinden biri olduğu anlaşılıyor. Yayınlandığı yıllarda oldukça ilgi çeken bu anıların Göksu ve çevresiyle ilgili bölümünde şu satırlarla karşılaşırız:

"Türk kadınlarını, tıpkı kendi evlerindeymiş gibi rahat rahat davranırken görmek isteyen turistlerin, yazın sıcak aylarında, cuma günleri, güzel Küçüksu vadisine gitmeleri gerekir. Üç tarafı üzeri fundalıklarla dolu yüksek tepelerin kuşattığı bu güzel yer, yeniçeri hapishanesi olarak kullanılmış olan Rumeli Hisarı'nın tam karşıduğu için buraya, onun adı verilmiştir. Ağaç dallarının gölgelediği bu ırmak, güneşin pırıl pırıl parlattığı Boğaz sularına doğru ışıldayarak akar. (...) Kayıkçımız, buranın hoş serinliğiyle ferahlayarak kayığı çabucak, basık bir köprüye doğru çeker. Bu köprü, derenin en dar kısmında Göksu vadisinin iki tarafını birbirine bağlar. Ta-



rılmaktadır. Denebilir ki Osmanlı sultanları, Boğaziçi'nin bu köşesini daha 16. yüzyılda bile kullanıyorlardı.

17. ve 18. yüzyıllarda buradan geçen ve aralarında Kömürcüyan, İnciciyan ve Evliya Çelebi gibi ünlü adların bulunduğu gezginler, iki kıtanın birleştiği bu sulardan söz ederlerken konumunu oluşturan Göksu ve çevresine değinirler. İnciciyan'a göre, Kağıthane Deresi'ne benzeyen Büyük Göksu çevresinde türlü su kaynakları, o yıllarda ünlenmiş uzun ve nefis patlıcan yetiştiren bereketli bahçeler, büyük çapta küpler yapılan çömlekçi imalathaneleri ve saraya ait unu öğüten değirmen bulunmaktadır. Büyük ve Küçük Göksu derelerinin arasında kalan yerin bir padişah bahçesi olduğunu söyleyen İnciciyan, Sultan I. Mahmud döneminde (1730-1754) buradaki yapıların yıktırıldığını ve yerine Divittar Mehmed Emin Paşa'nın padişah adına bir saray yaptırdığını anlatmaktadır⁴. Sultan IV. Mu-



BOĞAZIÇI'NDE BİR HASBAHÇE "KÜÇÜKSU"

*Hakan Gülsün**

YÖRE VE TARİH Kimi kentlerin uygarlık tarihi boyunca simgeleştiği, adları ve kuruluşlarının pek çok söylenceye konu olduğu bilinmektedir. Asya ve Avrupa gibi sayısız uygarlığın doğum yeri olmuş iki kıtanın birleştiği yerde kurulan İstanbul'un, böylesi kentler arasında ayrı bir yeri ve önemi bulunmakta, onu diğer kentlerden ayıran belki de en önemli öğeyi ise, kıyısında kurulduğu Boğaziçi oluşturmaktadır.

İstanbul ve Boğaziçi yüzyıllar boyunca birbirinden ayrı tutulmamış, özellikle Boğaziçi'nin konu edildiği kimi söylenceler, tarih araştırmacılarına kentin yüzyılları bulan geçmişi için kaynak oluşturmuştur. Öyle ki, bu söylencelerden birine göre kentin kurucusu olduğu söylenen Byzas, deniz tanrısı Poseidon'la Keroes-

sa'nın oğlu, Keroessa da tanrılar tanrısı Zeus'un İo'dan olma kızıydı. Zeus tarafından bir ineğe dönüştürülen ve kıskanç tanrıça Hera'nın peşine saldırdığı bir at sineğinden kaçarak ülkeden ülkeye giden İo, Boğaziçi'nden de geçerek buraya adını vermiş (Bosphoros *öküz geçidi* anlamına gelmektedir) ve İstanbul yakınlarında bir yerde Keroessa'yı doğurmuştu. Keroessa'nın oğlu Byzas da, adını taşıyacak kenti kurarak Apollon ve Poseidon'un yardımıyla kentin ilk surlarını dikmişti.

İstanbul'la ilgili olanlar arasında yalnız birini aktardığımız söylencelerin inanılabilirliği ve karmaşıklığı bir yana bırakılacak olursa, kentin yüzyıllar boyunca bir yerleşim yeri olarak varlığı ve önemini koruduğu bilinmektedir. Eldeki belgeler, yerleşmelerin Topkapı Sarayı'nın bulun-

Boğaziçi kıyıları, Osmanlı sultanlarının hasbahçeler, köşkler, saraylar yaptırarak değerlendirdikleri İstanbul'un önde gelen yörelerinden. Küçüksu Kasrı bu yapılardan biri. Kasrın bulunduğu yer 16. yüzyılda III. Murad'ın hasbahçelerindendi: Kandil Bahçesi. *Hünernâme'den minyatür.*





Balyan Ailesi'ndendir. Sultan III. Selim döneminde adları duyulmaya başlayan Balyanlar, II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde de sultanlar için çeşitli saray, köşk ve kasırların yapımlarını üstlenmişler, Küçüksu Kasrı yapımında da bu aileden Nikogos görevlendirilmiştir. Kasrın iç düzenlemesininse, yapımı aynı yıllara rastlayan Dolmabahçe Sarayı'nın döşenmesiyle sorumlu Paris Operası'nın tanınmış dekoratörü Sechan tarafından yapıldığı anlaşılıyor. O yıllarda yapıyı gezip gören Baronne D. Fontmagne, bu konuda bizi aydınlatıcı olan şu satırları yazıyor: "Söylendiğine göre, zaman zaman hükümdar da burada bulunan kasra gelerek etraflı seyre-dip eğlenirmiş. Onun bugün burada olmamasından istifade ederek köşkü gezdik. Operanın dekoratörü Sechan burayı zengin bir üslupla yeni restore etmiş. Şanslı adammış doğrusu."⁹

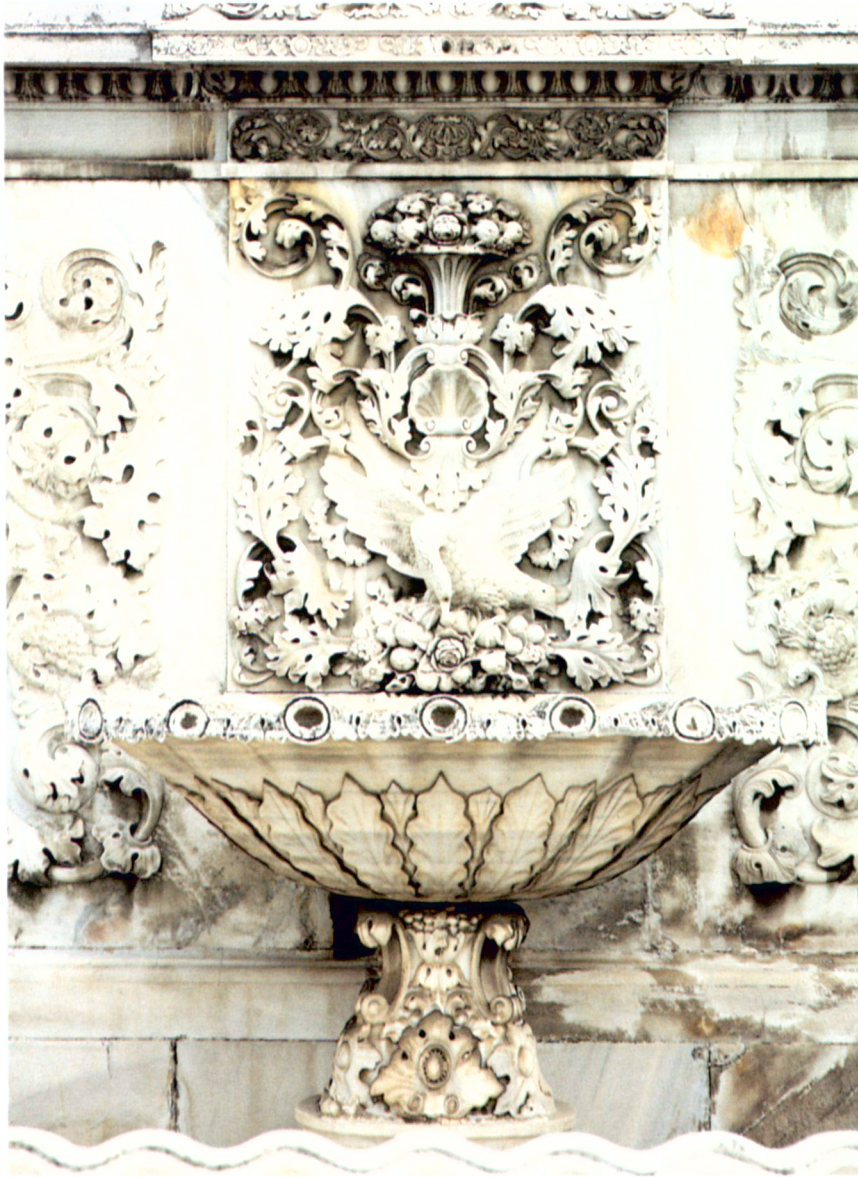
Yapı, Dolmabahçe ve Beylerbeyi

Küçüksu Kasrı'nın deniz cephesi
merdiven ve süslemeleri.

sarayları gibi sürekli yaşanmaya yönelik bir amaç taşımadığından dolayı yatak odası gibi mekânlara gereksinim duyulmamış, bugün görülen yatak odalarıysa Cumhuriyet döneminde devlet ileri gelenlerinin kullanması için düzenlenmiştir.

15x27 metrelik bir alan üzerine oturan Küçüksu Kasrı, bodrum üzerine üç katlıdır ve yığma tekniğiyle kargir olarak yapılmıştır. Bahçesinin çevresini, diğer saray yapılarındaki yüksek duvarların aksine döküm tekniğiyle yapılmış ve dört yönde kapısı olan zarif demir parmaklıklar çevrelemektedir.

Kasrın dış süslemeleri, yapıyı fazla yalın bulan Abdülaziz döneminde (1861-1876) yeniden düzenlenmiştir. Bu görünümüyle süslemeler son derece yoğundur ve izleyicinin gözü, yapının konstrüksiyonunu çözümlenmede zorlanmaktadır. Sultanlar Küçüksu Kasrı'na gitmek istediklerinde deniz yolunu tercih ettiklerinden, kasrın









Küçüksu Kasrının içinden görü-
nüŖler: Aynalar, mermer Ŗömineler

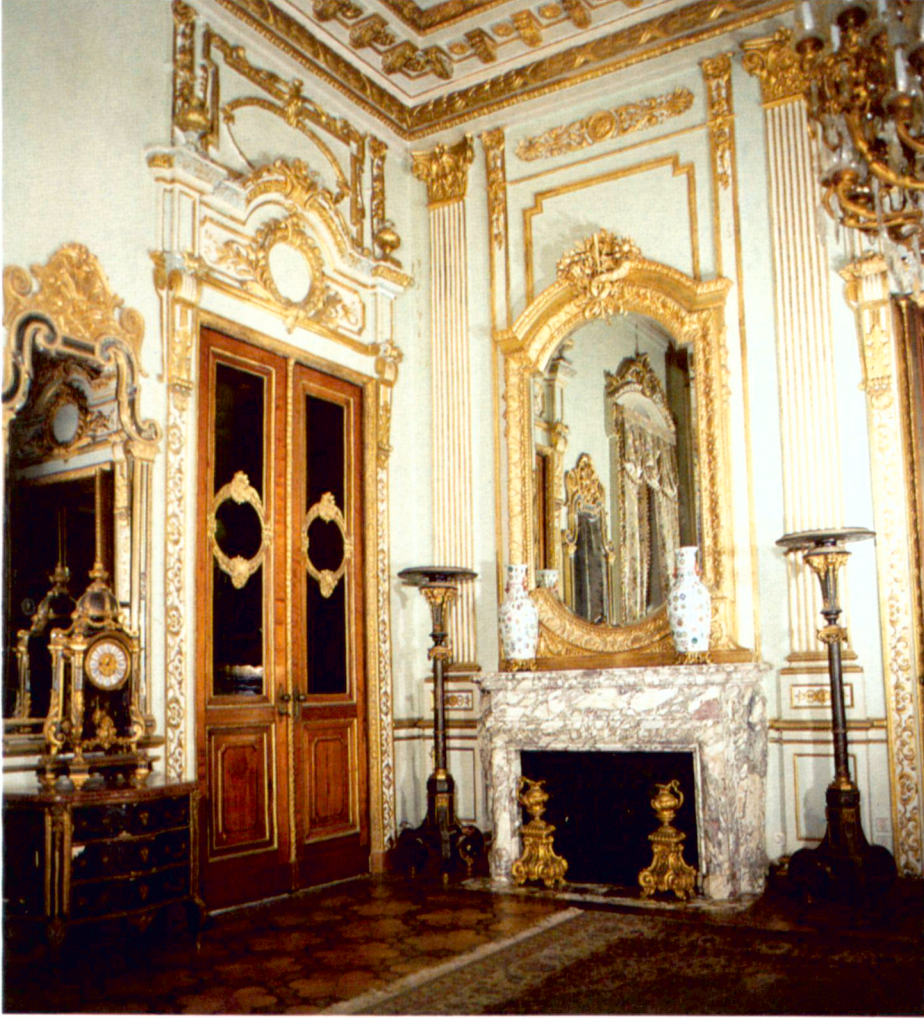
deniz cephesi giriş olarak düzenlenmiş ve diğer cephelere oranla daha özenli ve süslemeli tutulmuştur. Bu cephede dikkati çeken ilk öge, yalı kapısıdır ve bir kapıdan çok, boyut ve süslemeleriyle anıtsal bir heykel görünümündedir. Kullanılan mermer ve kapı kanatlarını oluşturan dökme demir, sanatçı ya da sanatçılar tarafından bir dantel gibi işlenmiş, motiflerin birbiriyle olan bağlantı ve uyumu dönemin estetik anlayışına uygun bir bütünlüğe ulaşmıştır. Stilize bitki motiflerinin oluşturduğu bu süsleme anlayışı, yapının ön cephe ve giriş kapısına ulaşan çifte merdiven korkuluklarında da izlenmektedir.

Merdivenin kıvrık olarak yapılmış sağ ve sol kanatları arasında kalan selsebilli havuz, Osmanlı mimarlığında suya gösterilen ilginin özgün örneklerinden biridir. Bitki ve meyve motiflerinin ardışık olarak sıralanmasının izleyicide yaratacak tekdüzelikliğini kırmak için araya istiridye kabuğu gibi motifler yerleştirilmiş, böylelikle anlatıma değişik bir canlılık kazandırılmıştır. Aynı süsleme anlayışı yapının denize bakan cephesinde de sürdürülmüş, ancak bu kez devreye görkemi sağlayacak sütun ve sütunçeler sokulmuş-

tur. Öte yandan balkon korkulukları, pencere kemerleri ve katlar arasındaki dışa taşkın süslemelerle de bu görkeme belirli bir şiirsellik verilmeye çalışıldığı da anlaşılmaktadır. Süslemeyle ilgili bu tutum, yapının yan ve arka cephelerinde daha yalın olarak ele alınmıştır. Öyle ki, bu yalınlık arka cephede yer alan giriş merdivenine de yansımış ve deniz yönündeki çift kanatlı merdiven yerine bu cephede tek kanat tercih edilmiştir.

Batılı etki ve motiflerin varlığı bir yana bırakılacak olursa, Küçüksu Kasrı'nın dış süslemelerindeki tasarım anlayışı, kökleri Anadolu Selçuklu sanatına dek uzanan bir süsleme geleneğinin 19. yüzyıldaki devamcısı durumundadır. Bu tasarım geleneği oda ve salonların birbirleriyle olan bağlantılarında da sürdürülmüş ve yapı, geleneksel Türk Evi planına uygun olarak bir orta sofaya açılan dört oda biçiminde düzenlenmiştir. Isıtma düzeniyse, mermerleri İtalya'dan getirilen ve toplam sayısı onikiyi bulan şöminelerle sağlanmıştır. Deniz tarafında yer alan odalarda çift, kara tarafında yer alan odalarda tek olarak yerleştirilen bu şöminelerin her birinde farklı renkte mermer kullanılmıştır.

Üst kattaki odaların dan biri.



Bodrum kat, kiler, mutfak ve hizmetçilerin kullanımına göre düzenlenmiş, diğer kat ve odalara padişah ve yanındakilere ayrılmıştır. Yapılışından bu yana geçen yılların yanısıra farklı sultan ve kişilerin kullanımından dolayı kasrın mobilyalarının özgün döşeme düzeni bozulmuş olmakla birlikte, bugünkü görünümün o dönem havasını yansıttığı söylenebilir.

Günümüzde kasra giriş, arka cephede yer alan merdivenle sağlanmaktadır. Bu merdiven, üst kata çıkan iç merdivenin bulunduğu sahanlığa ve hemen ardındaki giriş kat sofasına açılmaktadır. Karşılıklı ikişer kanepeler ve koltuğun yer aldığı bu sofa, hemen sağda arka ve yan cepheye bakan bir toplantı odasına bağlanmaktadır. Tüm odalar birbirlerine bağlantılı olarak düzenlenmiş, toplantı odasından ön cephedeki odaya geçiş bir kapıyla sağlanmıştır. Küçük boyutlu tutulan bu kasırda bile odalar arasındaki geçişler son derece özenle tasarlanmış ve süslenmiş görkemli kapılarla sağlanmaktadır. Kırık kemerli alınlıklarla taçlandırılan bu kapıların kanatlarının üst bölümleri renkli camlıdır ve bu özellikleriyle Dolmabahçe Sarayı'nın en görkemli mekânlarının bulunduğu Süfera Salonu'ndaki kapılarla benzerlikler göstermektedir. Sofanın Boğaziçi Köprüsü'ne bakan tarafındaki odalarda da aynı atmosfer egemendir ve çeşitli oturma gruplarından oluşan mobilyalarla tavan süslemeleri, dönemin estetik beğenisinin ilginç örneklerindedir.

Üst kata, iki yarım daire kolla başlayıp ara bir sahanlıktan sonra düz biçimde yukarı çıkan görkemli bir merdivenle ulaşılmaktadır. Merdiven ve özellikle merdiven korkuluğu, dönemin zengin üslubunun özgün bir örneğidir ve alt kata oranla daha yoğun bir süslemeye sahip olan üst kata görsel açıdan hazırlayıcı bir mekân oluşturmaktadır. Öyle ki, merdivenin üst kata bağlandığı yer sütun dizisiyle çevrilmiş ve bu bölüm kubbeye örtülmüştür. Buradaki sofaya, özellikle tavan eteklerindeki altın yıldızlı dışa taşkın silme ve süslemelerle oldukça görkemli bir giriş görünümü verilmiş, üst kattaki plan alt kattakiyle aynı tutulmuştur.

Alçı kabartma ve kalemşi süslemeli tavanları, her odada birbirinden farklı desenli ve ince işçilikli parkeleri, çeşitli Avrupa üsluplarındaki mobilyala-

rı, Sultan Abdülmecid tuğralı aynaları, kristal avize ve şamdanları, çoğunluğu Hereke yapımı halı ve seccadeleri, son olarak da değerli tablolarıyla Küçüksu Kasrı, Osmanlı mimarlık ve süsleme anlayışının, o yıllardaki batılılaşma çabalarıyla örtülü doğruluğuna örnek olabilecek ilginç yapılarından biridir.

Y API VE BİRKAÇ ANI Boğaziçi'nin bu şirin köşesinde yer alan Küçüksu Kasrı, Abdülmecid ve sonra gelen Osmanlı padişahlarınca kullanıldığı gibi, Cumhuriyet döneminde de kimi devlet ileri gelenlerinin ilgi gösterdiği bir yapı olmuştur.

Kasrı yaptıran Abdülmecid 39 yaşında öldüğünde, yaptırdığı bu saray yavrusunu pek kullanmamıştı. Yerine geçen kardeşi Abdülaziz ise, daha sonraları İngiltere tahtına geçecek olan Galles Prensi ni burada bir öğle yemeğinde kabul etmişti. İlginç olan, Veliâht'ın resmî olmayan bu gezisinde resmî uniformalar giyilmemesi ve bir Osmanlı padişahının yabancılar ve devlet ileri gelenleriyle aynı sofraya oturduğu ilk yemek olmasıydı.

Burada konuk edilen kişilerden biri de, 1876 yılında yine resmî olmayan bir geziyle İstanbul'a gelen Brezilya İmparatoriçesi oldu. Ancak konuk imparatoriçe, gezisinin resmî bir nitelik taşımamasından dolayı kasırda oturmak istememiş ve kendisi için yapılan hazırlıkları izlemekle yetinmişti.

Sultan Mehmed Reşad da 1909 Temmuzunda, Mebusan Meclisi Reisi Ahmed Rıza Bey, Harbiye Nazırı Mahmud Şevket Paşa, Bahriye Nâzırı Salih Paşa, Başkâtip Halid Ziya (Uşaklıgil) Bey, Başmabeynci Lütfi Simavi Bey ve seryaveriyle birlikte Söğütü Yatı'na binerek kasra gelmiş ve öğle yemeğini yanındakilerle birlikte burada yemişti.

Cumhuriyet döneminde de ilgi gören Küçüksu Kasrı, özellikle Atatürk'ün Boğaziçi gezilerinde kısa süreli dinlenmeler için kullandığı yapılardan biri oldu. Yalnız Atatürk değil, Celal Bayar tarafından da kullanılan kasır, 1970'li yıllara dek devlet yöneticilerinin zaman zaman kullandığı yapılardan biri olma konumunu sürdürmüş ve bu yıllarda bakıma alınarak 1983 Nisanında müze olarak geziye açılmıştır.

NOTLAR

- 1 P. G. İNCİCIYAN, *18. Asırda İstanbul*, (Çev: H. Andreasvan), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1976, s. 129.
- 2 E. Ç. KÖMÜRCÜYAN, *17. Asırda İstanbul*, (Çev: H. Andreasvan), Eren Yay., İstanbul 1988, s. 47.
- 3 EVLİYA ÇELEBİ, *Seyahatname*. (Türkçeleştiren: Z. Danişman), İstanbul 1969-1971, C. II, s. 160.
- 4 MISS PARDOE, *125 Yıl Önce İstanbul*, (Çev: B. Şanda), İstanbul 1967, s. 186-196.
- 5 MUSTAFA CEZAR, "Sanatta Batıya Açılıştaki Saray Ya-

pıları ve Kültürünün Yeri", *Milli Saraylar Sempozyumu Bildiriler*, İstanbul 1985, s. 56.

6 METİN SÖZEN, *Devletin Evi Saray*, Sandoz Yay., İstanbul 1990, s. 166.

7 SEDAD HAKKI ELDEM, *Boğaziçi Anıları*, İstanbul 1979, s. 302.

8 CEVDET PAŞA, *Tezâkir*, (Yayımlayan: Prof. C. Bay-sun), TTK Yay., Ankara 1986, C. II, s. 36.

9 LA BARONNE D. FONTMAGNE, *Kırım Harbi Sonrasında İstanbul*, Tercüman Yay., İstanbul 1977, s. 55-59.

KÜÇÜKSU KASRI VE ZEMİN İYİLEŞTİRME ÇALIŞMALARI

*Ergün Toğrol**

Küçüksu Kasrı, Boğaziçi'nin Anadolu yakasında, Küçüksu çayırının deniz tarafındadır. Kasır, benzerlerine göre ufak ise de, Boğaz'ın dar bir yerinde bulunuşu, zengin süslemeleri ve doğaya uyumu ile dikkati çekmektedir.

Kasır, bir zemin ve iki kattan oluşmaktadır. Deniz cephesinin orta bölümü iki yandan dışbükey kanatlarla sarılmıştır. Birinci kattan denize inen yay biçimi, iki taraflı süslü merdiven, ufak bir havuzu sarmalamaktadır. Merdiven iki kollu, mermerle kaplı bir yolla ritim tarafındaki görkemli kapıya bağlanmaktadır. Kasrın deniz cephesi aşırı bir biçimde süslüdür.

Kasrın yan cephelerindeki balkonlar, mimariye hareketlilik kazandırmaktadır. Kara cephesi, nisbeten sade bir görünüme sahiptir. Deniz cephesindeki aşırı süslü merdivenle karşılaştırılmayacak sadelikte bir merdivenle birinci kata çıkılmaktadır.

Kasrın eski fotoğraflarından, çatıyı çevreleyen parmaklıklı kornişe yer yer taş oyma vazolar konulmuş olduğu anlaşılmaktadır.

Kasrın bahçesi, süslü parmaklıklar ve dört taraftan açılan süslü kapılarla çevrilidir.

Kasrın içi de özenle süslenmiştir. Her katta dört oda bulunmaktadır. Her oda, hem hole açılmakta hem de arkasındaki odaya kapısı bulunmaktadır. Deniz tarafındaki odalarda ikişer, kara tarafındaki odalarda birer şömine bulunmaktadır. Her odanın şöminesi ayrı bir tarzda işlenmiştir. Kasrın aynaları, avizeleri, tavan ve yer döşemeleri çarpıcı bir uyum sergilemektedir.

Zemin katı, üst katlarla ilgisi olmayan, basit bir hizmet mahali görünüşündedir. Burada mutfak, kiler ve hizmetli odaları yer almaktadır.

Küçüksu Kasrı, İstanbul'un en eski mesire yerlerinden birinde bulunmaktadır. Sedat Hakkı Eldem, mesirenin tarihteki yerini belirlerken, "*Büyük ve Küçük Göksu'ların meydana getirdikleri birbirine paralel iki vadi ve aralarındaki çayır İstanbul şehrinin Kâğıthane ile en meşhur ve 'Asya'nın tatlı suları' olarak tanınan mesiresi idi. Bir taraftan Göksu Deresi, Gölcük Bahçeleri, Göksu Bendi'ne kadar üç, dört kilometrelik mesafeyi en şairane bir dekor içinde sürdürüyordu. Diğer taraftan Küçüksu daha küçük ölçüde ve daha dar bir vadi içinde Hekimbaşı Çiftliği'ne kadar uzanıyordu.*" demektedir.

Kâğıthane mesiresi, Patrona Halil Ayaklanması (1730) ile yok olunca Küçüksu daha fazla önem kazandı. Dönemin en ünlü dinlenme ve eğlenme yeri oldu. Dereye kayıklarla dolaşılır, dere boyunca da yayalar, atlılar ve arabalılar gezinirdi. Bugünkü Göksu çayırının yerinde bulunan hasbahçede 16. yüzyılın sonunda 66 bostancı çalışıyordu.

18. yüzyılın ortalarında Sadrazam Divittar Mehmet Emin Paşa, kıyıdaiki iki eski yalının yerine klâsik Osmanlı üslubunda ahşap bir kasır yaptırdı (1751-1752). Bu ilk kasır, şimdiki Küçüksu Kasrı'nın yerinde idi. Divittar Mehmet Emin Paşa (öl. 1753), donanma kaptanlarından Aşçızade Mehmet Paşa'nın oğlu, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın divittarı (vezir kâtibi) idi. Daha sonra Divan-ı Hümayun Kâtibi oldu. Patrona Halil İsyanı'ndan sonra bir süre açıkta kaldı. Çeşitli devlet görevlerinde bulunduktan sonra 1750'de sadrazam oldu. Şehirde çıkan yangınlar bahane edilerek 1752'de azledildi. Zamanın padişahı I. Mahmud'un Küçüksu'ya düşkünlüğünü iyi değerlendirerek burada bir saray (Kasr-ı Ali) yaptırmaya karar verdi. Eski Şehremini ve o tarihte Muhasebeci-i Evvel olan Ağâmetçi'nin kardeşi Yusuf Efendi'yi inşaatı yürütmek üzere "bina emini" olarak görevlendirdi.

Mehmet Emin Paşa, yaptırdığı kasrı I. Mahmud'a hediye etti. Kasrın inşaat giderlerinin kim tarafından karşılandığı açık değildir. Sadrazamın masrafları hazineden mi, yoksa kendi kesesinden mi karşıladığı bilinmemektedir. Yalnız kasrın tefriş giderlerinin sadrazam tarafından devletin ileri gelenleri arasında bölüştürüldüğü anlaşılmaktadır.

I. Mahmud (1696-1754), amcası III. Ahmed tarafından yetiştirilmişti. Patrona Halil İsyanı ile III. Ahmed'in indirilmesi üzerine 1730'da tahta çıktı. I. Mahmud, Avusturya, Rusya ve diğer Avrupa devletleri ile dostluk anlaşmalarını yeniledi. Anadolu'daki eşkiya hareketlerini bastırdı. Askerî islâhâtın gereğine inanmakla birlikte, yeniçeri ve kapıkulu ocaklarına dokunmadı. Bu konuda tek teşebbüsü, Humbaracı Ocağı'nın kurulması oldu.

Kasr-ı Ali ahşap olarak inşa edilmişti. Bugünkü Küçüksu Kasrı'ndan daha büyük bir alan kaplıyordu. İçinde, "Kasr-ı Hümayun" denilen büyük köşk odasından başka, 9 büyük oda, biri büyük biri daha küçük iki sofa, bir ara sofası, dehlizler, kahveci ve şerbetçi odaları vardı. Kasr-ı Âli ile ilgili kap-



Denize doğru kaymaktan do-

ğan çatlaklarla ciddi bir tehli-

ke altında olan Küçükse Kasrı

restorasyona hazır.

samlı bir araştırma yapmış olan Sedat Hakkı Eldem yapının restitüsyonuna yetecek bilgiler ortaya koymuştur.

Ahşap kasır iki kıyıdan oluşuyordu. Denize doğru uzanan kısım, yapı alanının büyük bir bölümünü kaplıyor, bunun arkasında, kıyıya paralel iki katlı kısım yer alıyordu. Denize uzanan kısım kısmen kazıklar üzerine inşa edilmişti. Eldeki kayıtlara göre, sağlam ağaçlardan yapılmış olan kazıkların boyları 6.00 m. kadardı. Kasrın onarımı ile ilgili 1791 tarihli keşifte, bu kazıkların bir kısmının tahrip oldukları ve yenilenmelerinin gerektiği kaydedilmiştir. 1792'de III. Selim, kasrı yeniden yaptırdıcasına onarttı. II. Mahmud zamanında da kasır esaslı bir onarım gördü. III. Selim 1806'da Mihrişah Valide Sultan için kasrın yanındaki çeşmeyi inşa ettirdi.

Çelik Gülersoy, çeşme için şunları yazıyor: "... Düz ve tek renk mermerle bir yapı yeterince süslenir mi? Bunu görmek için Küçükse'ya gelmek gerektiğini düşünmüş olmalı bu anıtı yapan sanatçı. Kendisinin kim olduğunu tanımıyoruz. Kimin kaleminden, hattâ belki de sadece elleriyle, ustalara tariflerinden çıktı, bütün bu eser? Bilmiyoruz. Ama Osmanlı tümüyle böyleydi. Önde gelen birkaç kişinin dışında kimselerin adı anılmaz, tarihe geçmezdi."

III. Selim (1761-1808), III. Mustafa'nın oğludur. Amcası I. Abdülhamid'den sonra 1789'da tahta çıkmıştır. Saltanatının ilk yıllarında çeşitli cephe-lerdeki başarısızlıklardan sonra sağlanan barış döneminde yenilik hareketlerini başlatmıştır. Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun onun zamanında kurulmuştur (1773). III. Selim, Kabakçı Mustafa İsyanı ile tahttan indirilmiştir.

Ahşap kasır zamanla tahrip olmuş ve sonunda tamamen sökülerek yerine, Abdülmecid döneminde, yeni bir kasır yaptırılmıştır (1856). Yeni kasır (bugünkü Küçükse Kasrı) bir "biniş kasrı" idi, yani gününbirlik ziyaretler için yaptırılmıştı. O yüzden yatak odaları yoktur. Kasrı yaptıran Abdülmecid, Dolmabahçe Sarayı'nın bir minyatürü olan bu kasrın inşasından altı yıl sonra ölmüştür.

Abdülmecid'in (1826-1861) tahta çıkışı, babası I. Mahmud'un 1839'da ölümünden sonradır. Tahta çıkışından bir süre önce Osmanlı ordusu Nizip'te Kavalalı Mehmet Ali Paşa güçlerine yenilmişti. Ardından Kaptan-ı Derya Hain Ahmet Paşa donanmayı kaçırarak Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'ya teslim etmişti. Abdülmecid bu kayıpları telafi etmek, halkın ve Avrupa devletlerinin desteğini sağlamak amacı ile bir takım yenilik hareketlerine girişmişti. Bu çerçevede, Hariciye Nazırı Mustafa Reşit Paşa'nın önerisiyle, 1839'da Gülhane Hatt-ı Hümayunu nu yayınladı.



Küçük Kasrı'nın ze-

min iyileştirme çalış-
malarından görünüşler.

Yeni kasır, eski ahşap kasrın ferah, cüretli ve mağrur mimari anlayışı yerine, dönemin insanları etkilemeye yönelik, susu on plana alan anlayışını yansıtmaktadır. Abdülmecid'in ölümü üzerine 1861'de tahta çıkan Abdülaziz (1830-1876) bu anlayışı daha belirgin hale getirmiş, Küçük Kasrı'nın dış görünüştünü çok sade bularak cephelerdeki kabartma süslemelerini ekletmiştir.

Yenilik hareketleri, Abdülaziz döneminde de sürmüştür. Abdülaziz, Avrupa ülkelerini ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olması ile tanınır. Abdülmecid döneminde olduğu gibi, Abdülaziz döneminde de bunalımlar had safhaya geldiğinde sadrazam değiştirilmiştir. Balkanlardaki karışıklıklar sonucu huzursuzluğun artması üzerine, devlet yönetiminde yetersiz kaldığı, devlet hazinesini kişisel zevkleri için harcadığı, bilincinin yerinde olmadığı ileri sürülerek, bu kez Abdülaziz tahttan indirilmiştir.

Abdülaziz döneminde, Küçük Kasrı'nın cephelerine konulan süslemeler, gösterişli hale getirilen bahçe kapıları ve parmaklıkların belli bir üslup özelliği yoktur.

Küçük Kasrı, bir süre uluslararası konukların ağırlandığı bir saray olarak kullanılmıştır. Abdülaziz tahta geçtiği yıl, gayri resmî bir ziyaret yapan İngiliz veliatını burada ağırladı. Üç yıl sonra Eflak ve Boğdan Prensi Couza kasra konuk edildi. Prens, Bükreş'e döndüğünde Romanya Kralı I. Aleksandr olarak taç giydi. Zamanın sultanlarının kasra saltanat kayığı ile gelişleri de ayrı bir olaydı.

Cumhuriyet döneminde Küçük Kasrı ulusal bir saray olarak korunmaya alındı. 1930'lu yıllarda Atatürk Boğaz gezintisine çıktığı zaman kasra uğradı. Cumhurbaşkanı olarak Celâl Bayar'ın kasırda kaldığı söylenir.

Küçük Kasrı, kalınlığı deniz tarafında, 20-23 m., kara tarafında 13-15 m.'yi bulan deniz oluşumu gevşek tabakalar üzerine inşa edilmiştir. Kireçtaşı taban kayasının derinliği kuzey tarafındaki rıhtım kazıklarında 35-37 m.'yi bulmaktadır. Kaya eğimi kuzeydoğuya doğrudur.

Kasrın ortalama 1.50 m. kalınlıktaki duvarları, 5.00 m.'yi bulan ve yaklaşık 0.25x0.25 m. kesitindeki ahşap kirişlerin oluşturduğu ızgara üzerine oturmakta, bu ahşap ızgaranın altında, uçları demir çarıklı ve yaklaşık 0.45x0.45 m. kesitinde kısa ahşap kazıklar bulunmaktadır. Temel takviyesi sırasında ortaya çıkan bu eski temeller başarılı bir uygulamayı sergilemektedir. Şimdiki kasrın yerinde bulunan eski ahşap kasrın zaman zaman onarılması gerekmiştir. 1856 yılında inşa edilen Küçük Kasrı'nın ise gerek nasıl yapıldığına gerekse 1970 yılından önce gördüğü onarımlara ilişkin tarihî belgelere veya ciddi araştırmalara rastlanılmamıştır. Eldeki bilgilere bakılırsa 1905 yılında yöre büyük bir sel baskısına maruz kalmıştır. Fakat bu yüzden binanın herhangi bir hasar görüp görmediği belli değildir.

Kasır Cumhuriyet döneminde ciddi onarım görmüştür. 1970'li yıllarda, binada statik bazı ârızalar ortaya çıkmıştır. Gerek kasrın iç dekorasyonunda ve duvarlarında meydana gelen çatlak ve deformasyonlar gerekse bahçede görülen zemin çatlak ve ayrılmaları endişe kaynağı olmuştur. Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı'nın yakın ilgisi ile hareket ve deformasyonların izlenmesine ve çareler aranmasına başlanmıştır.



Küçüksu Kasrı'nın denize doğru

hareketi sonucunda kara tarafındaki cephede oluşan ayrılmalar.

Bir yandan kasrın kara tarafındaki yoldan geçmekte olan ağır taşıtların yarattığı titreşimler, bir yandan da vapur iskelesine yanaşıp kalkan ve giderek daha güçlü uskurlara sahip deniz trafiği, bu hareket ve deformasyonların sebebi olarak görülmüştür.

1975 yılında başlayan çalışmalarda bir yandan kasrın üst yapısının onarılması bir yandan da zemin hareketlerinin önlenmesine önem verilmiştir. Buna rağmen, bina ve bahçedeki hareketler zaman zaman artarak sürmüştür.

Yapılan ölçmeler, binanın tümünün 2"-3" gibi bir eğilimle denize doğru yattığını göstermiştir. Üst kat tavanı hizasında bir köşede düşeyden ayrılma miktarı 17.5 cm. kadar olmuştur. Devam eden oturma ve dönmeler sonunda, rıhtım tamamen su altında kalmış; nihayet deniz tarafındaki kapı tehlikeli bir biçimde denize doğru yatınca 1991 yılında sökülerek korumaya alınmıştır.

Binanın bir yandan denize doğru yatarken bir yandan da (düşey doğrultuda) zemine oturduğu anlaşılmaktadır. Bu hususta daha önceki yıllara ait ölçme ve rasatlar bulunmuyorsa da, bugün kasrın ön tarafındaki merdivenlerin son basamağının ortalama deniz seviyesinden 0.35 m. yukarıda oldu-

ğu dikkate alınırca, 0.50-0.60 m. mertebesinde bir toplam oturmanın meydana geldiği tahmin olunabilir. Doğal olarak meydana gelen çatlak ve deformasyonların nedeni toplam oturma miktarından çok, temelin çeşitli kısımlarının farklı oturması ve dönmeler olmuştur. Binanın duvar temellerini oluşturan ahşap ızgara ve bu ızgara altındaki ahşap kazıkların bir radye gibi yapının bu çapta oturmalar karşısında daha büyük hasar görmesini önlemiştir.

Küçüksu Kasrı'nın oturduğu kavkılı, killi, siltli, kumlu tabakalar, kuzeybatı yönüne doğru oldukça dik bir eğimle alçalan anakaya üstünde yer almaktadır. Binanın da, sıkışabilir zemin kalınlığının fazla olduğu tarafa doğru eğilmiş olduğu görülmektedir.

Rıhtım önündeki denizaltı şevi stabil durumdadır. Bununla birlikte, 1987 yılında rıhtım tahkimatı projesinin uygulamasında yer alan duvarların ciddi oturmalara maruz kaldığı görülmüştür.

Küçüksu Kasrı ve bahçesinde meydana gelen çatlak ve deformasyonların önlenmesi ve arazinin genel stabilitesinin iyileştirilmesi amacı ile uygulanan projede (1992):

1 Binanın fazla derinde olmayan anakayaya "oturtulması",

2 Zeminde meydana gelen yanal hareketlerin kontrol altına alınması hedeflenmiştir.

Binanın anakayaya oturtulması için, temellerin takviye edilmesi ve temel yüklerinin kazıklarla ka-



yaya iletilmesi yöntemi (underpinning) benimsenmiştir.

Yanal hareketlerin kontrolü ise hem binayı taşıyan kazıklar hem de rıhtımı oluşturan kazıklı sistem tarafından gerçekleştirilmiştir.

Temellerin desteklenmesi ve temel yüklerinin derindeki sağlam tabakalara iletilmesi için teşkil edilen "jet-grout" kazıklarının boyları, kasrın kuzeybatı köşesinde 22.00 m., güney-batı köşesinde 18.00 m., kuzey-doğu köşesinde 20.00 m., güney-doğu köşesinde 15.00 m. kadar olmuştur. (Bu derinlikler ortalama su seviyesinden ölçüldüğü için kotlara tekabül etmektedir.)

Kasrın iç temellerinin altında imal edilen kazıklardan, kuzeydoğu köşesi yakınında 24.00 m., güneybatı köşesi yakınında 20.00 m. derinliğe kadar indirilenler bulunmaktadır. Bu kazıkların teşkilinde, sağlam zemine ulaşılmasına özen gösterildiği gözönüne alınırsa sözkonusu farklılıkların anakanayan eğimli olması ve üst kısımlarının ayrılmış bulunmasından kaynaklandığı anlaşılır. "Jet-grout" kolonlarının teşkilinde kullanılacak enjeksiyon basıncı ve bu basıncın tatbik süresinin belirlenmesi amacı ile işin başında dört adet deneme kolonu imal edilmiştir. Kasra yakın, aynı zemin koşullarına sahip bir yerde imal edilen deneme kazıkları ile enjeksiyonda kullanılacak 1:1 ve enjeksiyon basıncının 100 bar olmasının yeterli olduğu saptanmış-

tır. Böylece projede öngörülen, çapları 0.40 m. olan kolonların imali için gerekli koşullar belirlenmiştir.

"jet-grout" kolonların imaline, önce ortalama 10 bar basınçlı su ile, ucu kayaya girene kadar indirilen, 0.10 m., çapında düşey bir deliğin çeperlerine boru döşenerek açılması ile başlanır. Daha sonra bu boru içerisinden suyun çıktığı dipteki delik bir bilye ile tikanır. Bu kez borunun dibinden biraz yukarıdaki 2 mm. çaplı ince deliklerden verilen ve basıncı 400 bara kadar çıkartılabilen çimento enjeksiyonu yapılır. Bu arada boru belli bir hızla döndürülür ve yine belli bir hızla yukarı doğru çekilir. Enjeksiyon basıncı, borunun çekilme hızı ve kullanılan karışım, zemin cinsine de bağlı olarak kazık çapını belirler. Böylece oluşturulan "jet-grout" kolonunun (kazığın) içerisine donatı olarak 89 mm. dış çapında 9 mm. et kalınlığında ucu açık çelik boru yerleştirilir.

Mevcut bina temelleri çevresinde "jet-grout" kolonları teşkil edildikten sonra, bina temelleri her iki yandan, yer yer açılarak temel duvarlarının her iki yanında 0.60x0.65 m. kesitinde betonarme yanak kirişleri dökülmüştür. Bu kirişler duvar kertilme suretiyle, duvar içine 0.20 m. kadar sokulmaktadır. Ayrıca, duvarda oyuklar açılarak duvarın iki yanında yanak kirişleri 0.60x0.60 m. kesitinde enine kirişlerle yer yer birbirine bağlanmıştır. Yanak kirişleri içine giren "jet-grout" kolonları, ya-



Kasrın temel duvarlarının içten ve dıştan yanak kiriş çalışmaları ve (yanda) rıhtım civarında anakay üst yüzünün deniz seviyesinden derinliği (kotu).

nak kirişlerinin omuzladığı duvar yüklerini kaya tabakasına aktarmaktadır. Böylece, yapı yükleri sağlam zemine iletilmiş olmaktadır. Küçükusu Kasrı'nın temellerinin takviyesi amacı ile bina dışından 94, bina içinden 224

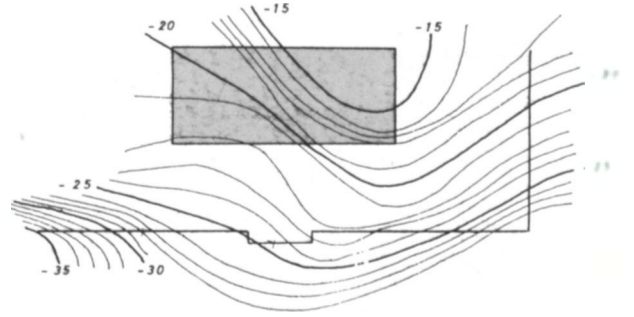
"jet-grout" kolonu (kazığı) imal edilmiştir.

Takviye ve temel iyileştirmesi sırasında, kasrın tali kısımlarının temellerinin de desteklenmesine, böylece yapının çeşitli kısımlarında farklı oturma ve çatlak meydana getirilmesi olasılığının kaldırılmasına çalışılmıştır. Bu çerçevede, kasrın her iki

yanında yer alan, binadan bağımsız kolonların temelleri ile deniz cephesindeki merdivenin de temelleri takviye edilmiştir. Kuzey cephesindeki kolonların takviyesinde kullanılan kazıkların boyları 23.00 m. ye ulaşırken güney cephesine kullanılan kazıkların boyları 15.00 m. civarında kalmıştır. Deniz cephesinin takviyesi sırasında, merdiven altında, kalınlığı 0.65 m.'ye varan bir taş temel ortaya çıkmış, takviyenin ne kadar gerekli olduğunu bir kere daha kanıtlanmıştır.

"jet-grout" kolonların teşkilinde, tavan yüksekliğinin yeterli olmaması nedeniyle bina içine alet sokmakta güçlüklerle karşılaşmış, bu güçlükler özel makineler kullanılması, merdiven altında taban toprağının bir miktar kazılması ile aşılmıştır.

Küçükusu Kasrı ve çevresindeki arazinin denize doğru olan hareketinin önlenmesi, deniz tarafında görülen oyulma ve göçmelerin etkisinin sınırlandırılması amacıyla rıhtım betonarme kazıklarla yeniden inşa edilmiştir. Rıhtım kazıkları, 4.00 m. kadar genişlikte bir başlık kirişi ile bağlanmış, böylece yatay yüklerin karşılanmasında bu kazıklı sistemden yararlanılmıştır. Kazık çapları 1.00 m., kazık boyları, kaya derinliğine bağlı olarak, 20.00 m. ile 40.00 m. arasında olmuştur. Kazıklara 12 adet Ø 26 boyuna, 25 cm. de bir Ø12 sipral donatı konulmuştur. Deniz tarafında 53, Küçükusu Deresi tara-



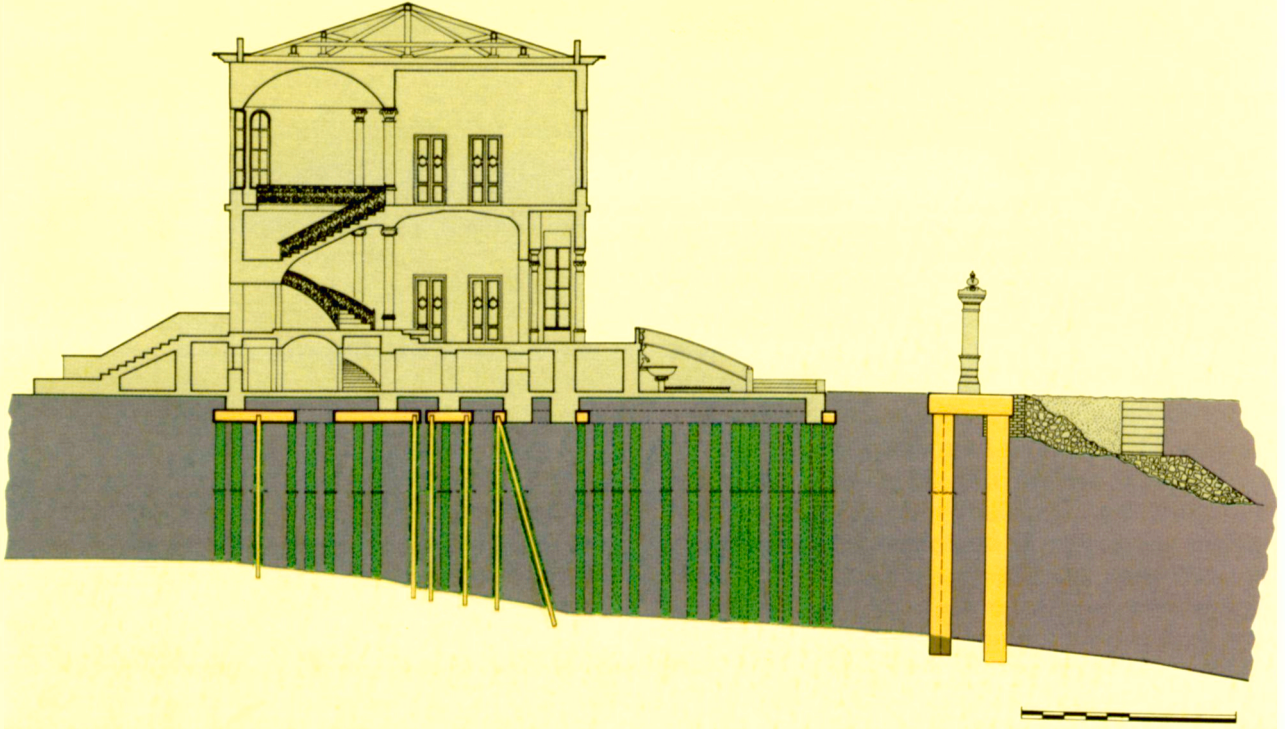
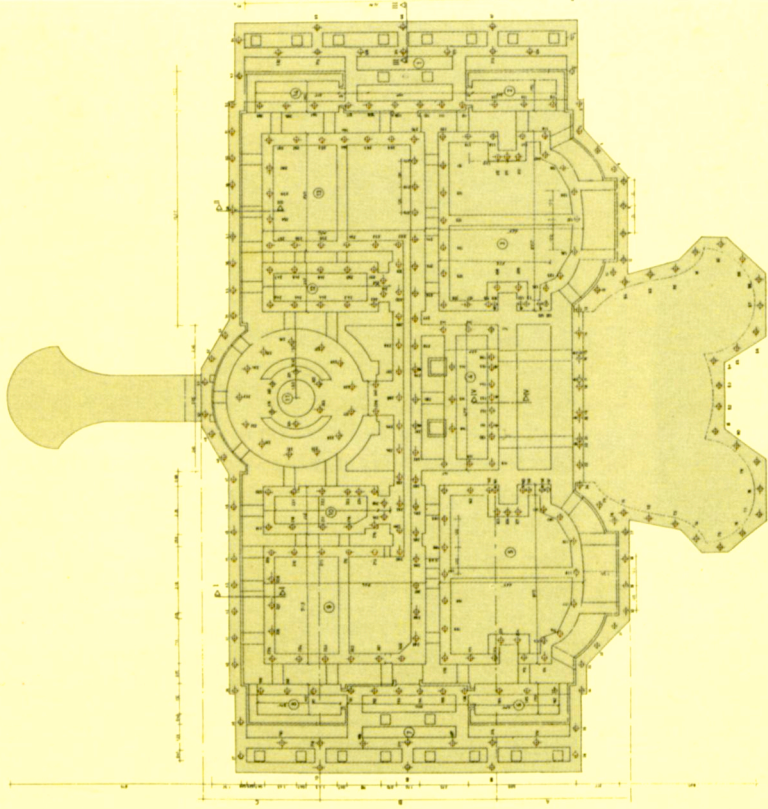
finda 10 adet kazık bulunmaktadır.

Küçükusu Kasrı, uygulanan iyileştirme projesi ile daha uzun yıllar, hizmet verebilecek bir duruma gelmiş bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

- ELDEM, SEDAT HAKKI. *Köşkler ve Kasırlar II*, D.G.S.A. Yüksek Mimarlık Bölümü Rölöve Kürsüsü, İstanbul 1974.
- ELDEM, SEDAT HAKKI. *Türk Bahçeleri, Kültür Bakanlığı Türk Sanat Eserleri: 1*, İstanbul 1976, s. 376.
- ELDEM, SEDAT HAKKI. *Boğaziçi Anıları, Cilt II, Aletas Alarko Eğitim Tesisleri AŞ*, İstanbul 1979, s. 398.
- EVYAPAN, GÖNÜL ASLANOĞLU. *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara 1972*, s. 162.

- GÜLERSOY, ÇELİK. *Küçükusu*, Türkiye Turing Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 1985, s. 131.
- KILIÇOĞLU, SEFA-ARAZ, NEZİHE-DEVİRİM, HAKKI. *Meydan-Larousse*, Cilt 5, İstanbul 1971, s. 968.
- PAKALIN, MEHMET ZEKİ. "Küçükusu Kasrı", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1971, s. 784.
- TOĞROL, ERGÜN-MÜFİT, YORULMAZ. *Küçükusu Kasrında Meydana Gelen Çatlak ve Deformasyonlar*, İTÜ İnşaat Fakültesi. 1976, s. 20, 7 şekil.
- TUĞLACI, PARS. *Osmanlı Döneminde Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, İnkılâp ve Aka Kitapevi, İstanbul 1981.



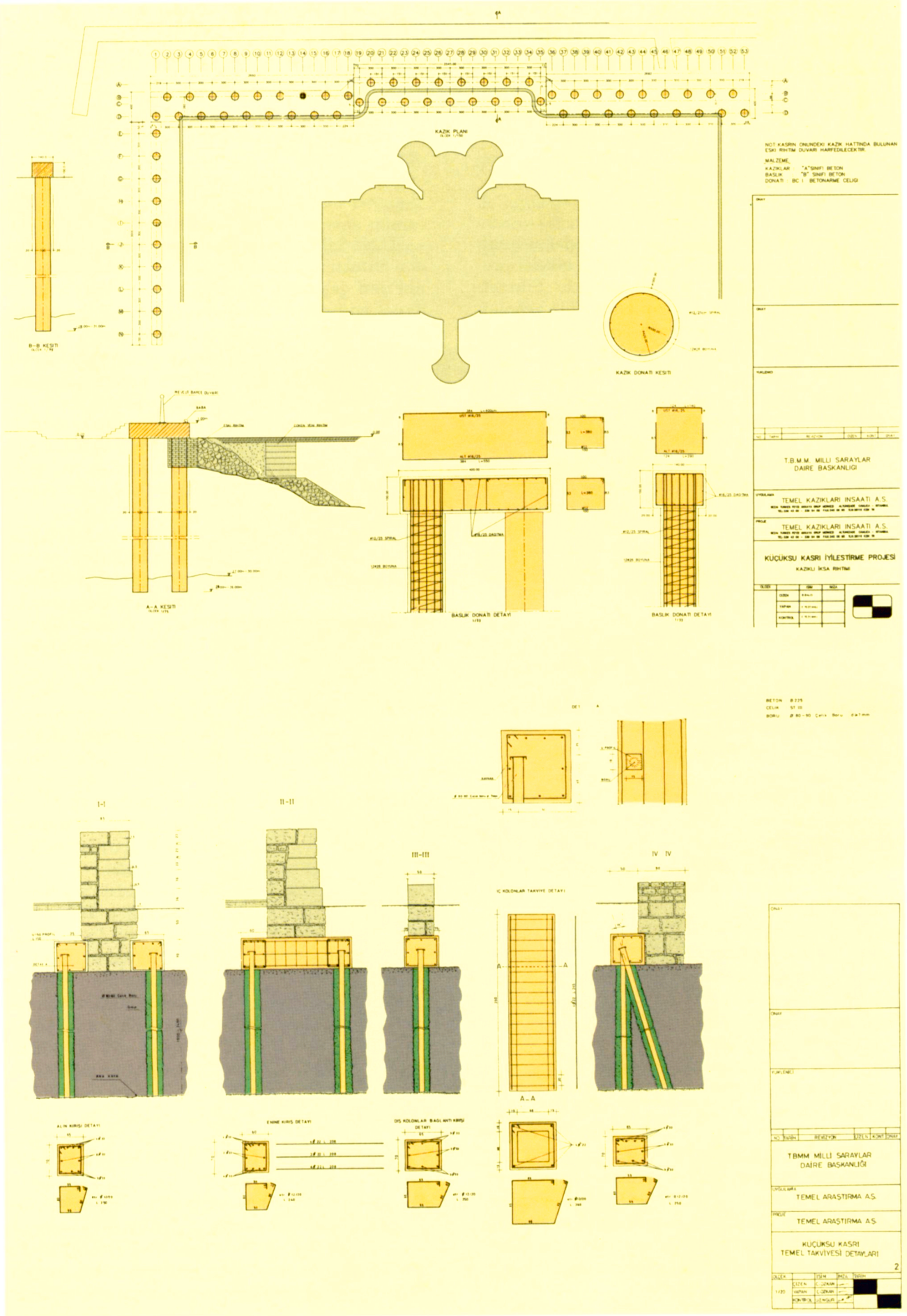
Küçükse Kasrı planı ve kesiti.

Kazıklı iksa rıhtımı ve kazık

planı. Temel takviyesi detay-

ları. (çizim: Teknik ressam

Sakine Özeyranoğlu)



BİR İSLÂM GELENEĞİ OLARAK SÜNNET

Nil Sarı - M. Bedizel Zülfikar*

İslâm öncesi pek eski devirlere kadar uzanan sünnet olma geleneği bütün İslâm ülkelerinde yaygın bir şekilde uygulanmaktadır. Sünnet, İslâmiyet'te farz olmayıp ancak bir gelenek olarak yapılagelmektedir. Nitekim, Kur'an-ı Kerim'de sünnetten hiç bahsedilmezken hadis-i şeriflere bağlı olarak, yüzyıllardan beri bütün müslümanlarca uygulanmıştır.

Sünnet, İslâm inancına ve Tevrat kayıtlarına göre, Hz. İbrahim tarafından Allah'a teslimiyetin bir sembolü olarak başlatılmış, Hz. Muhammed de İslâm öncesi bir gelenek olan sünneti devralmıştı. Müslümanlıkta sünnet aynı zamanda bir sağlık kuralı şeklinde kabul edilegelmiştir. İslâm hukukunda ise "Müslümanlıkta bir canlıya acı çektirmek, ancak o canlıya yarar sağlarsa ve o yararlar, canlıya çektirilen acıdan fazla olursa caizdir", kuralına dayanır.

Sünnetin yapılma tarzı temelde bütün İslâm ülkelerinde aynıdır. Erkek çocukların tenasül organlarının ucundaki deri kılıfın kesilmesi, yani glans penis üzerindeki derinin asgari yarısından fazlasının kesilmesi olarak tanımlanır. Yarıdan az kesilirse sünnetin tekrarlanması gerektiği düşüncesi yaygındır.

İslâm ülkelerinde sünnetin hangi yaşlarda yapılacağına dair ortak bir görüş yoktur. Memleketlere ve bölgelere göre 7 günlükten 13 yaşına kadar değişmektedir. Fakat genellikle sünnetin 7-10 yaşları arasında yapılmasının tercih edildiğini görmekteyiz.

OSMANLI SARAYINDA SÜNNET
Osmanlı şehzadelerinin sünnet düğünleri yalnızca sarayı değil toplumu da hareketlendiren, şenlendiren törenlerdi. Çünkü, yapılan şenlik, eğlence ve ziyafetlere sarayın yanı sıra halk da katılır, şehzadelerin dışında halktan da binlerce çocuk aynı zamanda sünnet ettirilir, giydirilir, hediyeler ve bahşişlerle sevindirilirdi. Bu bakımdan son derece renkli geçen, binbir gece masalları gibi bu düğünler, uygulanan gelenek-görenekleri, esnafın geçit resimleri, merasimleri, havaî fişek gösterileri, kukla ve tiyatro oyunları, ziyafetleri, yarışmaları, verilen hediyeleri ve daha binbir çeşit ilgi çekici gösterileriyle saray geleneklerinin yanı sıra, toplum hayatını, kısacası Türk kültür hayatını yansıtmaktadır.

Tören bütün imparatorluğa üç-dört ay evvelinden fermanlarla duyurulur, gerek Osmanlı Devleti'nin ileri gelenleri, gerek diğer devlet temsilcileri davet edilirlerdi. Şenliklerin hazırlıklarına aylar evvelinden başlanır, düğünün muntazam geçmesi, gelecek davetlilerin eksiksiz ağırlanması için sorumlu bir şahıs tayin edilir ve emrine memurlar verilir. On beş günden otuz-kırk hatta bazen elli-ellibeş güne varan, gece-gündüz süren bu uzun şenliklere hazineden pek çok para sarfedilirdi. Ancak buna karşılık davetlilerden gelen, *pişkeş* adı verilen muhteşem hediyeler de bir hayli yekûn tutardı.

Saray düğünlerine *Sûr-ı Hümâyün* adı verilir. *Sûr-ı Hümâyün*, sünnet düğününün yanı sıra saray mensuplarının evlenme düğünlerini de ifade eder. Meselâ, II. Murad, 1439 şenliğinde, şehzadeleri Alâaddin Ali ve Mehmed'in sünnet düğünüyle beraber kızlarından birinin düğününü de yapmıştı.

Saray düğünlerinin anlatıldığı eserlere ise *Sûrnâme* denir. Bir edebî tür olarak yalnızca Türklerde görülen *sûrnâmelerden* bu düğünlere ait ayrıntılı bilgi edinmenin yanı sıra çok nefis minyatürlerle süslü olan bazılarında da töreni ve şenlikleri sırasıyla ve bütün güzellikleriyle izleme imkânı elde ediyoruz. Bu bakımdan minyatürlerle süslü olan *III. Murad Sûrnâmesi* ile *Sûrnâme-i Vehbi* sanat tarihi açısından da çok önemlidir.

Osmanlı tarihinde bildiğimiz ilk sünnet şenliği 1366 da I. Murad'ın oğulları Bayezid, Yakub Bey ve Savcı Bey için Bursa'da yapılmıştır. 15. yüzyılda sünnet şehri genellikle Edirne iken daha sonraki bütün şenlikler, 1675'deki hariç, hep İstanbul'da olmuştur. Osmanlı Devleti'nde bildiğimiz son büyük sünnet düğünü ise 1899'dadır. II. Abdülhamid bu düğünü oğlu Abdürrahim, Mahmud Şevket Efendi'nin oğlu Cemaleddin, Süleyman Selim Efendi'nin oğlu Abdülhalim için yaptırmıştır.

OSMANLI SARAYLARINDA SÜNNET ODALARI
Osmanlı saraylarındaki binalar çeşitli ihtiyaçlara göre düzenlenmiştir. Nitekim, sünnetin yapıldığı ve şehzadelerin yatırıldığı belirli oda ve mekânların bulunduğu görülmektedir. Ancak, "sünnet odalarının" diğer zamanlarda âtil kalmadı-

ğı ve başka amaçlarla da kullanıldığı, ayrıca sünnetin, sünnet odası dışındaki bazı mekânlarda da yapıldığı kaydedilmektedir.

Edirne Sarayı'nda Kum Kasrı: Sarayın inşasına ilk olarak, II. Murad tarafından bugün *Sarayiçi* denilen mevkide başlanmış, fakat ilk kısımlar ancak Fatih zamanında tamamlanmıştır. Çok geniş bir sahada, bazen on binlere varan nüfusu barındıracak büyüklükteki Edirne Sarayı asırlar boyunca yapılan birçok ilâvelerle her devir Osmanlı mimarisinin temsil edildiği bir yapı topluluğu haline gelmişti. 1829 harbinde Ruslar Edirne'ye girdiklerinde sarayı karargâh olarak işgal etmişler, yağmalamışlar ve saraya ait Tavuk Ormanı'nı yakıp yıkmışlardı. Daha sonra saray, 1874'de esaslı bir tamir görmüşse de, 1877-78 Osmanlı-Rus Harbi'nde, cephanelik haline getirilmiş ve Rus ordularının Edirne'ye yaklaşması üzerine ateşlenmiş ve üç gün boyunca yanarak hemen hemen yok olmuştur. Bugün, tamir edilmiş olan Adalet Kasrı dışında bazı kalıntı ve harabelerden ibarettir.

Edirne Sarayı'ndan ilk bahseden eser Bostancıbaşı Âşık Ali Ağa'nın IV. Murad'ın emriyle yazdığı *Saray-ı Cedîd-i Sultanî* adlı risalesidir. Bu risalede, *Hitan Odası* olarak adlandırılan sünnet odasının, sarayın en güzel kasırlarından olan *Kum Kasrı*'nin odalarından biri olduğu bildiriliyor.

İkinci avluda bulunan Kum Kasrı ilk olarak Fatih devrinde yapılmış, daha sonra ise çeşitli tarihlerde tamirler görmüştür. Nitekim, bize intikal eden resimleri inceleyen uzmanlar yapının 17. asır Türk mimarisinin en güzel örneklerinden olduğunu

belirtmektedirler.

Kum Kasrı, yükseltilmiş bir zemin üzerinde yazlık ve kışlık olmak üzere iki divanhane, dört oda ve bir geçitle bağlanan müstakil bir hamamdan oluşmaktaydı. On cephesindeki cem cumbası, ortasındaki havuzu, duvar çeşmesi, divanhanesinin muhteşem süslemeli kubbesi ve olağanüstü güzellikteki ocaklarıyla çok güzel bir yapıydı.

Padişahın başkanlığında devlet ve ordu erkânı ile toplantıların yapıldığı yer olan Kum Kasrı'nda ayrıca şehzadelerin de ders görüp eğitildikleri, hatta binanın bazı dönemlerde "şehzâdegân mektebi" gibi de kullanıldığı kaydedilmektedir.

Kum Kasrı'nın odalarından biri olan sünnet odasına ait pek bilgi bulunmamaktadır. Ancak, bu odanın içindeki ısınma tertibatının çok güzel ve orijinal olduğu bilinmektedir. Nitekim, keşif defterlerinde Sünnet Odası'ndan *Ocaklı Oda* diye söz edilmektedir. Bu odada bulunan kümbet altıgen bir kaide üzerinde, yarım koni şeklinde ve iki buçuk metre yüksekliğinde olup, altıgen firuze renginde çini levhalar ile ortalarındaki yarım küre şeklinde billûrdan yapılmış parçalarla kaplanmıştı. Bitişğinde bulunan, tamamen çinilerle kaplı büyük kübbeli odada, bu kümbetin tam arkasına yapılmış olan ocakta ateş yandıkça hem billûrlu kümbet ısınıp kızarak Sünnet Odası'nı ısıtmakta, hem de billûr kürelerden ateşin yanmasıyla, her halde, pek hoş bir ışık gösterisi olmaktadır. Fotoğraflarında da



Edirne Sarayı Kum Kasrı'nın Kum Meydanı'na bakan cephesi. 1875 yılındaki onarımından sonra. (Süheyl Ünver, *Edirne Defteri. Süleymaniye Kütüphanesi*)

görüldüğü gibi bu kümbet gerçekten de son derece zariftir. Ayrıca mevcut resimlerden Sünnet Odası'nın tamamen çinilerle kaplı olduğunu da görmekteyiz.

Bugün ise, bu muhteşem yapıdan elimizde kalanlar sadece harabe şeklindeki hamamı ve birkaç fotoğraf...

Topkapı Sarayı Sünnet Odası: Dördüncü avlu denilen kısımda, setler üzerinde köşkler ve bahçeler yer alır. En yüksek set beyaz mermer ile döşenmiş olup burada pek zarif, fıskiyeli bir havuz bulunuyor. Sünnet Odası, Bağdat ve Revan Köşk'leri ile beraber bu havuzun etrafını süslemektedir. Köşkların ortasındaki fıskiyeli havuzun üzerine eğilmiş gibi duran balkon ve karşısında ince işlemeli bakır örtülü İftariye Kameriyesi çevreyi daha da güzelleştiriyor.

Sünnet Odası, tek bir oda ile arkasındaki küçük kısımdan ibaret. S. Hakkı Eldem, yaptığı incelemelere göre bu odanın ilk yapılışını 16. yüzyılın başlarına indirir. 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başlarında Haliç yönüne bakan bir cumbanın eklendiğini, Sultan İbrahim devrinde ise bugünkü şeklini aldığını bildirmektedir. Nitekim Şeyhülislâm Zekeriyazâde Yahya Efendi'nin, bu odada bulunan çeşmelerin üzerindeki 32 beyitlik kitabesine göre Sünnet Odası Sultan İbrahim (1640-1648) devrinde yapılmış. Manzumenin son beyitinde tarih 1641 olarak verilmiş:

*Hâtır-ı Yahyâ'ya ilhâm oldu tarih ü dua
Eyle bu kasrı mübarek ey İlâhi ey Kerîm
1051 (1641)*

*Sûrnâme-i Vehbî'*de ise III. Ahmed'in dört oğlu Şehzade Süleyman, Mehmed, Mustafa ve Bayezid'in sünnetlerinden sonra, Sünnet Odası ile Bağdat Köşkü arasındaki İftariye Kameriyesi önünde duran padişahın bahşiş dağıtmasını gösteren minyatürler, sünnet töreninin yer aldığı dördüncü avlunun ve havuzun etrafındaki köşkların, 18. yüzyıldaki mimarisini gösteriyor. Bu minyatürlerden birinde, şehzadelerin sünnetten sonra Bağdat Köşkü'nün revakları altında yatırıldığı resmedilmiş.

Şehzade sünnetleri dışında odanın başka amaçlarla da kullanıldığı bildirilmektedir. Meselâ, sultanların bazı günlük işlerini burada yaptıkları, namazların sünnetini bu köşkte kıldıkları, bazen bir padişahın vefatıyla yerine geçecek olan padişahın tahta çıkmasına karar vermek üzere saray erkânının burada toplandığı kaynaklarda zikredilmektedir.

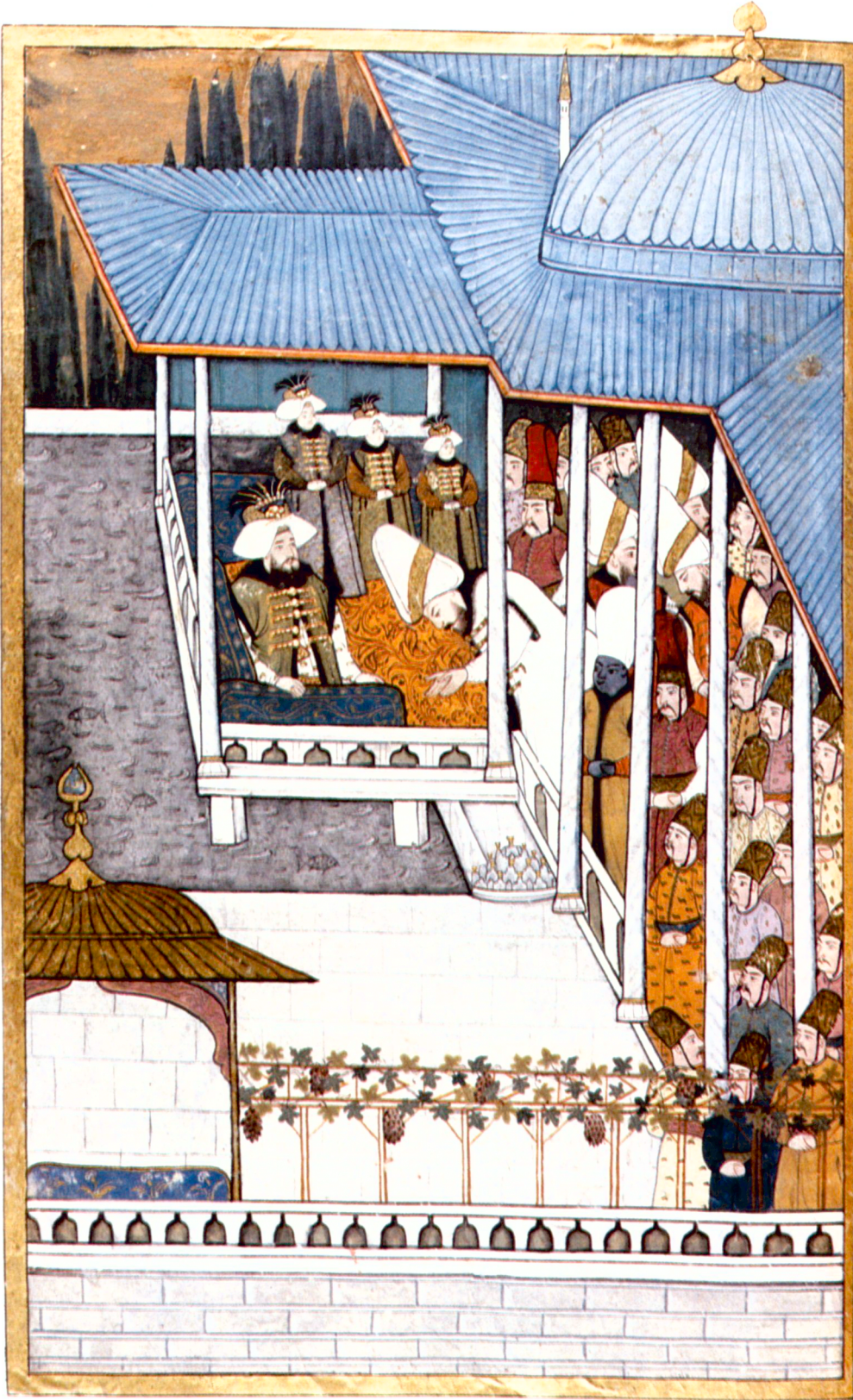
Şehzade sünnetleri bu oda dışında Has Oda, Revan Köşkü, İbrahim Paşa Sarayı gibi farklı mekânlarda da yapılmaktaydı. Buna göre Sünnet Odası'nın her zaman değilse de sünnetin yapıldığı



**Topkapı Sarayı Sünnet Odası. Solunda
Revan Köşkü, sağında İftariye Köşkü
ve Sola-i Hümayun Taşlığı.**



Topkapı Sarayı Üçüncü Avlusu'nda III. Ahmed'in şehzadeleri sünnet töreni için mermer taşığa götürülüyor. *Surname-i Vehbi'den Levni'nin minyatürü. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A 3593.*



Eğlenceler sonrası saraya dönen Sultan III. Ahmet Topkapı Sarayı mermer terasta havuzun üstündeki köşkte divana oturmuş. Sadrazam eteğini öperek şehzadelerin sünneti için izin istiyor. Arka planda sünnet olacak şehzadeler. *Surname-i Vehbi'den Levni'nin minyatürü. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A 3593.*

bir yer olmasının yanı sıra sünnet olmuş şehzadelerin yatırıldığı mekân olarak da kullanılıp kullanılmadığı ve haremın hangi dairesinde şehzadelerin yatırıldıkları gibi konular araştırma konusudur. Arşiv vesikalarının incelenmesiyle bu soruların açıklığa kavuşacağı inancındayız.

Sünnet Odası'nın en dikkat çekici süsleme unsurları çinileridir. Giriş kapısının iki yanında bulunan bitki ve hayvan desenli mavi-beyaz çinilerden gözünüzü uzun süre ayıramazsınız. Herbiri 1.25 m. uzunluğundaki dört dikdörtgen panonun çok üstün bir teknikle ve çok hünerli eller tarafın-

dan yapıldığı belli. Bu çiniler kadar mükemmelinin dünyanın hiçbir yerinde, hiç bir zaman yapılmadığı bildirilmekte... Buraya sonradan yerleştirildiği tahmin edilen panoların tarihlendirilmeleri ise 1520 li yıllara dayanıyor.

İçeri girildiğinde oda duvarlarının da tamamen çini ile kaplı olduğu görülür. Çoğu 17. yüzyıla ait olan, ancak aralarında 16. ve hatta 15. yüzyıl çinilerinin de bulunduğu odada sanki bahar açmış gibidir.

Sünnet Odası'nda dikkati çeken bir diğer unsur da nefis bir şekilde tezyin edilmiş tombak ocak.



Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü revakı arasında sünnet olduktan sonra yatan şehzadeler ve İftariye Köşkü'nde oturduğu yerden altın atan Sultan III. Ahmed ve altınları kapışan hasodalılar. *Surname-i Vehbi'den Levni'nin minyatürü.*

Sünnet edilen çocukların sağlığı bakımından sıcak bir odanın ayrı bir önem taşıdığı düşünülmüş olmalı ki Kum Kasrı Sünnet Odası'nda da olduğu gibi küçük bir odaya muazzam bir ocak yapılmış.

Pencere içlerinde karşılıklı olarak iki tarafta yer alan çeşmeler ise Türk mimarisinde çok sevilen bir unsur olarak Sünnet Odası'nı da süslemekte. Çeşmelerle 17. yüzyıla ait birbirinden güzel çeşitli çiçek desenleri nakşedilmiş. Bu çeşmeli pencere düzenlemesi bundan sonra yapılanlara örnek olmuş, ancak buradaki ahenge erişilememiştir. Suyun bir kattan ötekine akıtıldığı çeşmelerden gelen su sesinin şehzadelerin ağlama seslerini örtmesini sağladığı söylenmekte... Ancak su sesinin sakinleştirici etkisinden de yararlanmış olmalı... Bu sebeple oda içi çeşmelerin süsleme unsuru olmasının yanı sıra yararlı işlevleri olduğu da kabul edilmelidir.

Sünnet Odası, zarif renkli vitrayları, renk renk, çeşit çeşit çinileri, süslü çeşmeleri, su sesi ve ocağı ile görülmeye değer. Bu odanın en kısa sürede ziyarete açılacağını ümit etmekteyiz.

SEHZADE SÜNNET DÜĞÜNLERİ
Osmanlı sarayının düğün şenliklerine halk yalnızca seyretmek için gelmiyordu. Meselâ esnaf, meslekleriyle ilgili çalışmalarını, yeteneklerini sergilerken şenliğin havasına uygun oyunlar da sergiliyor, yeniçeriler ve sipahiler, tersane çavuşları, levendler hünerlerini sergiliyorlardı. Ayrıca şenliklere gelen yüzlerce oyuncu, hüner sahibi kişiler, fişek ustaları, yazarlar, ressamlar, âlim ve şairler ve bunların yanı sıra seyre gelmiş olanlar arasında bir hüneri olanlar da gösterilere katılıyordu. Böylece Osmanlı sarayı sünnet şenlikleri, törenler, töreler, av ve spor gösterileri, kandiller, fişekler, seyirlik ve dramatik oyunlar, şarkılar ve daha birçok yönleriyle Osmanlı toplum hayatının bir aynasıydı.

Ziyafetler: Şenliklerde devlet adamlarından halka kadar toplumun her kesimine ziyafet verilirdi. Sabah başlayıp gece yarısına kadar süren şenliklerde sabahları daha çok tören yapılır, halkın saygı ve bağlılık göstermek üzere padişaha sunduğu pîşkeşler yani çok güzel hediyeler verilir ve padişah tarafından her gün ayrı bir topluluğa ziyafet çekilirdi. Onbeş gün süren 1675 şenliğinden bir iki örnek verelim: Meselâ birinci gün sadrazam, vezirler, yüksek rütbeli kadılar, kapıcıbaşılar ve şeyhülislâma; üçüncü gün imam, hatip ve şeyhlerle; beşinci gün yeniçeri ocağına; onbeşinci gün halka ziyafet verilmişti. Ziyafetin arkasından kahve, şerbet ve buhur dağıtılır, sonra herkes dinlenmeye çekilirdi. İkinci namazından sonra ise gösteriler başlardı.

IV. Mehmed'in iki şehzadesini sünnet ettirdiği 1675 şenliğinde ziyafetler için İstanbul'dan Merzifonlu Hüseyin Ağa getirilerek aşçıbaşı yapılmış ve yanına 150 saray ve 300 taşra aşçısı verilmişti. Şenlik başlamadan 37.000 tavuk, 5000 kaz, 6000 ördek getirilmiş, 4000 ağaç sını, 2000 küçük sahan, 200 büyük sahan, 30 büyük kazan, 1500 kavanoz, 1600 cam tabak, 3000 çini tabak vs. toparlanmıştı. Bu sayılar verilen ziyafetin büyüklüğünü göstermeye yeter.

Hediyeler: Usûle göre ziyafete katılanlar, yemekten sonra padişaha ve şehzadelere hediyelerini sunarlardı. Meselâ, 1720 şenliğinde, birinci gün vezirlere ve devlet erkânına ziyafet verilmişti. Ziyafetten sonra başta Sadrazam Damat İbrahim Paşa olmak üzere devlet adamları, III. Ahmed ve şehzadelerine düğün hediyelerini sundular. İbrahim Paşa'nın padişaha sunduğu hediyeler içinde meselâ, bir mücevherli billur sürahi, sıvama elmas kaplı bir kuşak, yeşil çuha kaplı bir tilki kürk vs. vardı. Büyük şehzadeye verdiği hediyeler arasında ise kıymetli taşlarla kaplı bir cilt içinde Hafız Mehmed hattıyla bir *Kuran*, minyatürlerle süslü bir *Yusuf ile Züleyha*, vs. bulunuyordu.

Ayrıca yine aynı şenlikte bütün İstanbul esnaf loncaları birer sünnet hediyesi getirmişlerdi. Meselâ, mumcular, en nefis güzel kokulu mumlar bulunan 3 okka ağırlığında bir gümüş şamdan ve bir gümüş fitil makası hediye etmişlerdi.

Geçit törenleri: Şenliklerin önemli özelliklerinden biri de geçit törenlerinin yapılmasıydı. Bolluk, güç ve çoğalmayı simgeleyen *nahıl* geçit törenlerinin başında geliyordu. Nahıllar düğünler için hazırlanırdı ve düğün yapanın mali gücünü ve toplumdaki yerini gösteren bir simge idi. Bunlar ağaç biçimindeydi. Üzerleri süslü olup, balmumundan meyveleri, hayvan şekilleri, çiçekleri vardı. Padişah nahılları değerli taşlar, gümüş yapraklar, altın kaplama süsler ve yıldızlarla donanırdı. Geçit törenlerinde bunlar alayın önünde taşınır, sadrazam, vezirler, devlet ileri gelenleri nahılların ardında yürürlerdi. Bu nahılların 25 m. yükseklikte ve 6 m. çapında olacak kadar büyük yapıldıkları da oluyordu.

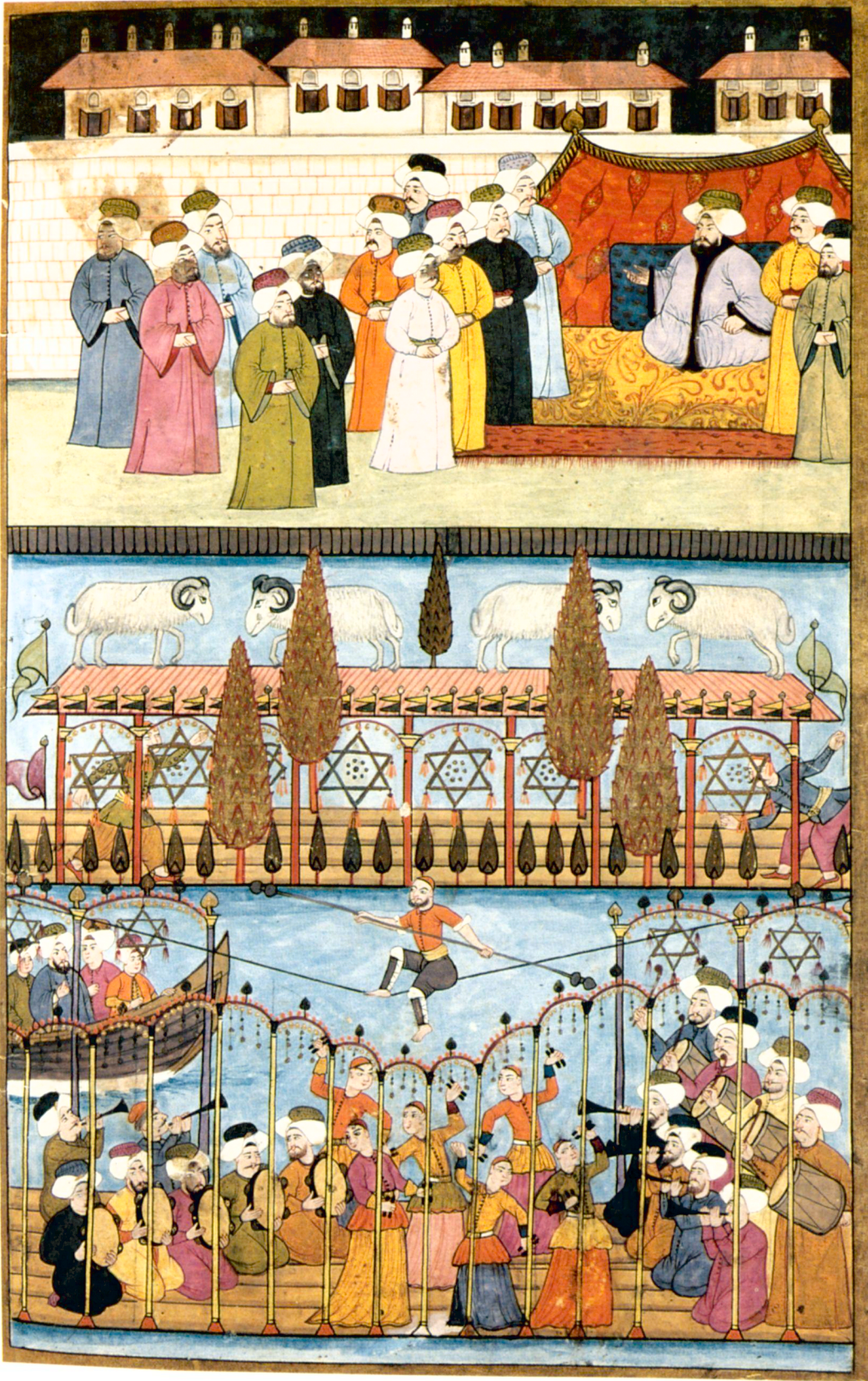
Nahılların ardından ise, en küçük ayrıntısına kadar işlenmiş olan yapma bahçeler, köşkler ve havuzlar halkın önünden geçirilirdi. 3 veya 4 m² büyüklüğünde olanları vardı. 1675 şenliğinde Mimar Ağa'nın padişaha armağan olarak yaptığı büyük köşk 8 tekerlek üzerinde yürütülmüştü. Bu asma bahçenin içinde asma çardağı, altında fiskiyeli havuzu, öten bülbüllerin kondukları kırmızı gülleri ve biraz ötede de küçük bir köşk içinde saz çalan altı-yedi sâzende vardı.

Bu şenliklerde önem verilen konulardan birisi de şekerlemelerin hazırlanmasıydı. Sünnet alaylarında geçirilen şekerlemeler genellikle çeşitli hayvan ve meyve şeklinde yapılmakta, daha sonra da hepsi şenlik alanında, gelenek olduğu üzere halka dağıtılmaktaydı.

Bunlardan sonra meslek sınıflarının geçişleri



Sürnâmelerdeki geçit törenlerinden biri: 1720 şenliğinde geçen esnaf. *Surname-i Vehbi'den Levni'nin minyatürü.*



1720 Şenliğinde Aynalıkavak Sarayı önünde oturmuş Haliç'te düzenlenen eğlenceleri izleyen III. Ahmed, ip canbazı ve müzisyenler. *Surname-i Vehbi*'den Levni'nin minyatürü.

takımının görevi, şenlikteki törenlerin başlatılması ve yürütülmesiydi.

Mehter takımının yanı sıra bu şenlikte oyuncu kollarının çalgıcıları da gösterilerde yer alırdı. Meselâ, oyun oynanır, hokkabazlık yapılır ve çeşitli hünerler gösterilirken çalgıcılar da eşlik ederdi. Yine 1675 şenliğinde çeşitli yerlerden hanende ve sâzende getirildiği ve bunların çeşitli vesilelerle musıkî icra ettikleri kaydedilmektedir.

Şenliklerde çok çeşitli başka hünerler de sergilenmekteydi. Bunlar arasında ip üstünde yürüyen; direk ya da dikili taşlara tırmanan, ayaklarına taktıkları uzun değnekler üzerinde yürüyüp dans eden canbazlar, insan dayanıklılığını aşan zor hünerler sergileyen zorbazlar vardı. Zorbazlar arasında ise göğsüyle vurup büyük bir kayayı tuzla buz edenleri, kulaklarına, gövdelerine bıçak sokanları, çeşitli akrobatik hareketler yapanları, hayvan oynatanları sayabiliriz. Bunlar sergiledikleri hünere göre gürbâz, şemşirbâz, yılanbâz gibi isimler alırlardı.

Seyirlik oyunların bir diğer türü de heyecan verici spor oyunları ve yarışmalardı. Okçuluk, binicilik, yaya yarışları, güreş, cirit, matrak oyunu bu tarz oyun ve yarışmalardı.

Bu şenliklerde fişekli sahneler, dekorlar ve çeşitli tasvirler kullanılarak yapılan donanma ve gece eğlenceleri de önemli bir yer tutardı. Meselâ 1685 şenliğinde fişeklerle yapılan gösterilerde her gece en aşağı 200 değişik nitelikte fişek atılmıştı. Bunlara, Mühr-ü Süleyman, kandilli, fiskiye, divâne, püskürme, fırır, şadırvan, sâyebân... gibi adlar verilmişti. Yine bu şenlikte fişeklerle donatılmış

kule ve kule tasvirleri de geniş çapta yer almıştı.

En beğenilen donanma gösterisi ise ejderha idi. 1685 şenliğinde çeşit çeşit korkunç görünüşü fişekli tasvirlerin geçirildiği, bunların kafalarından, göz, burun ve kulaklarından fişekler fırladığı, fişekler bitince de ağızlarından alevler salıverdikleri anlatılmaktadır. Dev kuklalar da donanma şenliklerinin önemli gösterileri arasındaydılar.

Donanma eğlencelerinde fişekli sahnelerin yanısıra kandillerle yapılan gösteriler de çok ilgi çekiciydi. Kandillerle yapılan çok çeşitli tasvirlere hemen her şenlikte rastlamak mümkündü. Meselâ, 1582 şenliğinde küçük kandillerle arslan şekilleri, ağaçlar, çektiriler vs. yapılmıştı. 1685 şenliğinde

ise şenlik alanı yüzlerce kandille donatılmıştı.

Düğünlerde dini âyinlere de yer verilirdi. Bunların en ünlüsü ise Mevlevîlerin yaptıkları "sema" idi.

Ayrıca kılıçlı, hançerli savaş oyunları oynanırdı. Meselâ, 1574 şenliğinde kağıttan külah ve zırh giymiş, ellerinde yalancı mızraklar ve kalkanlar bulunan bir topluluğun sokakta oynadıkları danstan söz edilmektedir.

Hayvan kılığına girip taklit dansları vapanların yanı sıra hüner gerektiren akrobatik hareketler sergileyenler de vardı. 1675 şenliğinde Mısır'dan gelen bir oyuncu topluluğu üç tane bardağı birbiri üzerine başına koyup dans etmiş, sonra bu bardakların ikisini kaldırıp üzerinde birkaç kandil olan küçük bir nahılı başına yerleştirerek danslarını sürdür-

müşlerdi.

Bir diğer eğlendirici sınıf ise soytarılardır. "Curcunabaz" adı verilen gürültücü danslar yapan soytarılar kimi maskeli, kimi



1720 Şenliğinde Aynalıkavak Sarayı önünde oturmuş Halicî'te düzenlenen gece eğlencelerini izleyen III. Ahmed ve sünnet olacak şehzadele. *Surname-i Vehbi'den Levni'nin minyatürü.*



1720 Şenliğinde Mehter. *Surname-i Vehbi'den Levni'nin minyatürü.*

başında keçe külahı, kimi takkeli kafaları traşlı olarak oyun alanına büyük bir gürültüyle girerlerdi. Bağırıp çağırarak sesler çıkartırlar, ellerindeki tencere, tava, cezveleri vururlar, kimi çingiraklarla kimi de çalparalarla dans ederdi. Yine bu gruptan olan "tulumcular" eğlendirmenin yanı sıra düzeni korumak için de orada bulunuyorlardı; halkı yağlı tulumlarıyla yerlerinde tutarken onları kırmadan, keyiflerini kaçırmadan soytarıllık yaparak, güünç sözler söyleyerek bu işi gerçekleştirirlerdi.

Şenliklerde sahne gösterilerine de yer verilir ve dramatik oyunlar sergilenirdi. Meselâ, 1675 şenliğinde, İstanbul'dan getirilen Ahmed, Cavâhir ve Edirne'de bulunan Yahudi kolları "konulu" oyunlar oynamışlardı. Sahne gösterileri arasında orta oyunu da önemli bir yer tutardı. Ayrıca, daha çok kara savaşını gösteren ve çoğu zaman bir kalenin zaptı konusunun işlendiği heyecanlı savaş sahneleri de oynanırdı.

O SMANLI SARAYINDA SÜNNET Halktan çocukların sünnet edilmesi:

Şenliklerde şehzadelerin yanı sıra, halktan çocuklar da sünnet edilirdi. Sultanlara mahsus bu sünnet düğünlerinde ister fakir ister zengin olsun, arzu edenlerin çocuklarını sünnet ettirmeleri gelenek idi. Bu çocuklara sünnet edilmeleri için şenlik meydanında yerler ayrılırdı. Hergün bir yandan eğlenceler sürerken diğer yandan halktan çocukların bir kısmı da sünnet edilir ve bunlara padişah tarafından çeşitli hediyeler verilirdi.

Bazı sünnet düğünlerinden vereceğimiz örnek-



III. Murad'ın şehzadesi Mehmed'in sünnet şenliğinde yetim çocukların At Meydanı'nda sünnet edilmelerini ve birer takım elbise ile donatılmalarını gösteren bir minyatür. Sultan ve şehzade İbrahim Paşa Sarayı'ndan olayı seyrediyor. *Şehinşehnâme, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi B 200.*

ler tarafından eğlendirilerek sünnet edildiler.

Şehzadelerin sünneti: Halktan çocukların sünneti şenlikler boyunca hergün yapılırken, şehzadelerin sünneti şenliğin son günlerinde sarayın cerrahbaşısı tarafından yapılırdı. Sünnet esnasında şehzadeyi sadrazamın tutması gelenek idi. Sünnette kesilen deri parçası altın bir tepsi içinde şehzadenin annesine getirilir, gösterilir ve karşılığında kıymetli hediyeler alınırdı. Sünnet olan şehzadeye şenlikten sonra sarayda ayrı bir daire veri-

lerle bu durumu daha iyi canlandırabiliriz: Meselâ, 1675'de yapılan şenlikte Edirne, İstanbul ve civar vilayetlerden getirilen 3000 çocuk sünnet olmak için yazılmıştı. Bu çocukların sünnetlerinin yapılması için de İstanbul, Edirne ve Bursa'dan 300 kadar cerrah gelmişti. Meydanın bir yanında kurulan üç direkli çadırda günde ortalama 250-300 çocuk sünnet edilmişti. Sünnetten önce çocuklara bir kat elbise veriliyor, sonra topluca mehter eşliğinde vezirlerin önünde geçiyorlar, sadrazamın duasından sonra cerrahlar tarafından sünnet ediliyorlardı. Bu çocuklarla birlikte Müslümanlığı kabul etmiş 200 kişi de sünnet edilmişti.

1720 şenliğinde de durum böyleydi.

Yaklaşık 10.000 çocuğun sünnet edildiği bu şenlikte hergün ortalama 200-300 çocuk cerrahlar tarafından sünnet ediliyordu. Onbeş gün süren bu şenlikte son gün öğleden sonra çadırların sökülerek düğünün sona ermesine rağmen sünnet edilecek 500 çocuk daha kalmıştı. Bunlar Topkapı Sarayı na getirilerek saray avlusuna kurulan çadırlarda mehter takımı ve çengiler tarafından eğlendirilerek sünnet edildiler.

lır, şehzadenin şahsına ve maiyyetine hergün has mutfaktan yemek tahsis edilir ve bu dairede kaldığı müddetçe annesi ve kızkardeşinden başka bir kadının buraya girmesine izin verilmezdi.

1582 şenliğinde şehzadenin sünneti İbrahim Paşa Sarayı'nda, vezir Cerrah Mehmed Paşa tarafından yapılmıştı. Kesilen deri parçası altın tepsi içinde annesine, ustura da başka bir tepsi içinde babasına gönderilmişti. Sultan III. Murad, paşaya 10.000 altın, ayrıca bir ibrikle, leğen, 30 top kumaş ve kıymetli hil'atlar hediye etmişti. Annesi de cerraha 3000 altın ile sünnetlerde verilmesi âdet olan içi çok kıymetli eşya ile dolu bir bohça hediye etmişti. Ayrıca sünnetin başarıyla yapılmış olması sebebiyle, fukaraya tepsiler içinde avuç avuç gümüş para saçılmıştı.

1675 şenliğinde ise şenliğin onikinci günü Selimiye Camii'nde okunan mevlütten sonra şehzadeler Has Oda'da vezirin kucağında sünnet edilmiş, kesilen parça altın tepsi içinde padişaha gösterilmişti. Bunun üzerine IV. Mehmed cerraha kıymetli hediyeler vermişti.

1720 şenliğinde de büyük şehzade Süleyman, Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın kucağında Cerrahbaşı Süleyman Efendi tarafından sarayın Sünnet Odası'nda sünnet edilmişti. Diğer üç şehzade Revan Köşkü'nde sünnet edilerek Şehzade Süleyman'ın yanına getirilmişlerdi.

Edirne ve Topkapı saraylarında benzer şekilde yapılan şehzade sünnet düğünlerinin çok çeşitli yönleriyle kültür tarihimizi yansıttığı görülmektedir. Ancak ne yazık ki Ortaçağ'da sadece saraylara mahsus olan Avrupa şenlikleri bugün halka inerek karnavallar şeklinde, bütün canlılığıyla süregelirken olanca ihtişamına ve halkın bizzat içinde yer almış olmasına rağmen Osmanlı şenlikleri hiçbir iz bırakmadan tarihe karışmıştır. Elimizde kalanlar ise canbazların, kuklacıların, soytarıların vs. renk renk minyatürleri, çeşit çeşit fişek isimleri ve eski kitaplarda gizli kalan, kültürümüze ait daha nice zenginliklerden ibaret...

Zarif ve sade görünüşlü köşklere, kasırlardan meydana gelen Edirne ve Topkapı saraylarının Avrupa sarayları gibi sadece hanedan evi olmayıp Sünnet Odası, Arz Odası, Divan'ı, mektepleri, hastaneleri, hamamları vs. ile çok amaçlı, çeşitli binalardan meydana gelmesi de Türk saray mimarisinin vurgulanması gereken özelliklerinden biridir. Kendine has yüksek bir medeniyetin göstergesi olan bu düzen ve yapılanmanın çok küçük bir kısmıyla bilinmesine karşılık son yıllarda medeniyet tarihimizin eğitim-öğretim, sağlık, su sistemleri, zenaat, bahçe düzeni gibi yönlerinin de ön plana çıkarılarak incelenmesi ve tanıtılması sevindirici olmaktadır.

KAYNAKLAR

ASLANAPA, OKTAY. *Edirne'de Osmanlı Devri Âbideleri*, İst. 1949, İ.Ü. Ed. Fak. Yay. No: 427, Sanat Tarihi Ens: 6.
ATASEVEN, ASAF. "Tarihimizde Kültürümüzde ve Tababette Sünnet", *Bezm-i Âlem Valide Sultan Vakıf Gureba Hastanesi Dergisi*, 1985, c. 12, Sayı: 3-4, s. 82-89.
ATASOY, NURHAN-JULIAN, RUBY. *İznik Seramikleri*, Londra 1989, Türk Ekonomi Bankası Yay.
AYVERDİ, EKREM HAKKI. *Fatih Devri Mimarisi*, İst. 1953, İstanbul'un Fethi Derneği Neşriyatı, No: 11.
AYVERDİ, EKREM HAKKI. *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri (1451-1481)*, c. 3-4., İst. 1973-1974, İstanbul'un Fethi Cemiyeti İstanbul Enstitüsü No. 69.
BAYAT, ALİ HAYDAR. *Tarihimizde Sünnet, Tarihimizde Folklorumuzda Sünnet Şenlikleri*, İzmir 1979, Ege Ün. Tıp Fak. Tıp Tarihi ve Dentoloji Kürsüsü, basılmamış doçentlik tezi.
DANIŞMENT, İSMAİL HAMİ. *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, c. 2-3., İst. 1971-72, Türkiye Yayınevi.
ELDEM, SEDAT HAKKI. *Köşkler ve Kasırlar*, c. I-II., İst. 1969-74, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü Rölöve Kürsüsü.

HAMİDULLAH, MUHAMMED. *İslâm Peygamberi (Hayatı ve Faaliyeti)*, c. 2., 5. bs., Çev. Salih Tuğ, İst. 1990, İrfan Yayıncılık.
NUTKU, ÖZDEMİR. *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Ankara 1972, T.T.K. Yay. VII. Seri, Sa. 61.
PEREMECİ, OSMAN NURİ. *Edirne Tarihi*, İst. 1940.
RİFAT, OSMAN. *Edirne Sarayı*, 2. bs., Yay. S. Ünver, Ankara 1989, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yay., VII. Dizi-Sa. 30.
SEYİD, VEHBİ. *Sûrnâme* (Üçüncü Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü), hzl.: R. E. Koçu, İst., Küçük Tarih Kütüphanesi Serisi: 1.
TEZCAN, HÜLYA. *Köşkler*, İst. 1978, Topkapı Sarayı Müzesi: 1, Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetleri.
UZUNÇARŞILI, İSMAİL HAKKI. *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara 1945, T.T.K. Yay. VIII. Seri-No: 15.
(ÜNVER), AHMET SÜHEYL. "Edirne Sarayı", *Yeni Mecmua*, 1339 (1923), No: 85-86, s. 409-411.
(ÜNVER), AHMET SÜHEYL. "Edirne Sarayı Cedid-i Âmirisi", *Yeni Mecmua*, 1339 (1923), s. 389-391.
ÜNVER, SÜHEYL. *Edirne Sarayında Kum Kasrı*, İst. 1940, Arkitekt Neşriyatından No: 5.

GİRİŞ Geçmişin geleceğe köprüleri olarak tanımlanan "tarihi yapılar" bir ülkenin en değerli hazineleridir. Ülkemiz köklü tarihinden kaynaklanan çok sayıda anıt yapı sayılabilecek tarihi yapıya sahiptir. Gurur kaynaklarımız arasında yer alan bu yapılarda bulunan sanat eserleri, eşine hiçbir yerde rastlanmayacak özellikleri üzerlerinde taşımaktadır. Kuşkusuz bunların korunması ve gelecek nesillere aktarılması ilgililer için milli bir görevdir.

Tarihi yapılar dünya genelinde incelendiğinde, Avrupa ülkelerinde daha çok taş, uzak doğu ülkelerinde hemen hemen tamamen ahşap, Ortadoğu ülkelerinde de daha çok toprak veya taş yapılara rastlanıldığı görülmektedir. Ülkemizde ise tarihi yapıların çoğunlukla ahşap, taş ve ahşapla taşın bir arada kullanılarak yapılmış olması ilgi çekicidir. Örneğin, çok sayıda yalı ve köşk tamamen ahşap, camiler, kırsal ve medreseler taş, saraylar ve bir çok tarihi yapı taşıyıcı kısımları yağma veya taş iç kısmı bağdadi olarak inşa edilmiştir.

Bu tarzda inşa edilen, zamanla mukavemetleri zayıflayan ve haşereler tarafından zarara uğratılan yapılar yangına en çok duyarlı binalar arasında bulunmaktadır. Yangın anında bu tür binaların taşıyıcı sistemleri de zarar görmüşse yapıyı kurtarmak çoğu zaman mümkün değildir. Diğer taraftan, itfaiye ne kadar güçlü olursa olsun, yangın çıkan ahşap bir binada önceden gerekli yangın güvenlik önlemleri alınmamış ise, o binanın kurtarılması yine mümkün olamamaktadır. Bu açıdan bakıldığında tarihi yapıları, sadece bina içindeki önlemlerin koruyabileceği hiçbir zaman unutulmamalıdır.

Tarihi yapılarda ahşabın korunması için kullanılan yağlıboyalar veya yağlıboya süslemeler yangının çok kısa sürede bütün yapıya geçmesine neden olmaktadır. Bu bakımdan ahşap yapılarda yangının çok çabuk haber alınması ve otomatik söndürme sistemlerinin bulunması önemlidir. Ço-

ğu ahşap binada bir kesim tutuşmuşsa, olay itfaiye tarafından hemen haber alınsa dahi müdahale imkânı olmayabilir; çok kısa bir sürede alevler bütün hacmi kaplar ve içeri girilmesi hemen hemen imkânsızlaşır. Bu hususlar gözönüne alındığında, otomatik söndürme sistemlerine olan ihtiyacın ortada olmasına rağmen, otomatik söndürme sistemi tesisatları yapıya zarar vereceği gibi ve ek yük de getireceğinden çoğu zaman uygulanamamaktadır. Bunun yerine yangının çıkma olasılığını azaltacak önlemlere ve yangının genişlemesini engelleyici sistemlere yer verilmesi tercih edilmektedir.

Bu çalışmada, tarihi yapılarda alınabilecek yangın önlemleri özetlenmiştir. Belirtilen önlemlerin hepsinin bir yapıya uygulanması hemen hemen mümkün değildir. Bu önlemler arasından yapıya uygun olan ve yapının tarihi özelliğine zarar vermeyen sistemler seçilerek yangın riski ve tarihi özellik bir arada değerlendirilmelidir. Alınacak her önlemden, yangın korunum mühendisi ve sanat tarihi uzmanı ortak karar vermeli, elektrik ve tesisat mühendislerinin görüşü alınmalıdır.

ÖNEMLİ TARİHİ YAPI YANGINLARI İstanbul'da ahşap yapı II. Sultan Bayezid zamanında şehri hemen hemen baştan başa yıkan ve tarihimizde "Küçük Kıyamet" olarak adlandırılan 14 Eylül 1509'daki depremden sonra rağbet görmeye başlamış ve İstanbul kısa bir sürede muazzam bir ahşap kenti olmuştur. Ahşabın artması ile yangın sayısı da artmış ve öylesine güzelim saraylar, köşkler, yalılar ve evler yanmıştır ki "İstanbul hiçbir şeyden çekmedi yangından çektiği kadar" denmesine yol açmıştır. Sultan III. Murad'ın fermanı ile yangın güvenlik önlemleri olarak su fiçileri ve çatıya yetiyecek merdiven zorunluluğu getirilmiş, Damat İbrahim Paşa zamanında da ilk yangın söndürme ekibi olarak bildiğimiz *Yeniçeri Tulumbacı Ocağı* kurulmuştur. Yeniçerilerin kaldırılmasından sonra mahalle tulumbacılığı ortaya çıkmış ve 1872 yılında askerî itfaiye teşkilatı, 1923 yılında da günümüzdeki Cumhuriyet itfaiyesi teşkil edilmiştir.

Osmanlı devrinde saraylar için, Mahalle Tulumbacıları'nın yanı sıra "özel ekip" olarak nitelendirilebileceğimiz bir itfaiye ekibi de kurulmuştur. *Bostancı Tulumbacılar Ocağı* olarak adlandırılan bu birliklerin başına *Bostancı Tulumbacıbaşı* unvanı ile zabıtlar ve hepsinin başına da *Bostancı Tulumba-*

Bugün yerinde İnönü Stadyumu bulunan Sarayı İstabl-ı Âmiresi yangını. 22 Ekim 1881 yayınlanmış olan bir gravür (üstte). Yıllar sonra restore edilip bugün otel olarak kullanılan Çırağan Sarayı yangını (altta).



cıbaşı Ağası tayin edilmiştir. Bostancıbaşı Ağası'nın emrine verilen Bostancı Tulumbacıları için sahil parçasının ortasında bir koğuş yapılmış ve bu bölgede bulunan yalı, saray, köşk ve sahil şeridinin güvenliğini sağlama ve yangınlarını söndürme görevi Bostancı Tulumbacıları'na verilmiştir.

Saraylarda, yangın söndürme malzemesi olarak bulundurulmuş tulumbalar, kovalar ve sulu söndürme sistemleri sadece buradaki yangınlarda kullanılmış ve Bostancı Tulumbacıları da yangın olmadığı zamanlarda, yangın söndürme eğitiminin yanı sıra bu malzemelerinin kontrol ve bakımlarından sorumlu tutulmuştur.

Ülkemizde, büyük bir kısmı İstanbul'da bulunan, tarihî ahşap yapılar günümüzde de büyük yangın riski altında bulunmaktadır ve sayıları yangın nedeniyle her geçen gün biraz daha azalmaktadır. Son yirmi yıl içerisinde yetmiş beş tarihî yalı yangın nedeniyle yok olmuştur. Balaban Yalısı, Kaptanpaşa Yalısı, Ziverbey Köşkü, Büyükkada Plaj Oteli, Heybeliada Halki Palas gibi tarihî yapı yangınları son yıllarda meydana gelenler arasındadır.

Tarihî yapılarımız arasında önemli bir yer tutan, kapısı dantel zarafeti ile işli, duvar ve tavanları altın yaldızlı, dış cephesi tamamen ahşap, Osmanlı mimarisinin seçkin örneklerinden sayılan, birinci derecede tarihî eser olan İçerenköy'deki Ziverbey Köşkü, Büyükkada'nın simgelerinden biri olan yüz yıllık tarihî Plaj Oteli, 1991 tarihinde belirlenemeyen bir sebeple çatılarında başlayan yangınla yok olmuştur.

23 Ağustos 1908'de İstanbul'un büyük bir bölümünü yok eden yangından kalanlar. 24 Kanun-ı Sani 1326 Pazartesi, Bâb-ı Âli yangınında itfaiyeciler.

Heybeliada'da restore edilerek otel haline getirilen 180 yıllık tarihî ahşap bina olan Halki Palas 1991'de bir sabah ısıtma sisteminden çıkan yangında, yeterli yangın güvenliği önlemlerine sahip olmadığından dolayı kurtarılamamıştır.

Tarihî yapı yangınları içerisinde herkesin bildiği en önemli yangınlardan birisi de Çırağan Sarayı yangınıdır. 1866 yılında Sultan Abdülaziz zamanında tamamlanan, mermerden cephesi ve özellikle son derece süslü ve gösterişli olan iç mimarisi ve ihtişamıyla bir süre padişahlara hizmet veren bu saray, 1910 yılının başında bir yangın nedeniyle yok olmuş ve sadece dış duvarları ayakta kalabilmiştir. Çırağan Sarayı'ndaki yangının elektrik telleri onarılırken tavan arasında kontak yapmış olmasından çıktığı sanılmıştır. Çatı arasında çalışan işçilerin sigarasından çıkabileceği de düşünülmüş, kalorifer dairesinden ve bina içinden geçen bacadan da şüphe edilerek mimarlar sorumlu tutulmuştur. Alt kattaki sobalar, meclisteki kahvecilerin mangalları, lüks lambaları, elektrikçilerin mumları da, bu yangını başlat-

mış olabilir. Ancak, yangının çatıdan başlamış olmasından dolayı yangına elektrik kontağının yol açtığına karar verilmiştir.

İstanbul'da tarihî yapı yangınlarının sayısı çok fazladır. Tarihî adliye binası yangını, Bab-ı Âli yangını, Kapalıçarşı yangını, binlerce tarihî evin yandığı Haliç yangını, Aksaray yangını, Tavatla yangını yüzlerce yangından birkaçıdır.

Ülkemizde olduğu gibi yurtdışında da çok sayıda tarihî yapı yangın nedeniyle hasar görmüştür. Daha yakın tarihte, 1992 yılının sonundaki bir yangın, Avusturya'nın en değerli tarihî miraslarından biri olan ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nu yöneten hanedana ait Viyanada'daki ünlü Hofburg Sarayı'nda büyük hasara yol açmış ve çok sayıda paha biçilmez eser yanarak yok olmuştur. Yangının onarım çalışmaları sırasında kullanılmak üzere döşenen elektrik kablolarından çıktığı sanılmaktadır. Sarayda Cumhurbaşkanı çalışma odası, uluslararası kongre salonları, Milli Kütüphane ve Efes Müzesi son anda kurtarılabilmektedir.

Yine aynı şekilde İngiltere'deki dünyaca ünlü olan kraliyet ailesine ait 900 yıllık Windsor Şatosu 1992 yılı sonunda yangından büyük zarar görmüştür. Restorasyon çalışmaları sırasında, tabloların onarımında kullanılan parlamaya elverişli bir cilanın yakında bulunan 250 watt'lık bir lambanın etkisi ile parlamasının neden olduğu yangında, çok sayıda tablo ve sanat eseri de tahrip olmuştur. Restorasyon sırasında yanmaz boya ile kaplanan duvarlar ise fazla zarar görmemiştir.

TARİHİ YAPILARDA YANGIN NEDENLERİ VE GENİŞLEMESİ Genellikle tarihî yapılardaki yangınlar, ısıtma ve aydınlatma sistemlerinden kaynaklanmakta veya restorasyon çalışmaları sırasında yapılan hatalardan meydana gelmektedir. Toplumun açık tarihî yapılarda, ısıtma sistemleri en büyük yangın nedeni olmaktadır. Gerekli önlemler alınmayan mutfaklar, sobalar veya kalorifer daireleri, elektrikli ısıtıcılar ve bacalar önemli yangın kaynakları arasındadır. Özellikle eskimiş elektrik tesisatında meydana gelen yangınlar büyük bir oran tutmaktadır. Aydınlatma amacıyla kullanılan elektrik tesisatlarında kullanılan malzemelerin uluslararası standartlara uygunluğu çok önemlidir. Eski yapılarda mikroorganizmalar, böcekler ve özellikle kemirici fareler elektrik kablolarında kısa devre olmasına neden olabilmektedir.

Dalgınlıkla atılan sigaraların meydana getirdiği yangınların sayısı da oldukça fazladır. Tarihî yapılarda, çalışan, ikamet eden veya ziyaretçilerin dikkatsizlikleri, ihmalleri veya beklenmeyen kazalar en büyük yangın riskleri arasındadır.

Tarihî yapılarda yangının genişlemesine en çok çatılar neden olmaktadır. Çoğunlukla perdeleme yapılmadan tek bir hacim olarak yapılan ve birbiriyle bağlantılı olan çatıların bir bölümünde mey-



dana gelen yangın, tozlarla ve ahşap yapı elemanları ile bütün çatıya ve daha sonra alt kısımlara doğru genişlemektedir. Çatı yangınlarına müdahale zor olduğundan yangının söndürülmesi kolay olmamakta ve çoğu zaman sıkılan su diğer katların da büyük oranda zarar görmesine neden olmaktadır.

Tarihî yapılarda yangının genişlemesinin bir nedeni de bağdadi duvar ve tavanlardır. Birbirine paralel olarak çakılan tahtalar ve arası tuğla veya değişik malzeme ile doldurulan bağdadi duvarların yangına dayanıklı olması için bir sıva ile kaplanmakta ama alçı sıvalar iç kısımdaki ahşabın ısınmasına ve çürümmesine neden olmaktadır. Sıvanın çatlayan bir bölümünden duvar içine giren kıvılcıklar bütün duvarın iç kısmında yavaş yavaş ilerlemekte ve beklenmeyen bir noktadan yangını diğer bölümlere geçirmektedir. Bu nedenle bağdadi yapılarda yangının söndü zannedilmesine rağmen çok sonra yeniden büyüdüğü sıkça görülmektedir.

Yangınların genişlemesine önemli ölçüde bacalar ve tesisat şaftları da neden olmaktadır. Havalandırma amacıyla bırakılan dikey ve yatay boşluklardan ilerleyen alevler, yangın kaynağına uzak bir noktadan dahi başka yangınlar çıkarabilmektedir. Depremlerden veya büyük gemilerin ve kara taşıtlarının neden olduğu sarsıntılar ve malzeme yorulması nedeniyle çatlayan bacalar yangının genişlemesinde önemli rol oynamaktadır.

Konut olarak kullanılan tarihî yapılarda yangın sebeplerinden birisi de sıvılaştırılmış petrol gazı tüplerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle tarihî yalı ve köşklere de yangının çıkmasına ve yangın çıktuktan sonra hızlı bir şekilde genişleyerek bütün binaya yayılmasına sıvılaştırılmış petrol gazı tüpleri neden olmaktadır.

Darülfünun olarak Gaspare Fossati'ye yaptırılan, ancak hiçbir zaman üniversite olarak kullanılmayan ve bir süre Maliye Nezareti, Adliye binası ve Parlamento olan yapı 3-4 Aralık 1933 gecesi yanmıştır.

TARİHÎ YAPILARDA YANGIN ÖNLEMİ İLKELEİ Tarihî yapılarda, yapıyı yangından korumak kadar yapının tarihî özelliklerini muhafaza etmek de önemlidir. Bu tür yapılarda yangın güvenlik önlemlerinin alınmasında diğer binalara uygulanan kurallar gözonüne alınmamalıdır. Yapı korunmak istenirken tarihî özelliklerine zarar veriliyorsa zaten yanmadan yok edilmiş demektir. Alınacak önlemler yapının tarihî özelliklerinde hiç bir değişikliğe neden olmamalı, hasar vermemeli, taşıyıcı sisteme yük getirmemeli, bakım ve onarım gerektiren sistemler kullanılmalı ve kullanılan söndürme malzemeleri içerideki eserlere zarar vermemelidir.

dürme malzemeleri içerideki eserlere zarar vermemelidir.

Alınacak önlemler, tarihî yapının özelliklerine ve kullanma amacına uygun olmalıdır. Müze, konut veya topluma açık olarak kullanılan yapılarda alınacak önlemler birbirinden farklıdır. Tarihî yapıların kullanımı ile ilgili olarak "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yangından Korunma Yönetmeliği"nde aşağıda belirtilen hususlar getirilmiştir:

• Tarihî değeri olan ve devlet tarafından korunan ahşap yapılar için, Kültür Bakanlığı Savunma Sekreterliği tarafından hazırlanan 8.7.1980 tarihli "Bina ve Tesislerin Yangından Korunması" hakkındaki özel yönerge ve tarihî eserlerin taşımış oldukları niteliğe uygun sistem seçilmelidir.

• "Korunması Gerekli Kültür Varlığı" olarak tescil edilen binalarda, yangın güvenliği ile ilgili yapılacak tesisatlar için "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun görüşü alınmalı ve yapının özelliğini etkilemeyecek biçimde, otomatik ihbar, alarm ve söndürme sistemleri yapılmalıdır.

• Bitişik nizamda yapılmış ahşap binalar, otel, hastane, okul, yurt ve benzeri gibi topluma açık yerler işyeri olarak kullanılmamalıdır. Tek katlı ve bağımsız biçimde yapılmış ahşap yapılar, en yakın komşu binaya uzaklığı, yüksekliğinin iki katından fazla ise, özel önlemler alınarak topluma açık yapı olarak kullanılabilir. Ayrık nizamda yapılmış bir kattan yüksek ahşap yapıların topluma açık yapı olarak kullanılabilmesi için, binada yanıcı ve parlayıcı maddelerin bulunmaması, merkezi ısıtma sisteminin olması, otomatik ihbar sistemi ve otomatik söndürme sistemi yapılması, binanın yangın önleyici özel boyalarla boyanması, her kattan dışarıya, birisi diğer katlardan bağımsız, en az iki çıkışı olması ve üç kattan fazla olmaması gerekir.

Belirtilen esaslara uyulmadan topluma açık yapı olarak kullanılan binaları korumak çok zordur. Özellikle otel, pansiyon, restoran, okul olarak kullanılan tarihî yapıların ayakta kalma sürelerinin hızla azaldığı unutulmamalıdır.

TARİHÎ YAPILARDA YAPISAL YANGIN GÜVENLİK ÖNLEMLERİ Yangın Bölmelerinin Oluşturulması: Tarihî yapılarda yangının genişlemesini önlemek için mümkünse yapıyı dikey ve yatay olarak yangın bölmelerine ayırmak uygun olur. Kendi içinde tarihî özelliğini bozmadan bölmeler ayırlamıyorsa, en azından dış binalardan ayırarak komşu binalarda oluşacak yangının bir binadan diğerine geçişi önlenmelidir.

Yangın duvarları, yangın bölmelerini ayırmak ve yangının diğer binalara ya da bina bölümlerine geçişinin önlenmesi amacıyla kullanılır. Yangın duvarları yangına en az 90 dakika dayanıklı yanmaz yapı malzemesinden yapılır ve yangının yapabileceği olumsuz etkilere karşı bir set oluşturması istenir. Bölmelerin oluşturulmasında, yangın

köprüsü görevini yapabilecek yanabilir ek binalar, sundurmalar ve benzerlerinin ya da yanıcı madde etkisi yaratabilecek depoların göz önünde bulundurulması gerekir. Genel olarak bir yapının çevreden gelecek yangın tehlikesine karşı güvenli olabilmesi için komşu masif binalardan 5 m. ve dış yüzeyi yanıcı olan binalardan 10 m. uzakta olmalıdır.

Yangından korunma yönetmeliklerine göre yangın duvarlarının binanın her katından geçirilmesi istenmesine rağmen, arada kalan tavanların yangına karşı dayanıklılığı ve yapının konstrüksiyonu gözönüne alınarak geçiş yollarında değişiklikler yapılabilir. Genel olarak yangın duvarları 40 m. aralıklarla yapılır. Bina bölümleri arasında bir bölümün yapım şekli, kullanımdan dolayı farklı bir yangın tehlikesi oluşturması ya da o bölgenin özellikle korunması gerekiyorsa yangın duvarıyla bölmelerin yapılması çok yararlı olur. Belli bir açıyla birbirine bağlı binalarda yangın duvarları köşeden değil, yangının duvar üstünden atlayarak diğer bir yangın bölmesine geçmesini engelleyecek şekilde düzenlenmesi gerekir.

Çatıların ahşap ön kısımları yangına dayanıklı hale getirilebilmesi için bölünmeli ve yangın duvarları doğrudan doğruya çatı kaplamasının altına kadar gelmelidir. Yangın duvarının üst köşesi ve çatı örtüsü arasında herhangi bir ara bölme bırakılmamalı ve çatı kırışları yangın duvarının üstünden geçmemelidir. Çatı kiremitleri yangın duvarına boş bir hacim kalmayacak şekilde yerleştirilmelidir. Yüksek oranda yangın güvenliği gerektiren binalarda duvarlar çatıdan da geçirilmeli, mimari açıdan gerekli olması durumunda ise her iki taraftan 50 cm. dışarıya doğru çıkıntılı, yangına karşı dayanıklı, dışarıdan görünmeyecek şekilde

çelik beton plakalarla örtülmüş olmalıdır.

Koruma kapsamında olan tarihî binalarda, korunacak binaya ve objelere zarar vermeksizin, yangın duvarlarıyla kusursuz bölümler oluşturmak çok zordur. Yangın duvarlarının eserin konstrüktif



bünyesinde herhangi bir değişikliğe yol açmadan yapılması genellikle olanaksızdır. Bu gibi durumlarda hemen hemen her zaman yangın duvarı yerine yedek önlemlere başvurularak yapının orijinalliği korunmalıdır. Yedek önlemler yangın duvarlarının yaptığı etkinin hiçbir zaman tümünü yapamasa da yapının özelliğini bozmasından daha iyidir.

Tarihî yapılarda kapsamlı bir restorasyon söz konusu olduğunda, yangın duvarlarının yerleştirilmesi daha kolay olacaktır. Bu durumlarda, yeni duvar ilavesi yerine restore edilecek mevcut duvarların yangın duvarı haline donuşturulmesi daha uygundur.

Duvarların ve Tavanların Korunması: Duvarlar ve tavanlar, yapıların yangın güvenliği açısından önemli elemanlardır. Yapı içinde yangına dayanıklı duvar ve tavanların bulunması yangın riskini azaltacağı gibi, yangını söndürmede ve kurtarma hizmetlerinde de kolaylık sağlayacaktır.

Yüksek oranda yangın riski taşıyan bölmeler, örneğin ısıtma sistemlerinin bulunduğu bölümler, depo ve muhafaza bölümleri, kendine özgü tarihî ve kültürel özellikler taşıyan bölümler, içerdikleri çok değerli objelerden dolayı özellikle korunması gereken bölümler, ayırıcı duvarlar ve tavanlarla başka alanlardan gelebilecek bir yangın geçişine karşı korunmalıdır.

Bağdadi tip eski duvarlar yangın güvenlik tekniği açısından yangınla mücadeleyi güçleştirdikleri için özellikle dikkate alınmalıdır. Bu tür duvarların içindeki boşluklarda uzun yıllar boyunca biriken yanıcı tozlar, örümcek ağları ve haşere kalıntıları yangının çıkmasını kolaylaştıran ve yayılmasını çabuklaştıran etkenlerdir. Bu tehlikeyi ortadan kaldırmak için duvar içindeki boşluklar mineral dolgu maddesi ile doldurulmalıdır. Tarihî yapılarıdaki duvarları değiştirme imkanı olmadığından,

Bugünkü itfaiye teşkilatı kurulmadan önceki Tulumbacılar. Dolmabahçe Sarayının yangına karşı önlem olarak bulunan tulumba ve kovalar.

bunların yangına dayanıklı hale getirilebilecek en iyi çözüm yangına dayanıklı boya ile boyanmasıdır.

Yangını yavaşlatıcı ya da yangına dayanıklı duvarların sonradan inşa edildiği eski tarihî binaların tavanlarının taşıma güçleri sınırlı olduğundan,

bunlara daha hafif yapı malzemeleri örneğin fiber silikat, alçı kartonlar ya da mineral lifli plakalar kullanmak daha uygundur.

Basit ahşap duvarlar, yangın güvenlik tekniği açısından yangın yükünü daha hızlı arttırıcı ve yangını genişletici özelliklere sahiptir. Bu tür binalarda en azından zor alevlenen bir malzemenin kullanımı ile yangın riski ve yangının yayılma tehlikesi azaltılmalı, yangına dayanıklı boyaların kullanımıyla da yangına karşı mevcut olan koruma gücü arttırılmalıdır.

Yangına dayanıklı bölme duvarlarındaki geçişlere yangını yavaşlatıcı özelliğe sahip, kendiliğinden kapanan kapılar konulmalı veya 4 cm kalınlığında masif meşeden yapılmış kendiliğinden kapanan kapılarla kapatılmalıdır. Ayrıca çelik ya da

sert ahşap çerçevesi, yangına dayanıklı cam geçirilmiş, kendiliğinden kapanan kapıların en az 2.5 metrelik çevresinde yanıcı madde bulunmaması yangın güvenliği açısından yeterlidir. Tarihî binaların kapılarında değişiklik yapılması eserin orijinallikini bozacağından, bu tür kapıların yangına dayanıklı malzeme ile kaplanması veya yangını geciktiren boya ile boyanması gerekir.

Özellikle yağlıboya ile boyanmış duvar, kapı ve tavanlarda boya nedeniyle yangın çok hızlı ilerlemektedir. Yağlı boyalardan kesinlikle kaçınılmalı ve tarihî yapıların boyanması gerekiyorsa, yangına dayanıklı boyalar kullanılmalıdır.

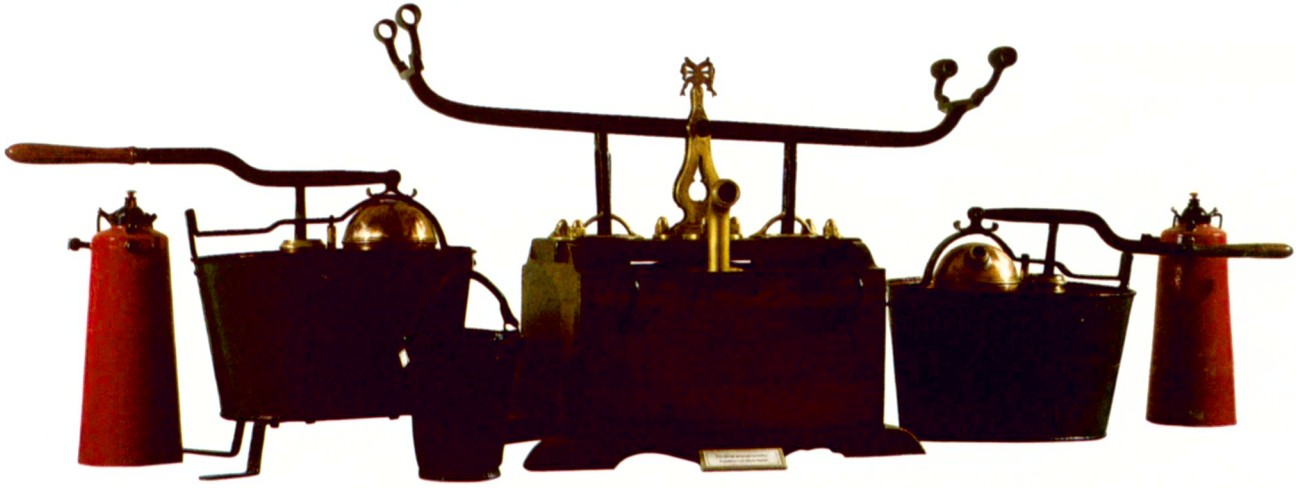
Tavanların yangına dayanıklılığının yanında taşıyıcı ve destekleyici elemanların, örneğin sütunların ve kirişlerinin de yangına dayanıklılığı önemlidir. Çelikten ya da ahşaptan yapılmış, korumaya alınmamış taşıyıcılar ve destekler bir yangın anında çok çabuk dirençlerini kaybederek tavanla birlikte çöküntüye uğrayabilir. Çelik taşıyıcıların tuttuğu kubbe şeklindeki tavanlarda taşıyıcı flanş bağlantıları sıvanarak alçı ile kaplanmalı veya yanmaz boya ile boyanmalıdır.

Tarihî binalarda çoğu zaman, yangın güvenliği açısından risk taşıyan ahşap kirişler kullanılmıştır. Buralarda bir elektrik kontağı veya restorasyon çalışması sırasındaki herhangi bir dikkatsizlik nedeniyle çıkacak yangınlar, tavan boşluk alanlarında kısa bir sürede mücadelesi zor olan bir yangına dönüşebileceğinden, tavan boşluk alanları mümkün olduğu kadar küçük bölümlere ayrılmalı ve yanıcı olmayan dolgu malzemeleri kullanılmalıdır.

Merdivenler ve Çıkışlardaki Önlemler: Bir binanın sakinleri için yangın sırasında kullanabilecekleri emniyetli kaçış yollarının bulunmasının ayrı bir önemi ve anlamı vardır. Buradaki temel ilke, insanların buldukları yerlerden koridorlar aracılığıyla merdivenler ve çıkışlarla temiz havaya ulaşmasının sağlanmasıdır. Merdivenler ilk kurtarma yolu olarak yangının olumsuz etkilerine karşı korunma yolları olduğu gibi, aynı zamanda itfaiyenin ilk müdahale yolu olarak da hizmet ettiklerinden dolayı önemlidir.

Merdivenlerin kendilerine ait bir alanları, yangına dayanıklı duvarları, zehirli gazlardan korunmuş sahanlıkları, merdiven sahanlığına açılan diğer kapıların duman sızdırmaz olmaları, insanların bulunduğu alanlardan 30 m'den fazla uzakta olmaları, kendilerine ait bir koridor çıkışıyla doğrudan temiz havayla bağlantılı olmaları gerekir. Bodrum ve çatı katına açılan kapılar yangını yavaşlatıcı özelliğe sahip olmalıdır. Aynı şekilde yangın riski yüksek alanlara açılan diğer kapılar da yangına dayanıklı olmak zorundadır.

Yatay kurtarma yolu olarak hizmet eden ve kolaylıkla ulaşılabilen koridorlar, duvar ve tavanları yangını yavaşlatıcı türden ve merdiven sahanlığına açılan kapılar da duman sızdırmaz olmalıdır. Çok uzun olan koridorlar 30 metrelik bölümlere



ayrılmalı, kaçış yollarının üzerine eşyalar bırakılmamalı, özellikle de yanıcı maddeler kesinlikle depolanmamalıdır.

Tarihi binalarda bulunan merdiven tertibatları istenen özellikleri çoğunlukla karşılayamamaktadır. Genellikle çok uzun koridorlara açılan açık bağlantılar, bir yangın anında orada bulunan insanlar için özellikle tehlike oluşturacak, yangının çok çabuk yayılmasına neden olacak ve oluşan yo-

ğun duman itfaiyenin etkin bir mücadele yapmasını engelleyecektir. Tüm bunlara karşın tarihi binalarda, yapının özellikleri göz önünde bulundurularak birtakım önlemler almak mümkündür. Toplumun açık olmayan ve kontrollü ziyaret yaptırılan tarihi yapılarda kaçış yollarının görevliler tarafından bilinmesi yeterlidir. Büyük toplantılar yapılan topluma açık saray ve köşklere, emniyetli merdivenler, çıkışlar ve kurtarma yolları olmalıdır. Çıkış

ve kurtarma yolları, en az 120 cm olmak üzere ziyaretçilerin sayısına göre uygun genişlikte, çıkışlar işaretlenmiş ve yeterince aydınlatılmış olmalıdır.

Mevcut şartların elverişli olması durumunda helezonlu merdivenlerin emniyetini sağlamak da mümkündür. Ancak, muhteşem koridorlara açılan geniş merdiven sahanlıklarını yangın güvenlik tekniğine uygun olarak bölümlere ayırmak her zaman mümkün değildir. Tarihi binalarda korunmuş olan bu merdivenlerin çoğunluğu meşeden ya da başka bir sert ahşaptan yapıldıkları için yangın güvenlik tekniği açısından fazla riskli değildir. Yumuşak ahşap merdivenler, eğer mümkünse yanıcı olmayan bir yapı malzemesiyle kaplanmalı, çift kanatlı olan kapılar sıkıca kapanmalıdır. Normal camın yüksek ısı karşısında kısa bir zaman zarfında parçalanma özelliğine sahip olmasından dolayı, kapıların ve aydınlıkların camlarının yerine yangın güvenlik camlarının konulması gereklidir.

Çatı alanlarında bulunan merdiven sahanlıklarına bağlı bina parçası yangın duvarlarıyla sınırlı olmalı, çok değerli freskler taşıyan tavanlar yangından korunma plakalarıyla kapatılmalı, eğer üstten kapatmak mümkün değil ise, yangının etkisini azaltmak için korumaya alınmalıdır.

Köşlerde ana merdivenin dışında hemen hemen her zaman hizmetlilerin kullandığı ikinci bir merdiven daha bulunur. Düz olan bu yan merdivenler, eğer yeterince geniş ise ve girişten çatıya kadar bağlantısı ve kapalı merdiven sahanlığına

açılan bir de kapısı var ise kaçış yolu olarak kullanılabilir.

Bugün Dolmabahçe Sarayı'nda kullanılan çağdaş teknoloji ürünü modern yangın uyarı sistemleri yapının her yerine yayılmıştır.

Şaftlar, Kanallar ve Havalandırma Tesisatı: Açık merdivenlerde olduğu gibi, her katta bulunan shaft ve kanallar, yangının yayılmasına ve dumanın birikmesine neden olduklarından, tesisat shaftları ve kanallarından geçen

hatlar yanmaz malzemeden yapılmalıdır. Genellikle bir katta çıkan yangının diğer katlara ve çatıya sirayeti tesisat shaftları aracılığı ile gerçekleşmektedir. Her bir kattan geçen kablo kanalları shaftlar, yanmayan, az duman çıkaran ve ısıya dayanıklı malzemelerle kaplanmalıdır. Böylece kablo yangınlarında ortaya çıkan yoğun dumana ve özellikle kablo izolasyonlarından ortaya çıkacak sülfirik asidin diğer alanlara yayılmasına engel olunacaktır. Ayrıca, her kattaki shaft kapakları duman sızdırmaz ve yangını içeriye geçirmeyecek özellikte yapılmış olmalıdır. Havalandırma tesisatları da yanmayan malzemeden yapılmalıdır. Binaların özelliği ve kullanım amacı gözönünde bulundurulmalıdır. Yangın duvarları ve yangına dayanıklı hale getirilen tavanlardan geçen havalandırma tesisatları içi-

ne, muhtemel bir yangının diğer bir yangın bölmesine geçmesini engellemek için, ısı ve duman oluşumunda kendiliğinden kapanan yangın güvenlik kapakları (yangın damperleri) eklenmelidir. Bu tür kapatma tertibatına sahip olan havalandırma tesisatlarının sık sık bakımı yapılmalı, olası bir yangın anında fonksiyonlarını yeterince yerine getirip getiremeyecekleri kontrol edilmelidir. Havalandırma kanalları dumanın ilk gireceği yerler olduklarından bu kısımlarda kanal dedektörlerinin kullanılması da yararlıdır.

Çatı Alanlarının Korunması: Çatı alanları, binaların yangına karşı çok hassas bölümleridir. Yangın riskinin yüksek oluşu sadece ahşap malzemenin fazla olmasından dolayı değil, aynı zamanda çok sık temizlenmeyen çatı araları içinde zamanla yanıcı tozların birikmesi, örümcek ağlarının oluşması, kuşların yuva yapması ve genellikle de eski kırık dökük eşyaların istiflenmeleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Bütün bunlara, bir de bu alanda meydana gelen bir başlangıç yangınının ihbar alarm sistemlerinin olmaması halinde geç fark edilmesi ve hemen yangına müdahale edilememesini de eklemek gerekir. Başka bir risk ise, hem yüksek oldukları ve hem de çatı arasında kaldıkları için bu bölümlere söndürme müdahalesinin kolay yapılamamasından kaynaklanmaktadır.

Tarihi binalarda yangın güvenliği için yapılacak ilk önlemlerden biri, çatı alanlarının boşaltılması ve temiz tutulmasıdır. Çatı arasında biriken tozlar periyodik olarak temizlenmeli ve yangın yükünün azaltılması için yanıcı malzeme örneğin eski mobilya, minder ve ısıtma cihazlarından arındırılması gerekir. Bu tür yanıcı malzemeler en azından yangını durdurucu özelliğe kavuşturulmuş alanlarda muhafaza altına alınmalıdır. Çatı ve ısı yalıtımında kullanılan malzemeler yanmaz türden olmalı, ahşap bölmeler olmamalı, dar yerler, çatı köşeleri ve bacalar her zaman açık olmalı ve kolay ulaşılabilir olmalıdır.

Ahşap çatı iskeleti, yangının çıkmasına engel olmak ve yayılma tehlikesini engellemek için zor alevlenebilen maddelerle kaplanmalıdır. Yangına karşı yeterli derecede dirençli yapı malzemesi kullanılmadığı durumlarda, koruma plakaları ile kaplanmalı veya özel sıvalarla sıvanmalı ya da yangına dayanıklı boyalarla boyanmalıdır.

Çatı alanlarının alt kısımlarında bulunan diğer alanlar mümkün olduğu kadar yangına dayanıklı hale getirilmiş, en azından yangını durdurucu özelliğe kavuşturulmuş olmalıdır. Masif kubbeli tavanlar, eğer hasar görmüş ya da zayıflamış iseler, bunların yangına karşı dayanıklılığı beton püskürtme yöntemiyle artırılabilir. Çatı yangınlarında çatı alanıyla onun altında bulunan kat arasındaki mevcut ahşap kalasların zarar görmemesi ve kullanılacak söndürme suyunun hafif betondan sızarak zarara yol açmasını önlemek için yangından koruma plakalarıyla koruma altına alınmalı, mev-

cut ekler ve aralıklar çimento harcıyla çok iyi kapatılmalıdır. Ahşabın çürümesini önlemek için tavanlar yeterince havalandırılmalıdır.

Çatı alanlarında meydana gelecek yangını büyüyünceye kadar kimse göremeyeceğinden, anında haber almak için duman dedektörleri yerleştirilmelidir. Kullanılacak söndürme sistemi çatıya bir yük getirmemeli ve işletme sırasında fazla bakım gerektirmemelidir. Yangınların çoğu zaman insan hatalarından kaynaklandığı göz önünde bulundurulduğunda, çatılara bakım yapmak amacıyla dahi olsa çıkan insan sayısı sınırlandırılmalıdır. Onarım gerektiği zaman mutlaka bir görevli beklemeli ve kontrol altında tutulmalıdır. Çatı girişlerine kimyasal kuru tozlu yangın söndürme cihazlarının bulundurulması da yararlıdır.

I SITMA SİSTEMLERİ Ortaçağda meydana gelen çok sayıda yangına, hatalı inşa edilen veya yanlış kullanılan ısıtma sistemleri neden olmuştur. Günümüzde de yangınların en önemli kaynaklarından birisi ısıtma sistemleridir. Konut olarak kullanılan birçok tarihi yapıda soba ile ısıtma yapılmakta, sobadan dökülen ateşler, soba boruları veya bacalar yangına neden olmaktadır. Mutfaklarda kullanılan

dan veya çamur sürülmüş ince ahşap malzemeden yapılmış duman tahliye kanalları çatıya kadar ulaşmakta idi. Tavan arasından açık havaya ulaşan bu duman kanalları daha sonraları davlumbazlar aracılığı ile dışarıya atılmaya başlanmıştır. Onbeşinci yüzyılda kızgın buhar üreten demir sobalar ortaya çıkmış ve bacalar tuğladan yapılmaya başlanmıştır. Sobalardan çok daha üstün olan toprak ya da tuğlalarla örülmüş çini sobalar kullanılmaya başlanmasıyla birlikte soba yapımında ileri bir adım atılmıştır.

Osmanlı saraylarında 16. yüzyıldan itibaren davlumbaz ve yaşmak malzemesi olarak bronz kaplamaya önem verilmiştir. Davlumbazlar sivrilmiş ve yaşmak incelmıştır. Madalyonlarla süslü ocağın tablası, maşalıkları ve siperleri oymalı bronzdan yapılmıştır. 17. yüzyılda barok tarzı ocaklarda alçı ve mermer kullanılmaya başlanmış, ocak ebatları küçülmüş, altın yaldız kabartmalı ocaklar kullanılmıştır. 18. yüzyıl sonlarına doğru Avrupa tesiri artmış, ocak ağızları küçülmüş ve bacalar duvar içine alınmış ve davlumbazlar kalkmıştır. Genellikle bütün odalarda soba bulundurulmamış, binanın geniş bir hacminde bulunan büyük ocaklarda yanan ateş mangallara alınarak diğer odalara götürülmüştür.



sıvılaştırılmış petrol gazı tüpleri de yangını başlatılmakta ve genişletmektedir. Elektrikli ısıtıcıların kesinlikle tarihi yapılarda kullanılmaması gerektiğini düşünmeyenlerin sebep olduğu yangınların sayısı da az değildir.

Ocaklar, Şömineler ve Sobalar: Geçmişte her odada ayrı bir soba ile yapılan ısıtmanın yanı sıra, ocakların üzerlerinde bulunan ince tahtalar-

Başlangıçta mangal ve ocaklarla ısıtılan Dolmabahçe Sarayı da II. Abdülhamid devrinde çini sobalarla, V. Mehmed Reşat devrinde kalorifer tesisi ile ısıtmaya başlanarak merkezi sisteme geçilmiştir. Kalorifer kazanı olarak Hamidiye zırhlısının yedek kazanları kullanılmıştır.

Sobalar ve açık şömineler dekoratif görünümleriyle saray ve köşkerin görkemli teşhir ürünleri

oldukları gibi, yangınlar için de önemli bir kaynak oluşturmuşlardır. Günümüzde konut olarak kullanılan tarihî ahşap yapılarda genellikle her odada bir soba yakılmaktadır. Bugün varolan eski çini sobalar ve açık şömineler de ender olarak kullanılmaktadır. Tarihî yapılarda açık şömineler yangını durdurucu duvar ve tavanlar içinde değilse kesinlikle kullanılmamalıdır. Eğer kullanılmaları söz konusuysa, önce ısıtma sisteminin durumu, dayandığı duvarları ve atık gazların dışarıya atılma durumlarının çok iyi kontrol edilmesi gerekir.

Hasarlı ya da amaca uygun olmayan soba boruları da tarihî yapılarda yangının çıkmasına neden olmaktadır. Duman boruları biçim yönünden ısıya dayanıklı, yanıcı olmayan malzemelerden üretilmiş olmalı, bina parçalarından ve yanıcı malzemelerden yapılmış olan kapılardan 20 cm, diğer yanıcı yapı parçalarından 40 cm uzakta bulunmalıdır. Boruların duvar içinden geçmesi gerekiyorsa, borunun geçtiği yerin çapı 40 cm'lik bir alanın yanmaz, ısıya dayanıklı malzemelerle kaplanmış olmasına özen gösterilmelidir.

Bacaların Kullanılması: Saraylarda ve diğer tarihî yapılarda eski bacalar bulunmaktadır. Özellikle eski künklerden yapılmış bacalarda meydana gelen çatlaklardan çıkan kıvılcımların çok sayıda yangına neden olduğu görülmüştür. Baca yangınıyla başlayan ve büyük yangına dönüşerek yanan çok sayıda yalı ve ahşap bina mevcuttur. Bu yangınların bir kısmı çatı yangınına dönüşmüş, ahşap

olanları tamamen

yanmıştır.

Istanbul'un en önemli özelliklerinden olan Boğaziçi yalılarında yangınlar bitmiyor.

Özellikle ahşap binalarda baca yangınları çok tehlikelidir. Küçük yer sarsıntıları ile de olsa bacalarda meydana gelen küçük çatlaklar yangın çıkması için yeterli olabilmektedir. Bu tür es-

ki bacalarda ahşap kaplama ya da inşaat sırasında ahşap kalaslar kullanılmış olabileceğinden, buralarda oluşabilecek bir yangın uzun süre farkedilmeden çatıya kadar sıçramasının önlenmesi için bacaların iyi kontrol edilmesi gerekir.

Genellikle eski bacaların enleri yeni bağlanmış sobaların, örneğin gaz sobası için fazla büyüktür, bunun sonucu olarak atık gazlar kuvvetle soğurlar ve baca içi duvarlarda sıvaya ve duvar taşlarına zarar veren katranlar oluştururlar. Hasarlı olan dayanıksız bacalar sadece yangın açısından değil, aynı zamanda yangın anında çöküntüye uğrayarak itfaiyecileri de tehlikeye düşürmeleri açısından da önemlidirler. Bu tür bacaların enlerini daraltmak amacıyla paslanmaz çelik kullanılmalı, yönetmeliklere uygun olarak yeniden yapılmalıdır.

Yanıcı malzemelerden oluşan yapı elemanları

bacanın dış yüzeyinden en az 5 cm uzaklıkta olmalıdır. Bacaların temizleme kapakları sıkıca kapanmalı, çevreye kül ya da kurum dağıtmamalıdır. Temizleme işlerinden sonra bu kapakların açık kalmamasına çok dikkat edilmeli, hatalı ve hasarlı olanlar anında değiştirilmelidir.

Yanıcı madde atıkları binalarda sadece, yanıcı olmayan, ısı karşısında dayanıklılığını muhafaza eden kapaklı kaplarda saklanmalıdır. Açık çatı alanlarında, merdiven sahanlıklarında yanıcı özellik taşıyan döşemeler üstünde yanıcı madde atıkları bulundurmanın çok tehlikeli olduğu unutulmalıdır.

Kullanım dışı olan bacalar, eğer mümkünse, en azından çatı alanının tabanına kadar iptal edilerek zemin düzeyinde olan bir beton plakayla kapatılmalıdır. Bu bacalara ait diğer delikler de kapatılmalıdır. Açık olan şömineler çoğu zaman alan havalandırması için önemli olduğundan, bu tür bacaların kapatılıp kapatılmamasına karar vermeden önce objelerin özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Bütün bu önlemlerin yanısıra bacaların temiz tutulmasına da dikkat edilmeli ve her yıl en az iki kez ehil kişilere temizletilmelidir. Baca temizliğinin öncelikle amacı, baca içinde yangına sebebiyet verecek kurumların temizlenmesidir. Bu temizlik ile baca yangını riski tamamen ortadan kaldırılmasa dahi, büyük oranda azaltılmış olacaktır. Yangın çıkma ihtimalini azaltması gerçekte yeterli bir sebeptir, ancak baca temizliği aynı zamanda yakıt tasarrufu sağladığı ve çevre kirliliğini azalttığı için de önemlidir. Çünkü baca iyi temizlenmişse çeki mi iyi, dolayısıyla yanma verimi daha yüksek ve bunun sonucu yanmamış gazların miktarı daha az olacaktır.

Merkezi Isıtma Sistemleri: Tarihî yapılarda çok yönlü tehlike kaynakları nedeniyle yerel ısıtma yerine merkezi sistem ısıtma yapılması çok daha uygundur. Gerekli olan koşulların sınırlı olması halinde, önce oturulan bölümlerde merkezi sisteme gidilmeli ve mümkün olduğunca binanın kullanılmayan bölümleri ısıtılmamalıdır. Merkezi sistemli ısıtmaya geçilmesi sırasında hassas olan parçalara ve resimlere herhangi bir zarar vermeme için bütün bölümlerdeki ısı kayıpları dikkatlice incelenmeli, gerekli olması halinde hava nemlendirici yerleştirilmeli, ya da bu alanlarda bulunan objelerin yerleri değiştirilmelidir.

Ahşap tavanlardan geçen merkezi sisteme ait ısıtma boruları ahşap parçalara değmemeli ve çatı arasından geçen borular uygun olarak yalıtılmalıdır. Sıcak borular yalıtılmış olsa bile tavanların ve duvarların içinden geçerken yanıcı özellik taşıyan yapı parçalarına değmemeli ve bu mesafe 10 cm dolayında olmalıdır.

Mutfak Tesisatları: Mutfak tesisatları tarihî yapıdan ayrı olan kagir bir yapı içinde teşkil edilmelidir. Topluma açık yapılarda çay hazırlamak

amacıyla kullanılan tüpgazlar kaldırılmalı, piknik tüpleri kesinlikle hiçbir tarihi yapıya sokulmamalıdır. Konut olarak kullanılan tarihi yapıların mutfağlarında ısıtma amacıyla sıvılaştırılmış petrol gazı tüpleri kullanılmasında çok dikkat ister. Tüp kullanmak gerekiyorsa, varsa korunmuş alanlar içinde muhafaza edilmeli ve gaz dedektörü yerleştirilmelidir. Tüple ocak arasındaki bağlantı bakır borularla yapılmalıdır.

ELEKTRİK TESİSATI VE AYDINLATMA Eskimiş, hatalı elektrik tesisatları ve elektrikli aletlerin hatalı kullanımları nedeniyle tarihi yapılarda ağır sonuçlar doğuran yangınlar meydana gelmiştir. Bu yapılardaki elektrik tesisatlarından bugün maalesef ürkütücü sonuçlar ortaya çıkmakta ve neredeyse tamamen paslanmış tesisatlar, izolasyonsuz borular, hasar görmüş düğme ve dağıtım kutuları ve

lamaya gidilmeli, tesisatın geçmesinin gereksiz olduğu yerlerden geçirilmemelidir.

Önemli bir temel prensip de tarihi yapı ve müzelerde elektrik tesisatlarının sadece elektrik konusunda tecrübeli uzman kişilerce yapılmasına izin verilmesidir. Kullanılan malzemeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır.

Elektrik tesisatındaki izolasyon hatlarında, hasar gören parçalar arasında potansiyel farklılıkların yapıdaki diğer metal parçalara geçmesini önlemek için potansiyel denge oluşturulmalıdır. Potansiyel dengeyi sağlamak için potansiyel denge kızılgı ilave edilmeli, mevcut olan paratoner sisteme, telsiz sistemine, gaz hattına, kalorifer hattına, su ve kanalizasyon tesisatına ve metal olan diğer bina elemanlarına bağlanmalıdır.

Tarihi yapılardaki elektrik tesisatları dış yüzeyleri alevlenmeyi önleyici sentetik madde geçirilmiş olmalıdır. Metal manto giydirilmiş tesisatlar kulla-



diğer eksiklikler yangın tehlikesini sürekli gündemde tutmaktadır. Bu tür hatalı tesisatlar biran önce iyileştirilmeli ve hiçbir zaman bir sonraki yenileme çalışmalarına kadar ertelenmemelidir. Bütün elektrik tesisatı kullanımdan, eskimeden ya da herhangi bir nedenle oluşan hasardan dolayı tehlike arz ediyorsa, yeni bir tesisatın yapımı için plan-

nılmamalıdır. Kablo ve hatlar mümkün olduğu kadar kagir yapının sıvasının altından geçmelidir. Ahşap kaplı çatı alanlarından bu hatları geçirirken gerekli dikkat ve özen gösterilmeli; bu gibi durumlarda kablolar ya da hatlar ek olarak yangına karşı dayanıklı sentetik maddeli koruma borularının içinden geçirilmelidir.

Anahtarlar ve prizler izole edilmiş yuvalarda olmalıdır. Değiştirilmesi gereken bir prizın olması halinde yerine, diğerleriyle aynı türden ve aynı güçde bir priz tercih edilmelidir.

Elektrikli ısıtıcıların kullanımına müsaade edilmemelidir. Son zamanlarda tarihî yalı yangınlarının çoğunluğu elektrikli ısıtıcılardan meydana gelmiştir. 1993 yılı başında İstanbul Üniversitesi'nde meydana gelen ve tarihî yapının son anda kurtarıldığı yangın elektrikli ısıtıcıdan meydana gelmiştir.

Elektrik aydınlatması sırasında sadece ışık değil, büyük oranda ısı enerjisi de açığa çıktığından dolayı, bunların olası bir yangın tehlikesi kaynağı olduğu her zaman hesaba katılmalıdır. Aydınlatma cihazlarının yerleştirilmesi sırasında o bölgede bir ısı birikimi meydana gelmemesine ve kolay tutuşabilen nesnelere, örneğin perde ya da benzerleriyle temasta olmamasına dikkat edilmelidir.

Reflektörler ısıya dayanıklı koruma plakasıyla korumaya alınmalı veya tel bir kafesle örtülerek üzerine düşebilecek ya da patlayabilecek, örneğin bir lambadan korunmalı ve bir ışık demetinin ulaştığı mesafe en az 1 m olacak şekilde yerleştirilmelidir. Yüksek ışık kapasitesine sahip lambalar için de oldukça fazla aralıklar bırakmak gerekir.

RESTORASYON ÇALIŞMALARINDA ALINACAK ÖNLEMLER Restorasyon çalışmaları sırasında, özellikle de kaynak ya da lehim çalışmalarıyla bağlantılı olarak meydana gelen başlangıç yangınları çok kısa bir süre içinde büyük hasarlara yol açan büyük yangınlara dönüşebilmektedir. Yanıcı maddelerle döşenmiş objeler ve kolay alevlenen dekorasyonlar taşan kıvılcıkların veya kaynak parçalarının dağılmasıyla isabet almakta ve yangın genellikle kuvvetli duman oluşumuyla birlikte kısa bir zaman dilimi içinde tüm yanıcı malzemeleri kaplayarak kurtarılması mümkün olmayan büyük hasarlara yol açabilmektedir. Bu gibi durumlarda yangın yerinde genellikle az sayıda bulunan insanlar tarafından yeterli olmayan araçlarla yapılan söndürme girişimleri de sonuçsuz kalmaktadır. Yardıma çağrılan itfaiye güçlerine rağmen, söndürme çalışmaları sadece diğer bina bölümlerine sirayet etmesinin önlenmesiyle sınırlanmaktadır. Bu gibi durumlarda hasarların önüne geçmek çoğunlukla mümkün olmamaktadır.

Restorasyon çalışmalarındaki bir çok durumda dikkat ve tehlike bilincinin daha önceden yerleşmiş olması halinde, bu gibi durumların meydana gelmesi söz konusu dahi olmayacaktır. Yenileme çalışmalarını yürüten kişiler çalışmalar sırasında binalarda ve alanlarda tehlikeli, kaçınılması mümkün olmayan pozisyonlar yaratabileceklerini, ancak bunları dikkatlice alınacak önlemler sayesinde kolayca aşabileceklerini bilmek zorundadırlar.

Oksijen kaynağı ya da elektrikli kaynak ve kesme işlerinde olduğu gibi, lehimle ilgili çalışmalar-

da ve benzerlerinin kullanımı sonucunda oluşan açık alevler, kaynak ve kesme kıvılcıkları, damlayan sıvı metal parçacıklarının, kuvvetli ısınan metallerinin yangın açısından tehlikeli olduğu çalışanlar tarafından iyi bilinmelidir. Kıvılcım sıçramasıyla en az 10 m çapındaki bir alanda yangın tehlikesi oluşur. Ayrıca kaplarda ve boru hatlarındaki bu tür çalışmalarda, içinde yanıcı madde depolanmış sıvı kapları boşaltılmış olsalar dahi patlama tehlikesi oluştururlar ve risk söz konusudur. Bu nedenden dolayı oksijen kaynağı, elektrikli kaynak, kesme ve lehim çalışmalarının kolay tutuşabilen maddelerin ve sıvıların bulunduğu bölümlerde yapılmasından kaçınmak temel prensiptir.

Üzerinde çalışılacak parçalar, mümkün olduğu takdirde ana parçadan sökülmeli ya da tehlike oluşturmayan başka bir alana alınarak tamir edilmelidir. Bunların zorunlu nedenlerden dolayı gerçekleştirilmemesi durumunda, kaynak, kesme ve lehim çalışmalarını sadece bu konuda tecrübeli olan kişilerce yapımına izin verilmelidir. Çalışmalardan önce gerekli söndürme araçları ve yeterli ekip çalışmaya başlamadan önce hazır bulundurulmalıdır. Hareketli yanıcı objeler, toz ve çöpler, çalışmalar sırasında o çevreden uzaklaştırılmalıdır. Sabit yanıcı bina bölümleri, örneğin ahşap duvarlar ve kapılar çalışma başlamadan önce alevlenmeyen koruyucularla, örneğin suyla ıslatılmış bezler ya da kum gibi alevlere karşı güvenli olan malzemelerle, kıvılcıklara ve akkor halinde olan metal parçacıklarına karşı korumaya alınmalıdır.

Tavanlar ve duvar çatlakları, boru geçişlerinin ek yerleri ve yarıklar çalışmadan önce yan bölümlerin yangın güvenliğini sağlamak için kapatılmalıdır. Çalışmanın yapıldığı alanın yukarısında ve aşağısında bulunan diğer alanlar, yürütülen çalışmalar sırasında da herhangi bir ısı birikiminin, kıvılcım sıçramasının olup olmadığı kontrol edilmelidir.

Kaplar, boru hatları ve kanallar yangın riski olan katı maddeler, sıvılar ya da gazlar çalışılacak bölgeden uzaklaştırılmalı, temizlenmeli ve mümkün olduğu takdirde su ile doldurulmalıdır. Eğer bunların suyla doldurulması mümkün olamıyorsa, bu parçalara CO₂ ya da azot doldurulmalıdır. Söndürme suyu rezervi ve yeterli sayıda yangın söndürücü çalışmadan önce hazır tutulmalıdır. Kullanılan kesme, kaynaklama ve lehimleme aletlerini bir kenara koymadan önce alevli olup olmadıklarına dikkat edilmelidir. Kaynak çalışmaları sırasında yangın battaniyelerinden yararlanılmalıdır.

Ateşli çalışmadan sonra çalışma yerine sınırı olan diğer alanlar yangın ve duman açısından derinlemesine ve tekrar edilerek en azından çalışma bittikten birkaç saat sonrasına kadar kontrol edilmelidir. Eğer yeterli derecede yangın güvenliği sağlanamıyorsa, bu tür kaynak veya lehim cihazlarından uzak durmalı, bunların yerine vidalama veya perçinleme gibi çözümler aranmalıdır.

Restorasyon çalışmaları sırasında ortaya çıkan

diğer bir problem de dışarda kurulan iskelelerden kaynaklanmaktadır. Bunlar çok sayıda tırmanma meraklısının ilgisini çeker, aynı zamanda kötü niyetlilerin, hırsızlık ya da kundaklama girişiminde bulunmak isteyenlerin kolay açılabilen ya da açık olan pencereler aracılığı ile içeriye girilmesini kolaylaştırır.

Özet olarak, restorasyon çalışmaları sırasında alevli çalışmalardan kaçınılmalı, ehil kişilere iş yaptırılmalı, söndürme cihazı ve yangın battaniyeleri bulundurulmalı, çalışmalar sürekli kontrol edilmeli ve kontrol süresi çalışma tamamlandıktan sonra da devam etmelidir.

YANGIN ALGILAMA VE UYARI SİSTEMLERİ Birçok büyük yangının genişlemesinin ve hasar miktarının fazla olmasının nedeni, yangın başlangıcının çok geç farkedilmesi ve dolayısıyla geç müdahale edilmesindedir. Bir yangın, dışarıdan görülecek boyutlara gelmişse, kontrol altına alınarak söndürülmesi çok zordur. Yangınlar yeterince önce farkedilebilirse daha küçükken söndürülerek zarar miktarları küçük boyutta tutulabilir. Yangın, ilk beş dakikada kaplumbağa, daha sonra tavşan hızıyla ilerler ve parlama noktasına ulaşınca bütün hacim bir anda alevler içinde kalır. Bunun için, herşeyden önce, yangının çıktığı anda haberdar olunması, özellikle yangının çok hızlı ilerlediği tarihî yapılarda çok önemlidir.

Yangının erken haber alınması sürekli kontrol eden kişilerle veya otomatik uyarı sistemleri ile sağlanır. Birçok tarihî yapıda bütün hacimlerde sürekli insan bulundurmak mümkün olmadığı gibi, bulundurulan insanların da ayrıca kontrolü gerekmektedir. Günümüzde yangının erken haber alınması için kendiliğinden faaliyete geçen yangın algılama ve uyarı sistemleri etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Dumana ve yanma gazlarına duyarlı olan iyonizasyon duman dedektörleri; saraylar, köşkler ve müzelerin yangın güvenlik önlemlerinin alınmasında ilk düşünülecek önlemlerdir. Kablo kanalları, şaftlar, havalandırma ve klima kanallarının korunmasında optik duman dedektörleri tercih edilmelidir. Yüksekliği 6 m.'den fazla olan alanlar için optik duman dedektörleri kullanılmamalıdır. Belirli bir sıcaklıktan sonra örneğin 70 C 'de harekete geçen ısı dedektörleri, özellikle girintili-çıkıntılı olan, yanma sonucunda az duman çıkabilecek mahallerde tercih edilmelidir.

Çeşitli yangın algılama sistemlerinin yan yana kullanılmasının olumlu yönleri vardır ve önemli mahaller ile ısıtma santrallerinde iyonizasyon duman dedektörleri ile ısı dedektörlerinin birarada kullanılmaları tavsiye edilir. Algılama sistemlerinin kafalarının dikkat çekici olmaması ve mimari açıdan herhangi bir sakınca yaratmaması gerekir. Büyük tek hacimlerde yapının tarihî görünümünü

bozmamak için standartlara fazla bağlı kalmadan yapının özelliğine göre hareket edilmeli, teknik olarak ihtiyacı karşılayacak sayıların üzerine çıkılmamalıdır.

Tavanı uygun olmayan büyük hacimlerde "beam dedektör"lerin kullanılması uygun olur. Geniş bir alanı olan ve çok yüksek olan Dolmabahçe Sarayı'ndaki Muayede Salonu bu gibi yerlere çok iyi bir örnektir ve beam dedektörlerle korunmaktadır.

Kabloların çekilmesi zor olan veya kablo görüntüsünün istenmediği yerlerde pilli dedektörler kullanılmalıdır. Bu tür dedektörlerin pillerinin zamanla değiştirilmesi gerektiğinden kolay ulaşılabilen noktalara yerleştirilmeli ve bakımı periyodik bir takvime bağlanmalıdır.

Tarihî yapılarda özellikle normal zamanlarda insanların az bulunduğu ve yangın çıktığında haber alınmasının gecikebileceği bölümlerde otomatik yangın algılama ve uyarı sistemi yapılması yararlıdır. Eski eşyaların konulduğu bölümler ve çatı araları öncelikli olarak ele alınmalıdır. Dolmabahçe Sarayı'nın bodrum katı ve bütün çatı araları başta olmak üzere bütün bölümlerine adreslenebilir yangın algılama ve uyarı sistemi yerleştirilmiştir.

YANGIN SÖNDÜRME SİSTEMLERİ Tarihî yapıların herhangi bir kısmında bir yangın başlangıcı olduğu anda binanın ve eşyanın tarihî değeri göz önüne alınarak binaya ve eşyaya verilecek zararın asgariye indirilmesi için söndürme şeklinin iyi seçilmesi gerekir. Yangın söndürme sistemleri, ilk müdahale için kullanılacak taşınabilir söndürücüler, sabit-boru hortum sistemi ve otomatik söndürme sistemleridir.

Taşınabilir Söndürme Cihazları: Yangın söndürme sistemlerinin ilkini oluşturan ve ilk müdahalede kullanılan taşınabilir söndürme cihazları, yangının çıktığı anda ve çıktığı noktada kullanıldıklarından önemlidir. Taşınabilir söndürme cihazları, başlangıç yangınlarda sıkça başvuru alan gazlı söndürücüler (halon, karbondioksit), kuru kimyevi tozlu söndürücüler veya köpükten oluşmaktadır. Bu sistemlerin yerine suyun zarar vereceği bölümlerde suyla söndürmeden kaçınılmalıdır. Yüksek tarihî değere sahip odalarda gazlı söndürücüler, depolarda, çatı aralarında ve tutuşucu maddenin ahsap olduğu yerlerde kimyasal kuru tozlu söndürücüler, alevli yanabilecek sıvı yangınları için karbondioksitli söndürücüler seçilmelidir. Tarihî değeri çok fazla olan eserlerin korunmasında halon gazlı söndürücüler tercih edilmelidir.

Yangın tehlikesi durumuna uygun olarak seçilen kuru kimyevi tozlu veya karbondioksitli yangın söndürme cihazları; 100 m.²lik bir alan için 6 kg. ağırlığında olmalıdır. Tüpler kolay ulaşılabilen yerlerde ve her müstakil hacim için kullanılacak yerlerde olmalıdır. Bu cihazların bakım ve kontrolleri çok sık aralıklarla yapılmalı, itici tüpler

kontrol edilerek her an hizmete hazır bulundurulmalıdır. Kullanılan tüplerin TSE kalite belgesine haiz olmasına dikkat edilmelidir.

Sabit Boru-Hortum Sistemi: Yangın söndürme sistemlerinin ikincisi olan sabit-boru hortum sistemleri, binalardaki yangınlarda el ile müdahalede kullanılan sulu söndürme sistemleridir. Yangın anında katta bulunan personel veya olay yerine gelen itfaiyeciler tarafından kullanılan bu sistemler, binaların yangından daha iyi korunmasını sağlayan otomatik yangın söndürme sistemlerinin yerini tutmasalar dahi, otomatik yangın söndürme sisteminin olmadığı ve dışardaki hidrantlardan uzatılan hortumlarla bina içindeki yangının söndürülmesi zor olan bölümler için zorunludur. Otomatik sprinkler sistemleri bu sistemlere alternatif değildir. Her iki sistem birbirini tamamlar ve birarada kullanılması da mümkündür.

Sabit boru-hortum sisteminde su kaynağı ile sistem arasındaki vana daima açık bulundurulur devrede her an basınçlı suyun bulunması sağlanmalıdır. Sistem doğrudan şehir şebekesinden beslenebileceği gibi, bir pompa ile depodan da beslenebilir. Şehir şebekesine bağlı olanlar şebeke basıncında, şebeke basıncının yetersiz olduğu hallerde ise sistem pompa ile basınçlandırılmalıdır. Şebeke basınçlı sistemler sadece küçük binalar için uygundur. Önemli büyük tarihî yapılarda şebeke basıncına bakılmaksızın hem elektrikli hem de di-esel pompalar kullanılmalıdır.

Sabit borular ve merdiven sahanlıklarındaki büyük çaplı hortum dolapları ile koridor ve bitişik mekanlardaki küçük çaplı hortum dolapları, mekanik ve yangın sonucu olabilecek her türlü hasardan korunacak noktalara konulmalıdır. Binada bulunanların kullanımı için tasarlanmış sabit boru sistemlerinde hortum dolapları acil çıkış merdivenlerinin sahanlığına yerleştirilmemeli ve her katta ve yangın duvarları ile ayrılmış her bölümde, aralarındaki uzaklık 30 metreden fazla olmayacak şekilde düzenlenmelidir. Dolaplar mümkün olduğu kadar koridor çıkışı ve merdiven sahanlığı yakınına yerleştirilmelidir. Hortumların saklandığı dolap ve kabinler, gerekli cihazların döşenmesine izin verecek büyüklükte olmalıdır. Bunlar, yangın sırasında hortum ve cihazların kullanılmasını zorlaştırmayacak şekilde tasarlanmalı ve zeminden yüksekliği en fazla 1.20 m. olmalıdır. Dolaplar yerleştirilirken tarihî yapıya zarar verilmemeli, mümkünse tesisat boşluklarına yerleştirilmelidir. Alanı 500 m.²'den büyük olan binalarda her 500 m.²'lik alan için bir adet yangın musluğu ve dolabı yapılması uygundur. Yapıların kat alanı 500 m.²'den kü-

Istanbul'un en önemli özellik-

lerinden olan Boğaziçi yatıla-

rında yangınlar bitmiyor.

çük olsa da, her katna bir adet yangın musluğu ve dolabı konulmalıdır.

Yapıda bulunan yangın söndürme cihazları ile yangın muslukları devamlı bakımlı ve bir yangın başlangıcında kullanılabilir durumda olmalıdır. Yangın hortumlarının bir ucu sürekli olarak yangın musluğuna, diğer ucu da lansla takılı olarak hizmete hazır bulundurulmalı, mevcut bulunan yangın söndürme cihazlarının sürekli olarak bakımı yapılmalıdır.

Yangın suyu deposuna yangın rezervi için ayrılmış suyun yangın söndürmek dışındaki amaçlarda kullanılmasını engelleyecek bir şamandra sistemi yerleştirilmeli, hiçbir şekilde yangın için ayrılmış su ve yangın dolapları sorumluların izni olmadan kullanılmamalıdır.

Otomatik Söndürme Sistemleri: Taşınabilir söndürme cihazları, sabit boru-hortum sistemlerinin yanısıra geliştirilen otomatik sprinkler sistemleri son zamanlarda en yaygın olarak kullanılan sulu söndürme sistemlerinden birisidir. Bir yangın çıktığında kendiliğinden devreye giren ve alevlerin üzerine su sıkarak yangını söndüren veya yayılmasını önleyen bu sistem, binaların tavanına yakın olarak yerleştirilirler ve suyu bağlı oldukları boru sisteminden alırlar.

Sprinkler sistemleri, yangına müdahalenin zor ve yangın yükünün fazla olduğu binalarda ve özellikle topluma açık binalarda tercih edilir, çünkü hem başlangıçta yangının söndürülmesini sağlar, hem de algılama sisteminde olduğu gibi, yangının başlangıcında ilgili birimleri uyarabilir. Etkin söndürme gücünün olması, binaları yangından minimum zararlarla koruması bu sistemlerin uygulamalarını da yaygınlaştırmıştır.

Yapılan istatistikî incelemelerde, otomatik sprinkler sistemine sahip binalarda çıkan yangınların tamamına yakınının başlangıçta söndüğü saptanmıştır. Bu sistemler özellikle can güvenliği açısından da oldukça etkilidirler.

Müze niteliğindeki tarihî yapılarda, kütüphane ve arşiv bölümlerinde suyun malzemelere vereceği zarar göz önünde bulundurulurken sulu sprinkler sistemi yerine, gazlı söndürme sistemi tercih edilmelidir.

PERSONEL EĞİTİMİ VE DİĞER ÖNLEMLER Tam ve doğru olarak seçilmiş yangın söndürme sistemlerinin yanında tarihî yapıda görevli tüm personelin yangına karşı bilinçlendirilmesi de büyük önem taşımaktadır. Sadece yangına müdahaleyle görevlendirilmiş olan itfaiye birliklerinin değil, aynı zamanda tarihî yapıda bulunan diğer personelin de herhangi bir yangın anında davranış biçimlerine ilişkin bilgi sahibi olmaları, yangın ihbarıyla birlikte alarma geçmeleri ve mevcut söndürme tertibatını kullanmasını bilmeleri gereklidir.

Tüm personel arasından seçilmiş olan saray it-

faiye personeli bir yangın başlangıcında, yangın çok küçük dahi olsa, şehir itfaiyesine hemen haber vermeli ve ilk müdahaleyi yapmalıdır. Şehir itfaiyesinin saraya girişini kolaylaştırmak için daha önceden belirlenen bir kişi, saray kapılarını şehir itfaiyesine açmakla görevlendirilmelidir.

Görevli personelin yangına sonradan müdahale edecek şehir itfaiyesi personeli ile koordineli çalışabilmesi için hazırlıkların önceden yapılması gerekir. Mabeyn Dairesi, marangozhaneler vs. gibi her şahıs tarafından sarayın her bölümü bir isimle bilinmelidir. Bu müşterek dil sayesinde anlaşma kolaylaşacak ve her söndürücü kuvvet aynı hedefe yöneltilecektir. Tarihî yapıda, bir yangın yönetmeliği aracılığıyla önceden her kişinin ne yapacağını

dinasyon kesintiye uğrayacak ve çabuk müdahale imkanı ortadan kalmış olacaktır.

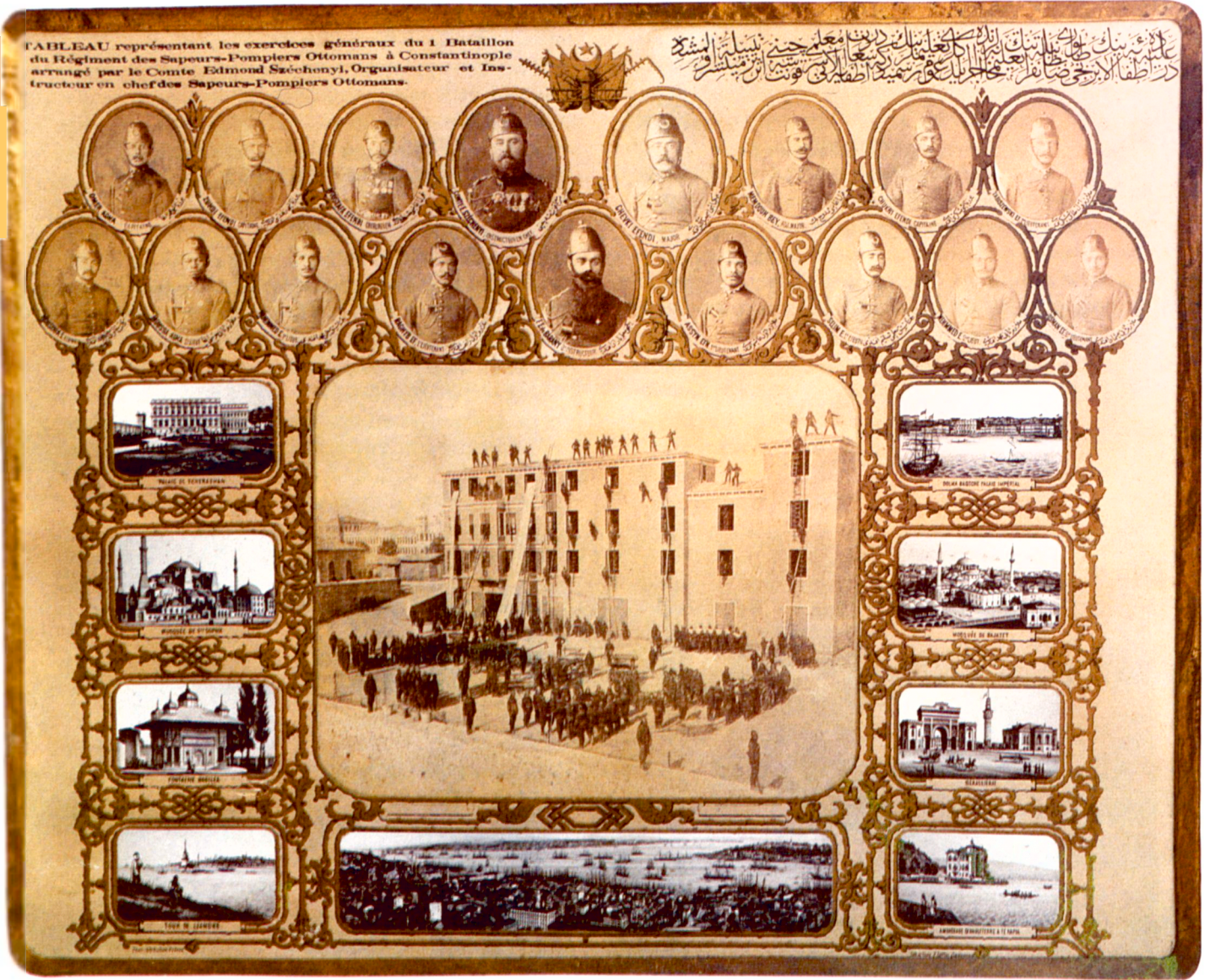
Tarihî yapılarda alınması gereken yangın güvenlik önlemleri ve müdahale olanakları konusu içinde "insan" faktörü üzerinde de önemle durulmalıdır. Gerek ziyarete açık yapılarda ziyaretçilerin neden olabileceği olumsuzluklar, gerekse o yapıda bulunan diğer insanların yol açabileceği tehlikeler hiçbir zaman gözardı edilmemelidir. Örneğin sigara içme yasağına karşın sigara içilmesi ya da olası bir kundaklama girişimi, çocukların kibritle oynamaları, çevrede dikkatsizce ateşle oynanması, mumlar veya hafif tutuşabilen sıvılardan dolayı oluşan yangınlar tarihî bina yangınlarına çok sık rastlanılmaktadır.



belirlenmesi gerekir. Bu şekilde zaman kaybı olmadan yangın çıkan alana en kısa zamanda müdahale etme imkanları çabuklaşmış olacaktır.

Diğer önemli bir konu da saray itfaiyesinin kullandığı itfai malzemelerin örneğin hidrant ve hortum ve bunların rekorlarının şehir itfaiyesinin standartlarına uygun stroz tipi olmalarına dikkat edilmesidir. Aksi takdirde zamana karşı bir yarış olan yangın söndürme işlemi sırasında saray itfaiyesi ile şehir itfaiyesi arasında gerekli koor-

Elbette yangına neden olabilecek sorumsuz davranışların tamamen ortadan kaldırılması mümkün değildir, ama yine de bugüne kadar edinilen tecrübeler bu tehlikelere karşı alınacak önlemler konusunda yol gösterici olmakta ve oluşabilecek yangınların olumsuz sonuçlarını sınırlandırabilmektedir. Sabotajlara karşı güvenilir personeller seçilmeli, istenmeyen konukları keşfeden kamera sistemleri yerleştirilmeli, girişler kontrol altında tutulmalıdır.



Kuruluşu dönemindeki Osmanlı İtfaiye Teşkilatı nı ve çalışmalarını gösteren ve Dolmabahçe Sarayı nda korunmakta olan bir tablo. Tablo'da Osmanlıca ve Fransızca olarak "Tablo, Dersaadet İtfaiye Alayı Ser Muallimi Kont Edmond Szechenyi'nin düzenlemiş olduğu İtfaiye Alayı 1. Taburu zabitanı ve neferatının genel talimlerini göstermektedir." denildikten sonra itfaiyecilerin adları ve resimleri şu biçimde sıralanmıştır: Yüzbaşı Ömer Ağa, Yüzbaşı Zühdü Efendi, Cerrah Kolağası Mustafa Efendi, Sermuallim Kont Edmond Szechenyi, Binbaşı İsmail Şevki Efendi, Kolağası Memduh Bey, Yüzbaşı Şükrü Efendi, Mülâzım-ı evvel Tab i Şevki Efendi, Kâtip muavini Mustafa Efendi, Mülâzım ı sani Musa Ağa, Jimnastik muallimi Mehmed Efendi, Mülâzım-ı evvel Ragıp Efendi, İkinci muallim Baran Efendi, Mülâzım-ı evvel Asım Efendi, Jimnastik muallimi Selim Efendi, Mülâzım-ı sani Mehmed Efendi, Mülâzım ı sani Osman Efendi.

SONUÇ Önlemin sınırı yoktur. Ne kadar önlem alınırsa alınsın, önlemler yangının çıkışını tamamen engelleyemez. Önlemler; yangının çıkma olasılığını azaltır ve en önemlisi de yangının genişlemesini durdurur. İnsan olan yerde hata vardır ve her zaman beklenmeyen olaylarla karşılaşmak mümkündür. Bu nedenle de, tarihî yapılar topluma açık yapı olarak kullanılmamalı, müze niteliğindeki yerler ise kontrollü gezdirilmelidir.

Tarihî yapılarda, yapıyı yangından korurken tarihî özelliklere de zarar verilmemelidir. Önlem alırken yönetmeliklerle sınırlı kalınmamalıdır.

Verilen hususlar genel önlemler olup yangın güvenliği sağlanacak yapıya özgü sistemlerin seçilmesinde yangın korunum mühendislerinin ve sanat tarihi uzmanlarının müşterek kararı aranmalıdır. Unutulmamalıdır ki; tarihî yapılar normal yapı değildir ve normal yapılara uygulanan kurallar burada uygulanamaz. Alınacak önlemler yapının tarihî özellikleri ve kullanım amacına uygun olmalı, yapıda hiç bir değişikliğe neden olmamalı, hasar vermemeli, taşıyıcı sisteme yük getirmemeli, bakım ve onarım gerektiren sistemler kullanılmalı ve kullanılan söndürme malzemeleri içerideki esarlere zarar vermemelidir.

KAYNAKLAR

BARE-WILLIAM, K. *Introduction to Fire Science and Fire Protection*, John Wiley and Sons., 1978.
BUSH, E. S., *Library and Museum Collections, Fire Protection Handbook*, Sec. 11, 1981, s. 68-74.
COTE-ARTHUR, E.-LINVILLE-JIM, L. *Water Based Extinguishing Systems, Fire Protection Handbook*, Vol. 18, 1986, s.1-83.
GÜLERSOY, Ç. *Çerağan Sarayları*, Temel Matbaacılık, İstanbul 1992.
KALLENBACH-ROHLIS-PRINC-KEMPE-HERMANN-DORNHOF-WAGNER-BOECK. *Brandschutz in Baudenkmalern und Museen*, 2. Baskı, Graphische Kunstanstalt und Buchdruckerei AG, München 1982.

KOÇU, R. E. *İstanbul Tulumbacıları*, Ana Yayınevi, İstanbul 1981.
National Fire Codes, Protection of Library Collections, Vol. 16, National Fire Protection Assoc., 1978.
ÖZAVCI, T. *İstanbul Yangınları 1923-1965*, Ekin Basımevi, İstanbul 1965.
SOLOMON-ROBERT, E. *Automatic Sprinkler Systems Handbook*, National Fire Protection Association Inc., 1986.
SUAR, S. "Saray Ocakları", *Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri*, 15-17 Kasım 1984, İstanbul 1985, s. 138-145.
Yangından Koruma Yönetmelikleri. Türkiye Yangından Korunma ve İtfaiye Eğitim Vakfı Yayın No. 1, İstanbul 1992.

ISBN 975-7479-18-7

