



MİLLÎ SARAYLAR

SANAT - TARİH - MİMARLIK DERGİSİ 20/2021
NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2021

Millî Saraylar Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 156
Published by Directorate of National Palaces. All Publishing Rights are Reserved. Publication No. 156

T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI / THE PRESIDENCY OF REPUBLIC OF TURKEY
Millî Saraylar Başkanı / Director of National Palaces

Dr. Yasin Yıldız

T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI / THE PRESIDENCY OF REPUBLIC OF TURKEY
Millî Saraylar Başkanlığı Adına Yayınlayan / Published on Behalf of Directorate of National Palaces by

Adnan Gayhan

Millî Saraylar Başkan Yardımcısı / Vice Director of National Palaces

Bilim Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Sadettin Ökten

Dr. Yasin Yıldız

Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu

Prof. Dr. Mehmet Murat Gül

Prof. Dr. Zeynep Gül Ünal

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

Mehmet Akif Işık

Yayın Kurulu / Publishing Board

Dr. Yasin Yıldız

Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu

Adnan Gayhan

İlhan Kocaman

Abdullah Sulu

Şule Gürbüz

Gökşen Canıyılmaz

Editör / Editor

Nazan Erbil

Danışma ve Hakem Kurulu / Advisory and Referee Board

Prof. Dr. Ahmet Sacit Açıkgözoğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Prof. Dr. Aziz Doğanay (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ahmet Yücekaya (Kadir Has Üniversitesi)

Prof. Dr. Hülya Tezcan (Nişantaşı Üniversitesi)

Prof. Dr. Banu Mahir (MSGSÜ, emekli öğretim üyesi)

Prof. Dr. Gül İrepoğlu (İstanbul Üniversitesi, emekli öğretim üyesi)

Doç. Dr. Raif İvecan (Kırklareli Üniversitesi)

Doç. Dr. Raşit Gündoğdu (Sağlık Bilimleri Üniversitesi)

Doç. Dr. Pınar Yazkaç (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)

Dr. Pelin Aykut (İstanbul Gelişim Üniversitesi)

Dr. Ahmet Özel (İstanbul Gelişim Üniversitesi)

Dr. Ahmed Emin Osmanoğlu (Bingöl Üniversitesi)

Dr. Ece Çetin Özkaynar (Deniz Müzesi Komutanlığı)

Grafik Tasarım Koordinasyonu / Graphic Design Coordination

Metin Tolun

Fotoğraf / Photographs

Suat Alkan

Ekrem Öçalan

Baskı / Print

Seçil Ofset Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi

100. Yıl Matb Sitesi 4. Cad. No: 77 Bağcılar / İstanbul

Matbaa Sertifika No: 44903

Baskı Adedi / Print Run: 750 Adet

ISSN 2687-198X

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.

(30.06.2021)

İÇİNDEKİLER

TOPKAPI SARAYI HAREMİ'NDEKİ ASHÂB-I KEHF İSİMLERİ YAZILI KİTÂBENİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ	5
Abdülhamit Tüfekçioğlu	
OSMANLI SARAYINDA SOFRA KÜLTÜRÜNE AİT DERİ VE TEKSTİL ESERLER İLE SOFRACILARIN GİYİMİ	19
Hande Günyol	
FEYHAMAN DURAN'IN TOPKAPI SARAYI'NDAKİ TABLOLARINDA YENİ TESPİTLER	41
Selin İpek	
CHLEBOWSKI İLE GUILLEMET'NİN SULTAN ABDÜLAZİZ PORTELERİ	59
Gülsen Sevinç Kaya	
OSMANLI PADİŞAH PORTELERİNE DAİR BİR DEĞERLENDİRME	81
Ümit Kılınç	
YALI'DAN MÜZE'YE...	97
Hatice Biga	
TOPKAPI SARAYI'NDA BULUNAN MESCİTLER VE NAMAZGÂHLAR	117
Göksel Erdoğan	
MİLLÎ SARAYLAR ALTIN VARAK ATÖLYESİ VE II. MAHMUD TABLOSU ÇERÇEVESİNİN RESTORASYONU	137
Arzu Kural	
OSMANLI SARAYLARINDA SÈVRES PORSELENLERİ	147
Beste Segah Serdar Öztürk	
Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri	166
Publication Guidelines for Journal of National Palaces	168

TOPKAPI SARAYI HAREMİ'NDEKİ ASHÂB-I KEHF İSİMLERİ YAZILI KİTÂBENİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Abdülhamit Tüfekçioğlu*

Özet

İslâm mimarisindeki kitâbeler; yer aldıkları yapıların inşa tarihi, bânîsi, ustası ve inşa süreci hakkında açık bilgilerin yanı sıra âyet-i kerîmeler, hadis-i şerifler, dualar ve Müslümanlar için önemli olan bazı isimleri de içerirler. Kitâbelerde Lafzatullah, İsm-i Nebi, çehâr yâr-ı güzîn gibi isimlere ilave olarak Ashâb-ı Khef'in adlarına da yer verilmiştir. Bu isimlerin yer aldığı kitâbelerden biri de Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi'nde bulunmaktadır. Makalede Harem'deki Yedi Uyurlar'ın isimlerinin yazılı olduğu kitâbenin ne zaman, hangi amaçla ve niçin özellikle Harem'e yerleştirildiği hususu irdelenecektir.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, Topkapı Sarayı Haremi, Kitâbe, Ashâb-ı Khef, Yedi Uyurlar, Mimari, Levha, Altın Yol

AN EVALUATION OF THE INSCRIPTION IN HAREM SECTION OF TOPKAPI PALACE WHICH BEARS THE NAMES OF THE COMPANIONS OF CAVE

Abstract

Inscriptions in Islamic architecture contain clear information about the construction date, builder, master and construction process of the buildings they are located in, as well as verses, hadiths, prayers, and some names that are important for Muslims. In addition to names such as Lafzatullah, İsm-i Nebi, çehâr yâr-ı güzîn, the names of the Companions are also included in the inscriptions. One of the inscriptions with these names is in the Harem Section of the Topkapı Palace. In this article, it will be examined when and for what purpose the inscription in the Harem which bears the names of the Seven Sleepers was written, and why it was placed in the Harem.

Keywords: Topkapı Palace, Harem of Topkapı Palace, Inscription, the Companions of Cave, Seven Sleepers, Architecture, Panel, Golden Road

1. ASHÂB-I KEHF İSİMLERİ ETRAFINDA OLUŞAN İNANÇ VE BU İNANCIN SANAT ESERLERİNE YANSIMASI

Ashâb-ı Khef kıssası hem İslâmiyet hem de Hristiyanlık açısından mühim bir hadisedir. İnançlarından vazgeçmemek için mücadele eden gençlerin Allah Teâlâ'nın mucizesi ile nasıl desteklendiğinin bir örneğidir. İslâmiyet açısından hadisenin en önemli ve birinci kaynağı, Kur'ân-ı Kerim'in 18. sûresi olan Khef Sûresi'nin 9-26. âyet-i kerîmeleridir. Putperestlikle mücadelenin bir misali olarak anlatılan bu kıssa, aynı zamanda tevhid mücadelesi için bir beldeден hicret edilebileceğinin, öldükten sonra yeniden dirilmenin hak olduğunun mesajını

da vermektedir.¹ Kur'ân-ı Kerim'de bu hadisenin ibret verebilmek maksadıyla zikredilmesinden dolayı, söz konusu topluluğun kimlerden ve kaç kişiden oluştuğu, mağarada ne kadar süre kaldıkları, hadisenin nerede gerçekleştiği gibi detaylı bilgiler mevcut değildir. Öte yandan, tefsir ve tarih kitaplarında Ashâb-ı Khef kıssası detayları ile anlatılmaktadır.

1 Muhammed Taylan, *Khef Sûresinde Anlatılan Kıssaların Tarihi, Edebî ve Dini Açısından Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara 1999, s. 57-84.

Bu ayrıntıların menşei ise semâvi dinlerin kitapları değil, İsrâiliyat olarak ifade edilen Ehl-i Kitap'tan alınmış rivayetlerdir. Hadisenin ayrıntılarının yer aldığı yazılı kaynak ise 5-6. yüzyılda, Suruç'ta pis-koposluk yapan Mor Yakub'un vaazlarının kaydedildiği yazmalardır. Günümüzdeki Hristiyan kaynaklarında zikredilen ve detaylı olarak anlatılan "Yedi Uyurlar"ın kaynağı ise Tourslu Gregory'nin *Passion* adlı eseridir.² Eserde geçen hikâyeyi özetle hatırlatmak gerekirse; Decius isimli bir imparator Hristiyanları dinlerinden döndürmek istemektedir ve Efes'te yaşayan yedi genç, imparatorun şehirde olmadığı bir vakti fırsat bilerek bir mağaraya sığınmıştır. Sonrasında İmparator Decius bu gençleri mağaraya hapsedmiştir. Gençler bu mağarada bir rivayete göre 300 yıl, başka bir rivayete göre de 2 asır uyumuşlardır. Yine Hristiyan kaynaklarına göre M.S. 408-450 arasında bir tarihte uyanmışlardır. Bu rivayetlerde gençlerin isimleri Maximian, Malchus/Marchus, Martinian, Dionisius, Iohnnes, Seraphion ve Constantinus olarak verilmiştir. Hristiyan âleminde, Latin kiliselerinde 27 Temmuz bu gençlerin doğum günleri, Ortodoks mezhebine bağlı kiliselerde de 4 Ağustos Efes'teki Yedi Uyurların zulümden kaçıp mağaraya sığındıkları, 22 Ekim ise uykularından uyandıkları tarih olarak kabul edilmekte ve bu günlerde etkinlikler yapılmaktadır. Ayrıca gençlerin sığındıkları Efes'teki mağara, tüm Hristiyanlık âlemi için kutsal ziyaret mekânı olarak kabul edilmiştir.³

İslâmî kaynaklarda geçen Ashâb-ı Khef kıssasının ayrıntılarının menşei; Abdürrezzâk b. Hem-mâm'ın *Musannef*inde yer alan ve İsrâiliyat rivayet etmekle meşhur olan Vehb b. Münebbih'e isnat edilen bir hadistir.⁴ Ashâb-ı Khef'in isimleri hakkında İslâmî kaynaklarda farklı rivayetler mevcuttur. Birinci rivayette geçen isimler "Makselmilna, Mahşelmina, Temliha, Mertunas, Keştunas, Bironas, Dimos, Kalos ve köpekleri Kıtmir"dir; diğer bir rivayete göre "Mekselmina, Mahselmina, Yemliha,

Martûs, Kesutunis, Bironis, Resmûnis, Batûnis, Kalûs"tur. Hz. Ali'ye atıfta bulunarak halk arasında kabul gören rivayete göre ise "Yemliha, Mekselina, Misliha, Mernuş, Debernuş, Şâzenuş, Kefeştatayyuş ve köpekleri Kıtmir"dir.⁵

Ashâb-ı Khef'e atfedilen mekânlar konusunda da rivayetler çeşitlidir. Bu mekânlar sadece Anadolu topraklarında değildir, İspanya'dan Doğu Türkistan'a kadar farklı ülkelerde de bulunmaktadır. İspanya'nın Gırnata yakınlarındaki Loşa Köyü'nde bir mağara, Mısır'ın Kahire şehrinde yer alan Mukaddam Dağı'nda bir mağara; Suriye, Cezayir ve Doğu Türkistan'daki bazı mağaralar kaynaklarda zikredilen ve Ashâb-ı Khef'e atfedilen mekânlardır. Türkiye sınırları içerisinde ise Ashâb-ı Khef'in uyuduğu kabul edilen mağaranın Afşin ve Tarsus'ta bulunduğu dair kuvvetli deliller olduğu kanaati mevcuttur. Ashâb-ı Khef'e atfedilen diğer bir mekân da Diyarbakır / Lice Ashâb-ı Khef Mescidi'dir. Yapı bugün İnce Burun Dağları olarak geçen, ancak halkın Ashâb-ı Khef Dağı olarak bildiği dağın yamacındaki mağaraya inşa edilmiş olup inşa tarihi ve bânisi hakkında bir bilgi mevcut değildir. Ashâb-ı Khef ile ilgili Anadolu topraklarındaki son mekân ise İzmir'in Selçuk ilçesindeki Panayır Dağı eteklerinde bulunan Ashâb-ı Khef mezarlarıdır. Bu bölge, Hristiyan inancındaki hac mekânlarından biridir.⁶

Ashâb-ı Khef inancından dolayı mimari mekânların oluşması ve onlara ait olduğu düşünülen mağaralara mescid, yakınlarına da külliye inşa edilmesinin yanında bu inancın başka bir yansıması olarak Ashâb-ı Khef'in isimleri sanat eserlerinin de konusu olmuş, gerek levhalara yazılıp mekânlara asılmış gerekse cami, çeşme, sebil, han gibi yapılara kitâbe olarak yerleştirilmiştir.

Ashâb-ı Khef isimlerinin koruyucu olduğu ve şifaya vesile olduğu hususunda halk arasında yaygın bir inanış hâkimdir. Bu sebeple olsa gerek ki dua mecmûalarında Ashâb-ı Khef isimlerine rastlanmaktadır.

2 Cüneyt Alp, *Ashâb-ı Khef Kıssası ile İlgili İsrâiliyat*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2020, s. 53-81.

3 Alp, a.g.t., s. 53-81.

4 Alp, a.g.t., s. 81.

5 Ahmet Akgündüz vd., *Arşiv Belgeleri Işığında Tarsus Tarihi ve Eshâb-ı Khef*, Tarsus Ticaret ve Sanayi Odası, İstanbul 1993, s. 399.

6 Sümeyye Yüzücü, *Ashâb-ı Khef Hikâyesi ve Anadolu'da Ashâb-ı Khef Mimarisi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya 2019.

Amasya Bayezit İl Halk Kütüphanesi'ne bağlı Yazma Eser Kütüphanesi'nde "05 GÜ 166/3" envanter numarasıyla kayıtlı *Mecmû'a-i Ed'îye* adlı eser, 1270/1854 yılına aittir. Bu eserde isimlerin niçin okunduğu ifade edilerek tek tek isimler de zikredilmiştir: "Rivayet olunur ki Ashâb-ı Kefî'in isimlerini her kim ki yazub kendünde getirse ol kişi cemî' beliyât ve âfâtdan hıfz ola bi-izni'llâhi Teâlâ. Tefâsirlerde tahrir olunmuşdur. Yemliha, Mekselîna, Mislîna, Mernûş, Debernûş, Sâzenûş, Kefeştatayyûş, Kitmîr."⁷ (Resim 1)



1 Mecmû'a-i Ed'îye kitabının son sayfası
(Hayrunnisa Turan - Zeynep Er, "Amasya Bayezit İl Halk Kütüphanesi'ndeki Mecmû'a-i Ed'îye ve Tasvirleri", *Vakıflar Dergisi*, S. 53, Haziran 2020)

Ashâb-ı Kefî isimlerini levhalar ve camaltı resimlerinde de görmekteyiz. Bu sanat dallarında isimler, hayalî bir gemi (Ashâb-ı Kefî gemisi), Mühr-i Süleyman, bazen de çiçek demeti şeklinde tasarlanmıştır. Gemi istifiyle yazıldığında yelkenlerinde "Yâ mâlike'l- mülk", "Yâ Hâfız" ve Fetih Sûresi'nden "innâ fetahnâ"; bayraklarda ise "Maaşallah" ve Kelime-i Tevhid yazıları bulunmaktadır. Yazı-resim olarak da ifade edilen bu istiflerde, isimlerdeki harfler uzayarak adeta kürekleri meydana getirmiştir. Bu gemilerde aynı zamanda köşk bölümü de yer almaktadır. Suna ve İnan Kırâç Koleksiyonu'nda yer alan 1321/1902-03 tarihli, Mehmed Hulûsi imzalı ve alt kısmında "İşbu Ashâb-ı Kefî'in isimlerini gerek hâne ve gerek dükkânına ta'lik ederse asla yangın ve nazar ve veba illeti isabet etmeye" yazılı camaltı resmi,⁸ levha olarak hazırlanmış örneklerdendir. (Resim 2)



2 Suna ve İnan Kırâç Koleksiyonu'ndan bir camaltı resmi
(Yüksel Çiçekdal, *Geleneksel Türk Halk Resim Sanatı Camaltı Resimlerinden Örnekler*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara 2008)

7 Hayrunnisa Turan - Zeynep Er, "Amasya Bayezit İl Halk Kütüphanesi'ndeki Mecmû'a-i Ed'îye ve Tasvirleri", *Vakıflar Dergisi*, S. 53, Haziran 2020, s. 171.

8 Yüksel Çiçekdal, *Geleneksel Türk Halk Resim Sanatı Camaltı Resimlerinden Örnekler*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara 2008, s. 132.



3 Ahmed Nazif ketebeli celî sülüs levha,
Topkapı Sarayı, GY-676

Mühr-i Süleyman şeklinde ve dairevi formdaki istiflerde ise iç içe geçmiş iki üçgenden oluşan kompozisyon, dikey harflerin uzatılmasıyla oluşturulmuştur. Kompozisyonlarda bazen iki yanda ibrikler, bazen de Dört Halife'nin isimleri yer almış, aralara ise bitkisel süslemeler yapılmıştır.⁹

Ashâb-ı Kefh'in isimleri sadece gemi formunda ve merkezinde Mühr-i Süleyman bulunan dairevi formda istiflenmemiş olup farklı denemeler de mevcuttur. Bunlardan biri de Hattat Ahmed Nazif'in 1268/1852 tarihli celî sülüs hattı ile ağaç formunda müsenna olarak istiflediği levhadır. Topkapı Sarayı'nda GY-676'da kayıtlı olan levhada, ağacın kök kısmında Yemliha ile başlayan isimler yaprak şeklinde yazılıp tamamlanmıştır. (Resim 3)

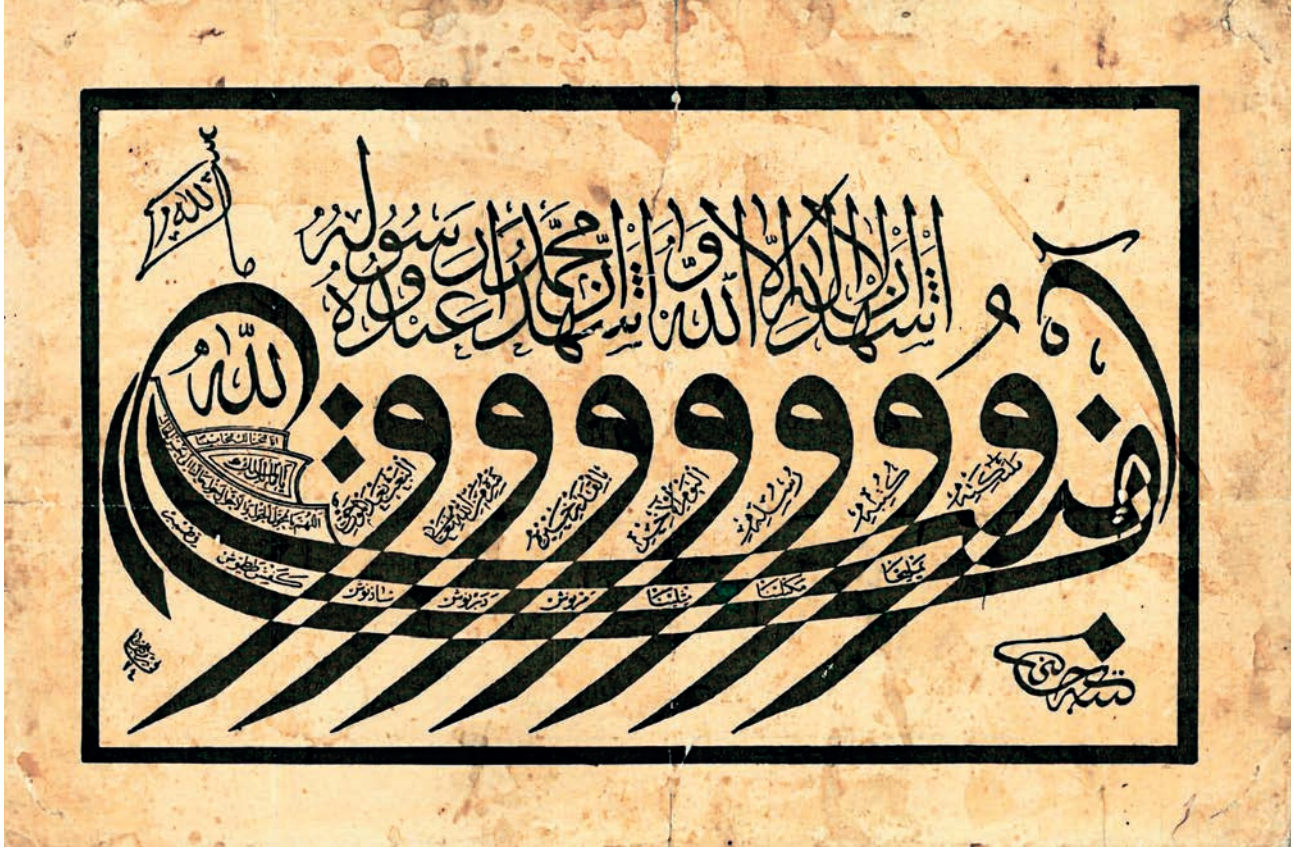
9 Çiçekdal, a.g.t., s. 150-152.



4 Şahin Peksoy Koleksiyonu'ndaki camaltı resmi
(Yüksel Çiçekdal, *Geleneksel Türk Halk Resim Sanatı
Camaltı Resimlerinden Örnekler*, Yüksek Lisans Tezi,
Gazi Üniversitesi, Ankara 2008)

Bazı levhalarda bu isimlerin muhafaza edici özelliğine vurgu yapmak için "*Fa'llâhu hayrun hâfizan ve hüve erhamu'r-râhimin*" yazılıdır ki bunun bir örneği de Şahin Peksoy Koleksiyonu'ndaki gemi formunda istiflenmiş, 19. yüzyıla tarihlendirilen camaltı resmidir. (Resim 4)

Ashâb-ı Kefh gemisi kompozisyonuyla benzer istiftedir, yazı-resim kompozisyonunda Âmentü duası yazılmış ve "Âmentü Gemisi" olarak da isimlendirilmiştir. "Âmentü Bi'llâhi" ifadesi geminin gövdesini, ardından gelen ve imanın şartlarını belirten "vav" harfleri ise adeta kürekçileri oluşturmaktadır. "Melâiketihî", "kütübihî", "ve'l-yevmi'l-âhiri" gibi (Allah'a, meleklerine, kitaplarına, peygamberlerine, ahiret gününe, hayır ve şerrin Allah'tan geldiğine ve kadere iman) duanın devamı niteliğindeki ifadeler ise "vav" harflerinin arasına yazılmıştır. Bazen Yedi Uyurlar'ın (Ashâb-ı Kefh) isimleri alt taraftaki



5 Bursa Kent Müzesi'ndeki Malik Aksel Koleksiyonu'nda yer alan Âmetü Gemisi levhası
(Yüksel Çiçekdal, *Geleneksel Türk Halk Resim Sanatı Camaltı Resimlerinden Örnekler*, Yüksek Lisans Tezi,
Gazi Üniversitesi, Ankara 2008)

boşluklar içerisinde de yer almış, bu kompozisyonun dışında kalan yerlerde Fetih Sûresi'nin ilk âyeti olan "İnnâ Fetahnâ leke fethan mübînen", bazen de Besmele ile Kelime-i Tevhid, etraftaki bordürlerde ise Âyete'l Kürsî'den bölümler, Lafzatullah, İsm-i Nebi ve Dört Halife isimleri yer bulmuştur. Bu levhalar, mekânları sağlık ve bereket temennisi ile birlikte süslemektedir.¹⁰ Bursa Kent Müzesi'ndeki Malik Aksel Koleksiyonu'nda yer alan Hüsni ketebeli, 1324/1906 tarihli, Âmentü Gemisi istifli ve "vav"lar arasındaki Ashâb-ı Kefh isimleri buna örnektir.¹¹ (Resim 5)

10 Çiçekdal, a.g.t, s. 138.

11 Emily Neumeier - İrvin Cemil Schick, "Hat San'atında Sefine İstifleri ve Nuh'un Gemisi", *Nuh Kitabı*, Kitabevi, İstanbul 2013, s. 223, 229.

2. HAREM'DEKİ ASHÂB-I KEHF İSİMLERİ KİTÂBESİ

Ashâb-ı Kefh isimlerinin yaygın olarak levhalar da yer almasının yanı sıra mimari eserlerde kitâbe şeklinde örnekleri de bulunmaktadır. Camilerde, çeşmelerde, sebillerde gördüğümüz bu isimlerin örneklerini Topkapı Sarayı'nda da görmekteyiz. Şimdiye kadar Topkapı Sarayı'nda yapılan gözlemlerde doğrudan Ashâb-ı Kefh isimlerinin yazılı olduğu iki kitâbe tespit edilmiştir. Kitâbelerden biri, Topkapı Sarayı'ndaki Taş Eserler envanteri arasındadır ve mermer üzerine kabartma tekniği ile Ashâb-ı Kefh isimlerinin yazılı olduğu kitâbedir. Envanter defterlerinde kaydı olmayan bu kitâbenin Saray'a ait olup olmadığı, değilse nereden ve ne zaman Saray'a getirildiği bilinmemektedir. Kitâbede isimler, 43x51 cm genişliğinde ve 5 cm kalınlığındaki mermerin üzerine, celî ta'lik hattıyla, sekiz dilimden oluşan dairevi formun her bir



6 Topkapı Sarayı'nın Taş Eserler envanterine kayıtlı celfî ta'lik müdevver kitâbe

dilimine bir isim gelecek şekilde yazılmıştır. Kompozisyonun tam ortasında ise Lafza-i Celâl'e işaret eden "Hüve" yazılıdır. (Resim 6) Bu mermer kitâbenin ait olduğu yapı hakkında herhangi bir bilgi mevcut değildir. Bu hususta bilgimiz olsaydı, kitâbenin hangi niyetle yazdırılıp yapıya -ki bu yapı cami, sebil, han, saray olabilir- ne maksatla yerleştirilmiş olabileceği hakkında bir çıkarım yapılabilirdi. Zira bu isimlerin yazılmasının arkasında yapıyı tezyin etmekten ziyade farklı düşünceler bulunmaktadır.

İkinci kitâbe ise yine Topkapı Sarayı'nda, Harem'de yer almaktadır. Ashâb-ı Kehf isimlerinin yazılı olduğu bu kitâbenin konulmuş olabileceği tarihe ve yazılma sebebine geçmeden önce Harem'in tarihi sürecinden kısaca bahsetmek gerekmektedir.

Evliyâ Çelebi, Harem'in Topkapı Sarayı'na Kânûni Sultan Süleyman devrinde inşa edildiğini söylemiştir. Gülru Necipoğlu ise arşiv belgelerine dayanarak Kânûni devrinde eskiden var olan Harem'in yeniden inşa edildiğini belirtmektedir. İnşa tarihi hususunda farklı kabullerin olduğu Topkapı Sarayı Harem'i'ne zamanla ilaveler ve onarımlar yapılmıştır. Sultan III. Murad devrinde Harem'de genişletme faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Sonrasında Sultan III. Mehmed, I. Ahmed, I. Mustafa, II. Osman ve I. İbrahim'in de Harem'e sınırlı da olsa katkıları olmuştur.¹²

12 Murat Kocaaslan, *Topkapı Sarayı Haremî IV. Mehmed Dönemi (1648-1687)*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2010, s. 174-190.

Harem'de sultanların kişisel istekleri sebebiyle yapılan ilaveler ve inşa faaliyetlerinin yanında bir de yangın ve depremlerden sonra yapılan eklemeler bulunmaktadır. Harem'de 1072/1662 yılında bir yangın meydana gelmiş, çıkış sebebi tam olarak bilinmeyen bu yangında Vâlide Sultan'ın odası zarar görmüş, bu hadiseden bir süre sonra 11 Muharrem 1076/24 Temmuz 1665'te gerçekleşen büyük yangında Sultan III. Murad Odası hariç neredeyse Harem'in tamamı hasara uğramıştır.¹³ Harem'de gerçekleşen yangın, Harem'in farklı yerlerine yerleştirilen kitâbelere de konu olmuştur. Karaağalar koğuşunda yer alan kitâbede, Haremağalarının kendi aralarında oluşturdukları yardım geleneğinin belgesinin yangında zarar görmüş olduğu, kitâbede "...âlâyim-i mezbur ihrak olmağın... sene 1079" ifadesiyle geçmektedir.¹⁴

Bu elim yangından sonra Sultan IV. Mehmed, Topkapı Sarayı Harem'i'nin yenilenmesi için emir buyurmuştur. İnşa faaliyetleri esnasında Edirne'de olan Padişah, İstanbul'a geldiğinde Harem'in yapımında kullanılan malzemelerden memnun kalmamış, ahşap yerine demir gibi dayanıklı malzemelerin kullanılmasını emretmiştir. Murat Kocaaslan, *Silahdar Tarihi*'ne dayanarak hadiseyi "Edirne Kapusu'ndan İstanbul'a duhûl ve debdebe-i hâkânî ve kevkebe-i sâhibkırânı birle sarây-ı hümayûnlarına şeref-i nüüzûl buyurdılar. Ol gün Nemçe ilçisi şehrin içinde şâh-râhda vâkî' bir hânenin penceresinden alayı seyr idüp, bu denlü şevket ü azamet cihân-ârâyı müşâhede idecek esrâr ve efkâr ile hayrân ü ser-gerdân olmuşıdı. Andan hâsbâğçeye inüp kâ'immakâm vezîr Süleymân Paşa'ya ser-â-ser kaplu semmûr kürk ve bostâncıbaşı Yûsuf Aga'ya sâde hil'at-ı ilbâs ve irtesi Salı gün Dâvud Paşa Sarayı'na göç buyuruldı ve sarây-ı cedîd binâsı vâfir yapılmışiken ekserî ağaç olmakla emr idüp cümlesi beraber yere yıkılup, bi'l-küllîye kârgîr ve ağaç yerine demür konmak fermân olundu" şeklinde aktarmaktadır.¹⁵ Eremya Çelebi de hadiseyi benzer şekilde

13 Kocaaslan, a.g.t., s. 200-204.

14 Necdet Sakaoğlu, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı*, Denizbank Yayınları, Aralık 2002, s. 328.

15 Kocaaslan, a.g.t., s. 200-204.

anlatmış ve göklere alevle dumanların çıktığını söylemiştir ki araştırmacılar bu ifadeden yapının malzemesinin ahşap olduğu sonucunu çıkarmıştır.¹⁶ Şadırvanlı Sofa'nın Karaağalar Taşlığı'na açılan kapısının üzerinde yer alan ve Sultan IV. Mehmed'in Harem'i yeniden inşasını anlatan 1079/1669 tarihli kitâbede ise şu ifadeler geçmektedir:

“... 4- *Şehinşâh-ı kadr-i kudret cihâda eyleyüb himmet / Makarr-ı saltanatı zâtından oldu bir zaman mahcur / Tahammül etmeyüb nâr-ı fırak şehriyâriye / Ciyân-âsâ derûnun âteşle eyledi mahzûn*

5- *Murâd-ı şehriyârî kârgîr olmağla tekrar / Mühendisler edüb ol kâra sarf-ı himmet ü maktûr / Zer ender-zer nukuşla müzeyyendir nazîr olmaz / Kibâbî kubbe-i eflâke hemser dûdide-i bedr*

6- *Göreydi ger Sinimmâr olur idi tarza hayran / ...”*

Bu inşa kitâbesi, Sultan IV. Mehmed'in yangın sonrası Harem'i yeniden inşa ettirirken kârgir olmasını özellikle istediğinin açık bir belgesidir.¹⁷ Yenilenme faaliyetleri sırasında, inşaat projesinin başında Mehmed Paşa ve dönemin mimarbaşı olan Ali Ağa yer almıştır.¹⁸

24 Temmuz 1665 tarihli yangın sonrasında gerçekleşen yeniden inşa faaliyetlerinin kaydedildiği defter, Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nde BAO. MAD.908 numarada kayıtlıdır. Defterde işçiler, ustalar, taşıma ücretleri ve kullanılan malzemelere dair ayrıntılı malumat mevcuttur.¹⁹

Sultan IV. Mehmed dönemindeki yeniden inşa sürecinde Harem'in neredeyse tamamı onarımdan geçirilmiştir. Harem'de 1077/1666-67, 1078/1667-68 ve 1079/1668-1669 tarihli kitâbeler yer almaktadır.²⁰ Şadırvanlı Sofa, Karaağalar Mescidi, karaağalara, cariyelere ve Vâlide Sultan'a ait mekânlar, hamamlar, ocaklı sofa, çeşmeli sofa, hünkâr sofası ve çifte kasırlar onarımı kesin olan mekânlardır.²¹

Harem'in duvarlarında, kubbelerinde ve tavanlarındaki yazı kuşakları ile kitâbelerde yazılan âyet-i kerîmeler, hadis-i şerifler ve dualarla Âyete'l-Kürsî gibi Allah'ın esirgeyciliğini anlatan âyetler; mekânları afetlerden, burada yaşayanları da hastalık, uğursuzluk ve belalardan koruması niyetiyle özellikle seçilip yazılmış olmalıdır.²² Yangını müteakip Harem'in yenilenmesinden sonra eklenen kitâbeler ise oldukça manidardır. Vâlide Sultan Dairesi'ndeki yatak odasının kapısının yanında bulunan kitâbede şöyle yazılıdır:

“*Dem-be-dem saat be-saat bâd ikbâlet füzûn
Düşmenet çün şişe-i saat hemîşe ser-nigûn
Bu ocağın dûd-ı dâim Sünbül izhâr eylesün
Sâhibine Hazret-i Hak nâr-ı gülzâr eylesün*”²³

Sultan IV. Mehmed Kasrı'ndaki Vâlide Sultan Dairesi'nde bulunan kitâbede tarih de yazılıdır:

“*Dem-be-dem saat be-saat bâd ikbâlet füzûn
Düşmenet çün şişe-i saat hemîşe ser-nigûn
Sene 1077*”²⁴

Kitâbeler hem Harem halkının başına gelen musibete ve bu musibeti planlayan düşmanlara karşı bir işaret içermektedir hem de o vakitten sonrası için başa gelebilecek felaketselere karşı da bir dua mahiyetindedir. Özellikle Vâlide Sultan Dairesi'nde yer alan kitâbenin son satırındaki “*Sâhibine Hazret-i Hak nâr-ı gülzâr eylesün*” ifadesi, Allah Teâlâ Hz. İbrahim'i Nemrud'un ateşinden nasıl muhafaza eyledi ise bu hane halkını da ateşten, yani yangınlardan ya da her türlü belâdan emin kılsın anlamında bir niyazdır.

16 Murat Kocaaslan, “Topkapı Sarayı Harem'i: 1665 Yangını Sonrası Yenileme Projesi”, *Belleten*, c. 76, S. 275, 2012, s. 62.

17 Sakaoğlu, a.g.e., s. 324.

18 Kocaaslan, a.g.m., s. 54.

19 Kocaaslan, a.g.m., s. 55.

20 Kocaaslan, a.g.t., s. 221.

21 Kocaaslan, a.g.m., s. 70.

22 Sakaoğlu, a.g.e., s. 328.

23 Ahmet Şimşirgil, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, Tarih Düşünce Kitapları, İstanbul 2005, s. 194.

24 Şimşirgil, a.g.e., s. 209.



7a



7b

7a-b Topkapı Sarayı Haremî'ndeki kapı alınlıklarında yer alan Yûsuf Sûresi'nin 64. âyeti ve detayı

Harem'in mekânları arasındaki geçişlerden biri olan Vâlide Sultan Taşlığı'nda Hûd Sûresi'nin 56. âyet-i kerîmesi "Ben, benim de Rabb'im sizin de Rabb'iniz olan Allah'a tevekkül ettim" ve Yûsuf Sûresi'nin 64. âyet-i kerîmesi "En iyi koruyucu Allah'tır. O, merhametlilerin en merhametlisidir" yazılıdır. Karaağalar Mescidi'nin iç kapısı alınlığında da "Allâhümme ecirni mine'n-nâr ve edhili'l-cennete maa'l-ebrâr 1078" (Anlamı: Ey Allâhım! Beni ateşten koru ve iyilerle birlikte cennete dâhil et 1078 / 1667-78) yazılıdır. Bu dua cümlesinin bilhassa yangınla ilgili muhafaza anlamı içerdiği, yıllar sonra 19. yüzyılın sonunda inşa edilmiş Üsküdar Halife Abdülmecid Efendi Köşkü'nün çiniyle kaplı şöminesi üzerinde yazılı olmasından da anlaşılmaktadır. Özellikle Yûsuf Sûresi'nin 64. âyet-i kerîmesi, Allah'ın hıfz-u himayesine sığınmak niyetiyle yazılmıştır.²⁵ (Resim 7a-b) Yangın sonrası tamamen harap olan Harem, yeniden büyük emeklerle inşa edilirken ahşap malzeme yerine demir kullanılarak yapının sağlam ve yangınlardan korunaklı olması için tedbirler alınmıştır. Bu maddi tedbirlerin yanı sıra kitâbelerde tercih edilen seçme metinler ile de yangın ve musibetlere karşı bir kalkan oluşturulmak istenmiştir. Topkapı Sarayı Haremî'ndeki yangın sonrası yenileme faaliyetleri esnasında konmuş olduğu düşünülen bir kitâbe ise oldukça manidardır. Altın Yol'dan Valide Taşlığı'na açılan kapı üzerinde mermere celî sülüs hattı ile kabartma olarak hakkedilmiş olan bu kitâbeye Ashâb-ı Kehf'in isimleri yazılmıştır.

²⁵ Murat Sülün, *Sanata Vurulan Kur'an Mührü*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2006, s. 42, 121, 124.



9a

8



8 Victoria&Albert Museum'da bulunan şömine
(<https://collections.vam.ac.uk/item/O106607/fireplace-unknown/?carousel-image=3>)

Harem Dairesi'nde yaşanan yangınlardan sonra hem her daim bu kitâbeyi görüp okuyarak hem de bizzat yapıda isimleri bulundurarak musibetlerden korunmaya emin olunmak istenmiş olmalıdır. Victoria&Albert Müzesi'nde yer alan ve Osmanlı topraklarından taşınmış bir şöminenin çini kitâbelerindeki isimler de olası bir yangından korunmak için alınmış manevi bir tedbire işarettir. (Resim 8)



9b

9a-b Topkapı Sarayı Haremi'ndeki
Ashâb-ı Khef isimlerinin yazılı olduğu
kitâbe ve detayı

Ashâb-ı Khef isimleri, özellikle 19. yüzyılda camilerde yaygın olarak yer almaya başlamıştır. Fakat Harem'de yer alan kitâbe, şu ana kadar mimari eserler üzerinde tespit edilen Ashâb-ı Khef isimlerinin en erken örneği olması sebebiyle ayrı bir önem taşımaktadır. Kitâbe metni şöyledir:

“Yümlîhâ, Tûlîs (ya da Tavâlîs), Yûlîs, Deynûs (ya da Dînûs), Sasvînin (ya da Sâsûnîn), Kesfûtutuytûs (ya da iki ayrı isim olarak Kesfûtî, Yutyûs), Kitmîr.” (Resim 9a-b)

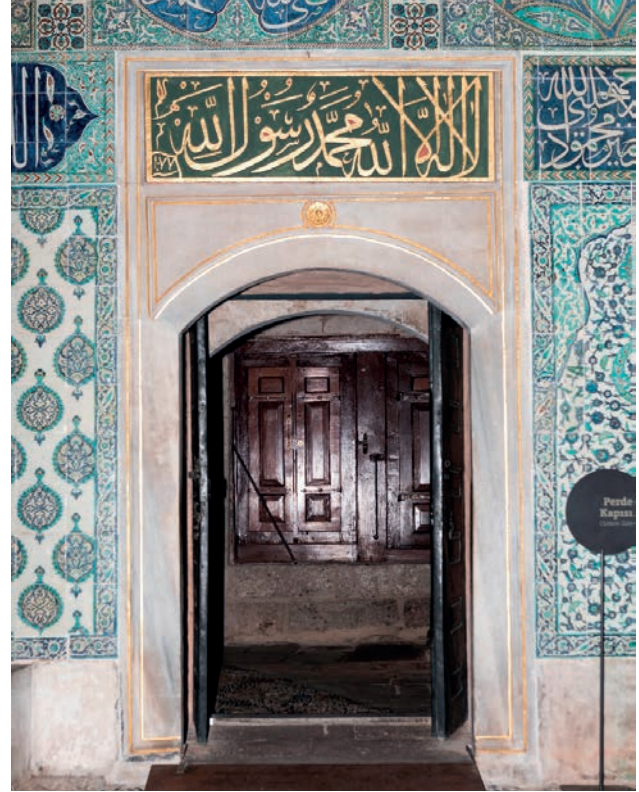


10a

10a-b Topkapı Sarayı Haremî'ndeki kapı alınlıklarında yer alan, yangın sonrasında konulmuş 1077/1666 tarihli bir kitâbe ve detayı



10b



11a

11a-b Topkapı Sarayı Haremî'ndeki kapı alınlıklarında yer alan 1077/1666 tarihli Kelime-i Tevhid kitâbesi ve detayı



11b

Kitâbede yer alan isimler, halk arasında yaygın olarak kabul edilen Ashâb-ı Kefî isimlerinden farklılık göstermektedir. Bu fark, okuma biçiminden ya da henüz tespit edilememiş bir eserde bu şekilde geçmesinden kaynaklı olabilir. Yazma eserlerdeki Ashâb-ı Kefî isimlerinin farklı versiyonları da ayrıca bir araştırma konusudur.

Haremdeki Ashâb-ı Kefî isimlerinin yazılı olduğu kitâbede tarih bulunmamaktadır. Fakat bu kitâbeye yakın konumdaki diğer kitâbelerde, “Şefâat Yâ Rasûlallah Şefâat Yâ Habîballah 1077” (Resim 10a-b) ve “Lâ ilâhe illallah Muhammedü’-Rasûlullah 1077” (Resim 11a-b) ibareleri ile beraber 1077/1666 tarihi yer almaktadır. Bundan yola çıkarak Ashâb-ı Kefî’in isimlerinin yazıldığı



12a

12a-b Topkapı Sarayı Haremi'ndeki kapı alınlıklarında yer alan Yûsuf Sûresi'nin 64. âyetinin kitâbesi ve detayı



12b



13a

13a-b Topkapı Sarayı Haremi'ndeki kapı alınlıklarında yer alan Yûsuf Sûresi'nin 64. âyetinin kitâbesi ve detayı



13b

kitâbe de kesin olmamakla birlikte 1077/1666 tarihli olmalıdır. Kitâbenin konulduğu tarih net olmasa da yangın sonrasına ait olduğu âşikârdır. Zira kaynaklarda Harem'in hemen hemen tamamının zarar gördüğü kaydedilmiştir.

Yangın sonrası kitâbelere yazılan metinlerden birinde Yedi Uyurlar'ın adlarının olması, bu isimler hakkında hıfz-ı muhafazaya vesile oldukları inancından kaynaklıdır. Bu kitâbenin muhafaza amacıyla

Harem'e yerleştirildiği kanısını güçlendiren diğer bir kitâbede ise Yûsuf Sûresi'nin 64. âyet-i kerîmesi "En iyi koruyucu Allah'tır. O, merhametlilerin en merhametlisidir" görülmektedir ve bizim tespit edebildiğimiz üç adet kapının üzerinde mermer üzerine celi sülüs hattı ile kabartma tekniği kullanılarak yazılmıştır. (Resim 12a-b, 13a-b) Bu kitâbeler de Harem'in afetlerden muhafaza edilmesi düşüncesiyle yangın sonrasında yerleştirilmiş olmalıdır.

SONUÇ

Ashâb-ı Kehf'in isimleri Anadolu'nun farklı bölgelerindeki camilerde, ticaret yapılarında, sebil-lerde ve sivil mimaride yazılmıştır. İmanları uğruna verdikleri mücadeleleri sebebiyle bu kişiler küfre boyun eğmeyen, imanlı gençler olarak halk arasında çok saygı görmüş ve isimlerinin faziletli olduğuna, onların adı ile dua edildiğinde niyazların kabul bulacağına, Cenâb-ı Hak onları zalim imparatorun zulmünden koruduğu için isimlerini anarak edilen duaların neticesinde belâdan ve hastalıktan kurtulmanın mümkün olduğuna inanılmıştır. Bu sebeple de bazı inançlar oluşmuştur:

Ashâb-ı Kehf'in isimlerini ezberleyen kişiyi köpeklerin ısırmayacağına, bu isimlerin yazılı olduğu bir kâğıt yangına atıldığında yangının söneceğine, sözü edilen kâğıt bebeklerin yastığının altına konduğunda ağlamalarına engel olacağına, doğum yapacak kişinin üzerine konulduğunda doğumun kolay olacağına,²⁶ uyku sorunu yaşayan kişinin yanına koyulduğunda uyuyacağına, suya batırılıp hastalara içirildiğinde şifa olacağına ve bu kâğıdın bulunduğu evde hırsızlık olmayacağına inanılmıştır.

Ashâb-ı Kehf isimleri, halk arasında meşhur olan karınca duasının içerisinde de geçmektedir. Bu dua, dükkânlara ve ticaret yapılan tüm mekânlara bolluk bereket getirmesi için asılmaktadır. Ayrıca Ashâb-ı Kehf, denizcilerin manevi koruyucusu olarak kabul edilmektedir. İsimlerin gemi formunda yazılması ve asılmasının denizcileri koruduğuna dair bir inanç vardır.²⁷ İsimler bir kâğıda yazılıp dal parçasına bağlanarak tarlaya dikildiğinde ziraatin verimli olacağına da inanılmaktadır.²⁸

Bu isimlerle yangından muhafaza olunacağına inanılarak, büyük tahribata sebebiyet veren 1076/1665 yangını sonrasında Topkapı Sarayı'nın Harem kısmındaki kitâbelerde afetlerden muhafaza edici âyet-i kerîmeler, dualar ve söz konusu isimler

tercih edilmiştir. 17. yüzyılda kitâbe metinlerinde rastlanılmayan Ashâb-ı Kehf isimlerinin bir Saray yapısında, bilhassa Saray'ın Harem kısmında ve yıkıcı bir yangın sonrasında yazılmış olması, inancın ne derece güçlü olduğunun alâmetidir. Harem Dairesi'nin yangından sonra demir vb. sağlam malzemelerle inşa edilerek maddi olarak güçlendirilmesine ilaveten, kapılarına yerleştirilen Ashâb-ı Kehf isimlerinin de Harem'in yüzyıllarca ayakta kalması için manevi yönden mahfaza işlevi görmesi arzu edilmiş olmalıdır.

26 Akgündüz, a.g.e., s. 385-386.

27 Faruk Sümer, *Eshabü'l-Kehf*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 1989, s. 66; Ahmet Eyicil, "Aşşin Ashâb-ı Kehf", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 14, 2005.

28 Seyyid Muhammed Hakkı, *Sırlar Hazinesi*, Demir Kitabevi, İstanbul 1990, s. 254-55.

KAYNAKÇA

- Akgündüz, Ahmet vd., *Arşiv Belgeleri Işığında Tarsus Tarihi ve Eshâb-ı Kehf*, Tarsus Ticaret ve Sanayi Odası, İstanbul 1993.
- Alp, Cüneyt, *Ashâb-ı Kehf Kıssası ile İlgili İsrâiliyat*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2020.
- Çiçekdal, Yüksel, *Geleneksel Türk Halk Resim Sanatı Camaltı Resimlerinden Örnekler*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara 2008.
- Eyicil, Ahmet, "Afşin Ashâb-ı Kehf", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 14, 2005.
- Hakkı, Seyyid Muhammed, *Sırlar Hazinesi*, Demir Kitabevi, İstanbul 1990.
- Kocaaslan, Murat, *Topkapı Sarayı Haremi IV. Mehmed Dönemi (1648-1687)*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2010.
- _____, "Topkapı Sarayı Harem'i: 1665 Yangını Sonrası Yenileme Projesi", *Bellekten*, c. 76, S. 275, 2012.
- Neumeier, Emily - İrvin Cemil Schick, "Hat San'atında Sefine İstifleri ve Nuh'un Gemisi", *Nuh Kitabı*, Kitabevi, İstanbul 2013.
- Sakaoğlu, Necdet, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı*, Denizbank Yayınları, Aralık 2002.
- Sülün, Murat, *Sanata Vurulan Kur'an Mührü*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2006.
- Sümer, Faruk, *Eshabü'l-Kehf*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 1989.
- Şimşirgil, Ahmet, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, Tarih Düşünce Kitapları, İstanbul 2005.
- Taylan, Muhammed, *Kehf Süresinde Anlatılan Kıssaların Tarihî, Edebî ve Dini Açısından Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara 1999.
- Turan, Hayrunnisa - Zeynep Er, "Amasya Bayezit İl Halk Kütüphanesi'ndeki Mecmû'a-i Ed'îye ve Tasvirleri", *Vakıflar Dergisi*, S. 53, Haziran 2020.
- Yüzücü, Sümeyye, *Ashâb-ı Kehf Hikâyesi ve Anadolu'da Ashâb-ı Kehf Mimarisi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya 2019.



OSMANLI SARAYINDA SOFRA KÜLTÜRÜNE AIT DERİ VE TEKSTİL ESERLER İLE SOFRACILARIN GİYİMİ

Hande Günyol*

Özet

Osmanlı sofrası kültüründe yemek kapları ve kaşıkların yanı sıra sofrası altı, peşkirler ve makramalardan oluşan örtüler, sofrası düzeninin önemli aksesuarlarıydı. Sofrası görgü kuralları arasında yer alan el yıkamak ve peşkir kullanmak, Osmanlıların temizliğe verdikleri önemin göstergesiydi. Genellikle dikdörtgen formulu, uç kısımları saçaklı el havluları olan peşkirler sayesinde eller, yemek süresince temiz tutulurdu. Yemek havlusu olarak da adlandırılan makrama, keten veya pamuklu dokumalardan yapılmış bir tür peçete olan örtülerdi. İşlevine göre yemek makraması veya şerbet makraması adını alırdı. Dolama ise yemek esnasında, sofrası çevresinde oturanların boydan boya tek parça hâlinde dizlerine örttükleri, dikdörtgen biçimli bir tür uzun peçeteydi. Sofralarda kullanılan yemek nihalesi (sofrası altı) deri ya da atlas, kadife, saten gibi ipekli kumaşlardan yapılmış olup daire şeklindeydi. Ahşap sofrası altlıklarının altına serildiği gibi doğrudan yere serilerek de kullanılırdı. Deriden yapılmış tabak nihaleleri ise sıcak tabakların/kapların altına konulurdu. Renkli ipek iplik, altın, gümüş sim ve pul kullanılarak bezenen sofrası düzenine ait bu örtüler, gösterişli işlemleriyle de göz kamaştırırdı. Saray arşivinde bulunan ve hanedan kadınlarına ait evlilik hazırlıklarını belgeleyen çeyiz defterleri, bu konuda ayrıntılı listeler içermektedir. 19. yüzyıl Saray mutfağında Avrupa tarzı yenilikler başlamıştır. Mutfak sofrası görevlilerinin kıyafetlerinde yeniliğe gidilmiş, eski kıyafetlerin yerini sarı sirmalarla süslü, kırmızı ve lacivert renkteki ceket ve pantolonlar almıştır. 19. yüzyılda yemek servisleri, Hademe-i Hümâyûn adı verilen Batı eğitimi almış sofracılar tarafından yapılmaya başlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, Sofrası Kültürü, Sofrası Altı, Deri, Peşkir, Makrama, İşleme, Sofracılar

LEATHER AND TEXTILE OBJECTS USED AT TABLES IN OTTOMAN PALACES AND CLOTHING OF PALACE SERVANTS

Abstract

Table mats, napkins and towels were among the table accessories used by the Ottomans. Cleanliness was an important part of Ottoman etiquette, which required that diners wash their hands before and after meals, and use napkins while eating. Rectangular-shaped, fringed hand towels known as “peşkir” were used to wipe hands during the meal. Another type of cloth called “makrama” which was also made of cotton or linen was used at the table or while drinking sherbet. When several people were eating around the same tray, a single long napkin called “dolama” was placed so that it encircled the tray and covered the laps of all the diners. A circular mat called “sofrası altı” which was made of leather or silk fabrics such as satin and velvet was placed under wooden table mats or spread on the floor. Leather table mats known as “nihale” were placed beneath hot serving dishes or saucepans. These cloths used at the table were richly embroidered with colored silk threads, gold and silver tinsels, or sequins. Detailed lists of these table cloths were recorded at the trousseaus books in the Palace archives which were prepared for female dynasty members prior to their marriage. The 19th century was marked by European influence on the palace cuisine. Changes were also made in the costumes worn by kitchen staff who began to wear red and dark blue jackets and trousers adorned with gold threads. In the 19th century, food service was performed by Western-educated palace servants known as “Hademe-i Hümâyûn”.

Keywords: Topkapı Palace, Table Culture, Table Mat, Leather, Napkin (Peşkir), Towel, Embroidery, Palace Servants

Topkapı Sarayı'nın II. Avlusu'nda, Marmara Denizi cephesinde, 170 metre uzunluğunda bir avlu/sokak etrafında sıralanan yapılardan oluşan ve 5.250 metrekarelik bir alana yayılan Saray mutfakları, müştemilâtı ile birlikte ayrı bir mahalle görünümündeydi. Bu mutfaklarda Birûn ve Enderûn halkı için her gün yaklaşık 4-5 bin kişiye yemek pişirilirdi. Divan-ı Hümâyûn üyelerine, üç ayda bir ulûfe dağıtımı sırasında sayısı on beş bini bulan yeniçerilere, elçi kabulü sırasında elçilere ve törene katılan tüm görevlilere yemek hazırlanırdı. Ramazan ayının on beşinci gecesi yeniçerilere baklava yapılırdı. Bab-ı Hümâyûn kapıcıları gibi bazı dış hizmet grupları ise kilerden verilen malzemelerle yemeklerini kendileri pişirirlerdi.

Mutfaklarda hazırlanan yemekler, yer sofralarının kurulduğu düzende porselen, altın, gümüş, bakır, seramik yemek kaplarında yenilir; değerli

taşlarla bezenmiş fildişi, bağa, sedef ve ahşap kaşıklar kullanılırdı. Klasik dönemde, Saray'da hanedan ve üst düzey görevliler tarafından sofralarda en çok kullanılan kaplar Çin porselenleriydi. İkinci önemli grup, bakır ve tombak eşyalardı. Bakır üzerine cıva ve altın yaldızla yapılan tombak eserler, altını andıran görünüşleri nedeniyle yaygın biçimde kullanılmıştır. Az sayıdaki altın ve gümüş kaplar ise üst düzey hanedan mensupları tarafından tercih edilmiştir.

Yukarıda kısaca değindiğimiz sofraya düzeninin tamamlayıcısı ise makalemizin konusunu oluşturan; renkli ipek iplik, altın, sim, sırma, pullarla bezenmiş; gösterişli işlemleriyle göz kamaştıran, farklı işlemlere sahip deri ve tekstillerdir.

Yemek yenilen sinilerin konulduğu ahşap ya da gümüş sofraya iskemlesinin altına serilen daire formu sofraya altı (sofraya nihalesi), geleneksel yer

sofrası düzeninin vazgeçilmez yaygılarından. Diğer kullanımında ise sofraya altı yere serilir ve üzerine sini ya da doğrudan yemek kapları yerleştirilirdi. 1728 tarihli, kadın erkek ilişkilerine dair öyküler içeren *Hamse-i Âtaî*¹ adlı yazmada yer alan resimde; sini, sofraya iskemlesi ve sofraya altının kullanımına yönelik sofraya düzeni görülmektedir. (Resim 1)

Topkapı Sarayı koleksiyonunda yer alan tekstil sofraya altı örnekleri; üzerleri işlemeli ipekli, keten ve pamuklu dokumadır. Yüzey bezemelerinde renkli ipek iplik, sırma sim, pul, inci kullanılarak çeşitli iğne teknikleri uygulanmıştır. (Resim 2, 3, 4) 19. yüzyıl başına tarihlendirilen, 195 cm çapındaki mavi ipekli dokuma (atlas) sofraya altı, sırma ve renkli ipek iplikle işlenmiştir.



1 *Hamse-i Âtaî*, 1728, TSMK R.816, y.102a

1 *Hamse-i Âtaî*, 1728, TSMK R.816, y.102a.



2 Sofra altı, 18. yüzyılın sonu, ipekli dokuma üzerine işlemeli, Ç: 190 cm, Env. No. 31/28



3 Sofra altı, 19. yüzyıl, ipekli dokuma üzerine işlemeli, Ç: 190 cm, Env. No. 8/417



4 Sofra altı, 19. yüzyıl, pamuklu dokuma üzerine işlemeli, Ç: 158 cm, Env. No. 31/578

Örtünün yüzey bezemesini Osmanlı arması motifleri oluşturmaktadır. (Resim 5) Saray'ın ilk envanter kayıtları oluşturulurken yapılan tespit çalışmaları sırasında, döneminde Elçi Hazinesi² olarak adlandırılan bölümde bulunduğu saptanmıştır. Bununla bağlantılı olarak bu sofranın da muhtemelen diplomatik armağan olarak verilmek üzere hazırlanmış olduğu düşünülebilir.

Yine bu grupta yer alan ve 16. yüzyıla tarihlenen yaklaşık 2.64 cm çapındaki deri sofranın, sarayın en özgün eserlerinden olup günümüze kalan tek örnektir. (Resim 6) Gözlemci bir üslupla biçimlendirilen lale, karanfil, gül, sümbül gibi çiçek motifleriyle bezenmiş kompozisyonu, döneminin karakteristik desen özelliğini yansıtmaktadır. Sultan III. Murad'ın şehzadesi Mehmed'in 1582 yılında

2 Sultan I. Mahmud (1730-1754) döneminde Hazine-i Hümayûn'un revak kısmına Elçi Hazinesi olarak adlandırılan bir oda yapılmıştır. Bu hazine aslında yabancı devletlere daimi elçilerin gönderilmesi ile ilişkilidir. Hem gidilen devletlerin ileri gelenlerine götürülen hediyeler hem de yabancı elçiler tarafından getirilen armağanlar kayıt edilip, burada muhafaza edilirdi.



5 Sofra altı,
19. yüzyıl,
ipekli dokuma üzerine işlemeli,
Ç: 195 cm,
Env. No. 31/589



6 Sofra altı 16. yüzyıl, deri, Ç: 264 cm, Env. No. 31/239



7 Nakkaş Osman, *Surnâme-i Hümayûn*, 1582, TSMK. H.1344, 75a

At Meydanı'nda yapılan sünnet düğününün resimlendiği yazmada,³ Rumeli Emirü'l-Ümerâsı'na verilen ziyafetteki yuvarlak kırmızı sofra altı yere yayılmıştır. İçinde yemeklerin yer aldığı kaplar ve kaşıklar, sini olmadan doğrudan bu deri ya da tekstil sofra altının üzerine dizilmiştir. (Resim 7) Yukarıda bahsi geçen, saray koleksiyonuna ait deri sofra altı ile karşılaştırıldığında çapının büyüklüğü açısından benzerliği dikkat çekicidir. Bu tip sofra altları, daha çok kalabalık sofraların kurulduğu törenlerde ve kutlamalarda kullanılmış olmalıdır.

3 Nakkaş Osman, *Surnâme-i Hümayûn*, 1582, TSMK. H.1344, 75a.

Benzer deri sofra altı örnekleri Avusturya'da (Schloss Ambras Innsbruck) Ambras Kalesi⁴ koleksiyonlarının 1596 tarihli envanterinde listelenmiş olup, günümüze değin korunmuş Osmanlı eserleri arasındadır. 16. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen sofra altları, muhtemelen I. Viyana Kuşatması (1529) sırasında Osmanlı ordusunun savaş alanında kurduğu çadırların sofra düzeninde kullanılmıştır.

4 Ambras Kalesi (Ambras Castle), Avusturya'nın Innsbruck şehrinde yer alan, Rönesans dönemine ait bir kale ve saraydır. Bu müzenin ana koleksiyonunu, Habsburg hanedanının önemli bir sanat koleksiyoneri olan Arşidük II. Ferdinand'ın döneminde topladığı eserler oluşturur. Günümüzde müze, idari olarak Viyana Kunsthistorische Museum'a bağlıdır.



8 Sofra altı, 16. yüzyılın ilk yarısı, deri, Ç: 70 cm, Schloss Ambras Innsbruck, Env. No. KK4956



9 Sofra altı, 16. yüzyılın ilk yarısı, deri, Ç: 166 cm, Schloss Ambras Innsbruck, Env. No. AM PA 564



Birinci örnekteki⁵ (Resim 8) renklendirilmiş keçi derisinden sofranın yüzey bezemesinin merkezinde, daire içinde hatayi motifi yer almaktadır. Yaygının çevresi, kalın ve ince bordürlerle çevrelenmiştir. İnce bordürlerde lale, hatayi, dal ve yapraklar kendi içinde bir kompozisyon oluşturmaktadır. Merkeze yakın olan kalın bordür içinde, celî sülüs hatla “Kim seni bu resme âlât eyledi / Nergis-i şehlâ güzel mâât eyledi / Âferîn ol bâğa vü engüre / Tob-ı serv boyun iki kat eyledi” yazılıdır.

5 Schloss Ambras Innsbruck, Env. No. KK4956.

İkinci örnekte⁶ (Resim 9) ise keçi ve dana derisi kullanılmıştır. Kısmen boyalı deriden yapılmış sofranın merkezindeki daire içinde stilize yaprak motifleri yer almaktadır. Kompozisyon, belli bir düzende hatayilerin yerleştirildiği iki ince bordürle sonlanmaktadır. Deri sofraları, tekstile oranla daha dayanıklı olmaları nedeniyle yolculuk ya da seferler sırasında da tercih nedeni olmalıydı.

6 Schloss Ambras Innsbruck, Env. No. AM PA 564.



Bu yaygularla ilgili yapılan araştırma sürecinde incelenen görsel belgeler arasında; Österreichische Nationalbibliothek'te (Avusturya Ulusal Kütüphanesi) 1575 tarihli Türk halk yaşamından sahnelerin yer aldığı yazma dikkat çekicidir. Yazmadaki resimlerde bazı figürlerin ellerinde yuvarlak formlu, desenli ve katlanmış hâlde bir obje taşıdıkları görülmektedir.⁷ (Resim 10) Konuyla ilgili incelenen diğer görsellerde at boyun örtülerinin (şabrak) de benzer şekilde resimlendiği tespit edilmiştir. Bu resimdeki objelerin ise Ambras Kalesi ve Topkapı Sarayı koleksiyonlarına kayıtlı, aynı döneme tarihlendirilen deri sofra altları ile benzerlik taşıdığı kanaatine varmaktayız.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde yer alan, 1720 yılında Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) şehzadelerinin sünnet düğünü şenliklerinin resimlendiği yazmayı⁸ (Resim 11) incelediğimizde de sahnenin ortasında esnaf alayının geçişini izleyen Sultan, arkasında iki şehzadesi, çevresinde görevli ve hizmetkârlarıyla yerini almıştır. Önüne serili yer nihalesinin (yaygısının) üzerinde yuvarlak formlu, desenli sofra altı görülmektedir.

10 Bilder aus dem Türkischen Volksleben, 1575, Heinrich Hendrowski, Österreichische Nationalbibliothek, codex 8626



11 Levni, Surnâme-i Vehbî, 1727, TSMK, A. 3593, y.120b (detay)

7 Heinrich Hendrowski, *Bilder aus dem Türkischen Volksleben*, 1575, Österreichische Nationalbibliothek, codex 8626. Heinrich Hendrowski, İstanbul'daki Avusturya elçisi Bartholomäus Pezzen'in ressamıdır.

8 Levni, *Surnâme-i Vehbî*, 1727, TSMK, A. 3593, y.120b.

Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'u çeşitli nedenlerle ziyaret eden resmî görevli elçilik mensupları ve seyyahlar, Saray ve Osmanlı toplumunun günlük yaşamındaki yemek ve sofraya kültürüyle ilgili izlenimlerini aktarırken, sofraya düzenine ait örtülerin kullanımına dair ayrıntılara da yer vermişlerdir. 1433 yılında Edirne'yi ziyaret eden Burgonya Dükası'nın başçaşnigîri Bertrandon de la Broquière, Sultan II. Murad'ın Milano Dükası'nın elçisi, bir Bosna prensi ve birkaç Eflâk asilzadesiyle birlikte olduğu sofrada yemeğini deri sofraya altında yediğini şu sözlerle anlatmıştır:

*"Ve hükümdar yerine gelip oturmadan ortaya yüz kadar büyük kalaylı sahan getirmişlerdi ve her birinde bir parça koyun ve pirinç vardı (...) Sonra, hükümdar yerine oturdu ve oturduktan sonra (...) ona yemek getirildi ve önüne ipek bir bez serildi. Ondan sonra, sofraya örtüsü yerine önüne lâl renginde, daire biçiminde yumuşak deriden bir örtü serdiler, çünkü âdet yalnızca böyle deri örtü üstünde yemesidir."*⁹

17. yüzyılda İsveç Kralı X. Karl Gustav'ın elçisi sıfatıyla Sultan IV. Mehmed'in yanına gönderilen Claes Rålamb ise günlüğünde, davetli olduğu bir yemekte dolama peşkeri ve sofraya altına kullanımını aktarmıştır:

*"Paşa beni yemek daveti için getirtti. Sonra bir hizmetli sofrayı kurmaya geldi, rengârenk ve sofrayı çevirecek kadar uzun bir keten bezini dizlerimize serdi. Sonra ortadaki iskemlenin üzerine renkli çiçeklerle bezenmiş yuvarlak bir örtü serdi. Bu örtü hem sofraya yerine geçiyordu hem dizlerimizi örtüyordu. Her konuğun arkasında, diz üstü oturmuş birer Türk bu bezi iki eliyle sıkıca tutuyordu."*¹⁰

Sultan II. Mahmud'un (1808-1839) kızı Adile Sultan'ın ikâmet ettiği Kuruçeşme sahil sarayında katıldığı yemek davetinde 19. yüzyılda da sürdürülen geleneksel düzenin yer sofrasını Leyla Saz¹¹ anılarında şöyle anlatmıştır:

*"Sofra, odanın bir kenarına yere konuldu. Yere yayılan sırmalı, pullu müdevver (yuvarlak) yaygı üzerine altı ayaklı gümüş iskemle kondu. Üzerine yaygın aynı bir örtü örtüldü, bunun üzerine yuvarlak gümüş bir tepsi kondu. Tepsinin etrafına üçer tane kenarı saçak çıkarılmış ince tülbent destimaller, bunların üstüne birer altın çorba ve pilav kaşığı, birer de saplı mercanlı ve küçük pırlantalı sedef soğukluk kaşıkları kondu. (...) İbrikarların getirdikleri gümüş leğenlerde ellerimizi yıkadık, ibrikar ustanın tuttuğu başları sırmalı havlu ile kuruttuk, sofraya etrafına konulmuş yer şiltelerinde oturduk. Dizlere alınan sofraya havluları da sırmaya işlenmişti."*¹²

Sultan II. Mahmud (1808-1839) döneminde Enderun'da yetişen Hâfız Hızır İlyas Ağa, Saray'da görevli olduğu 1812-1831 yılları arasında gerçekleşen olayları aktarırken şu ifadeyi kullanmıştır: *"...Silahtar Ağa bozuk çıkan yemekleri çıkartmayı ele aldı ve tepsi yerine kullanılan meşin sofraları kaldırıp bakır sofralar koydurdu."* Bahsi geçen cümle, 19. yüzyıl başlarında Saray'ın günlük yaşamında sofraya düzeninde kullanılan araç gereç değişimiyle ilgili ipuçları vermektedir.¹³

Geleneksel sofraya düzeninde kullanılan deriden mamul diğer gereçlerden biri de "tabak ya da sahan nihaleleri"dir. Bunlar sofralarda porselen, gümüş, bakır tabakların/kapların altına konulan, yüzeyleri sırmaya işlemeli ya da metal kabarıklarla bezemeli altlıklardır. (Resim 12)



12 Nihale,
18. yüzyılın sonu, deri,
Ç: 23 cm,
Env. No. 23/1636

9 Stefanos Yerasimos, *Sultan Sofraları 15. ve 16. Yüzyıllarda Osmanlı Saray Mutfağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 20.

10 Claes Rålamb, *İstanbul'da Bir Yolculuk 1657-1658*, çev. Ayda Erel, Kitap Yayınevi, Aralık 2013.

11 Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde de hekimbaşı olarak görev yapan Sultan II. Mahmud'un cerrahı Dr. İsmail Paşa'nın kızıdır.

12 Leyla Saz, *Harem'in İç Yüzü*, haz. Sadi Borak, Milliyet Yayınları, 1974, s. 113, 206.

13 Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat, Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye*, haz. Ali Şükrü Çoruk, Kitabevi, İstanbul 2011, s. 281.

Klasik dönemde, çatal ve bıçağın kullanılmadığı sofralarda çorba, pilav, hoşaf ve tatlılar için kaşık kullanılırdı.¹⁴ Saray'da hizmet grupları ahşap kaşıklarla; sultan, hanedan mensupları ve üst düzey saray görevlileri ise abanoz, fildişi, sedef, som ve bağadan yapılmış kaşıklarla yemeklerini yerlerdi. Bu kaşıkların sapları ve sap uçları da mercan, elmas, zümrüt gibi değerli ve yarı değerli taşlarla bezenirdi.¹⁵

Sofralarda kullanılan kaşıklar, kumaş torbalarda ya da deri kaşıklıklarda muhafaza edilirdi. Uygun kumaşlardan dikilen bu torbaların ağız kısmı bir kordonla büzülerek kapatılırdı. Topkapı Sarayı İşleme Koleksiyonu'nda yer alan 19. yüzyıla ait siyah deri kaşıklık, üzeri çiçek şeklinde yerleştirilmiş gümüş kabaralar ve kabartma tekniğinde çiçek motifleri işlenmiş gümüş paftalarla süslenmiştir. Kemerde asılarak taşınmak üzere bir sapı vardır. (Resim 13)



13 Kaşıklık, 19. yüzyıl, deri, gümüş,
24 x 10 cm, Env. No. 31/1437

Yemek süresince sofraya havlusu ve peçete işlevi gören peşkir ve makrama (makreme) kullanmak sofraya görgü kuralları arasında yer alırdı ve Osmanlıların temizliğe verdikleri önemin göstergesiydi. Peşkirler sayesinde eller, yemek süresince temiz tutulurdu. (Resim 14, 15, 16, 17, 18) *Kamûs-ı Türki*'de¹⁶ tanımlandığı gibi, bu örtüler genelde benzerdir. Dikdörtgen biçimli, bazılarının uç kısımları kendinden saçaklı, yaklaşık 100-120 cm uzunluğunda, 40-60 cm eninde keten ve pamuklu dokumalardır. Renkli ipek iplik, sırma ve gümüş tel kullanılarak iki başı çeşitli işleme tekniğinde motiflerle bezemeli olan peşkir ve makramalar, göz alıcı işlemeleriyle Saray ve Osmanlı toplum yaşamında yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Yağlıklar da benzer işlevi görmüşlerdir. Bu örtülere yağlık adının verilmesi, eskiden yemekten kalkınca el ve ağzın silinmesinde de kullanılmış olmasına bağlanmaktadır.¹⁷



14 Mevrit Peşkiri, 19. yüzyılın sonu,
pamuklu dokuma üzerine işlemeli, 220 x 48 cm,
Env. No. 39/4695

14 19. yüzyılda Avrupa etkisinde gelişen yeniliklerle yemek sofralarında çatal, bıçak kullanma geleneği başlamıştır. Osmanlı sarayında ilk defa çatal bıçak kullanan padişah, Sultan II. Mahmud'dur (1808-1832). Topkapı Sarayı Gümüş Koleksiyonu'nda Sultan II. Mahmud tuğralı çatal, bıçak, kaşık ve tatlı kaşığından oluşan takım mevcuttur. Env. No. 23/1222, 1201, 1195.

15 TSMA. E. 75-71=37-21, H. 11 Şaban 1234 / 5 Haziran 1839. 1839 yılında satın alınan kaşıkların cinsi, işlevi, adet ve bedellerinin belirtildiği belgede yemek, hoşaf ve tatlı kaşıklarının bağa, abanoz, boynuz som ve sedeften yapıldığı; sade ya da sap uçlarının sedef ve mercanla süslemeli olduğu yazılıdır. Topkapı Sarayı koleksiyonlarında belgede geçen kaşık çeşitlerinin benzerleri mevcuttur.

16 Makrama: 1- Sofraya mahsus işlemeli destimal, eski tarzda peçete, el bezi. 2- Bazı köylü kadınların başlarına sardıkları nakışlı peştamal. Peşkir: 1- Yemek yerken vaktiyle peçete yerine dizlerin üzerine alınan müşterek uzun bez. 2- Havlu peçete, makrama. Bkz. Şemsettin Sami, *Kamûs-ı Türki*, c. 2, İkdâm Matbaası, 1900.

17 Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* 3, MEB Yayınları, İstanbul 1983, s. 600.



15 Makrama, 16. yüzyılın sonu, keten dokuma üzerine işlemeli, 96 x 48 cm, Env. No. 31/1495



16 Makrama, 17. yüzyıl, keten dokuma üzerine işlemeli, 84 x 50 cm, Env. No. 31/1499



17 Peşkir (detay),
18. yüzyılın ikinci yarısı,
keten dokuma üzerine işlemeli, 120 x 49 cm,
Env. No. 31/1667,
"Bey benim gibi sana kurban olursa bir de ben illâ illâ illâ illâ
Efendim halk-ı âlem hüsnüne hayran olursa bir de ben" yazılıdır.



18 Peşkir, 18. yüzyılın sonu, keten dokuma üzerine işlemeli,
141 x 58 cm, Env. No. 31/1124

Arşiv belgelerinde de yer aldığı gibi peşkir, oya, makrama, yağlık, mendil¹⁸ gibi örtüler “yağlıkçı eşyası”¹⁹ adı altında satılmıştır. Değerli kumaşlara işlemler yapmak, hanedan mensubu kadınların da günlük yaşamdaki uğraşlarından biri olmuştur. 17. yüzyılın ünlü seyyahı Evliyâ Çelebi, *Seyahat-nâme*'sinde yağlıkçılar esnafını anlatırken, bu esnafa ait dükkânların nakışlı Kaya Sultan²⁰ ve saray yağlıklarıyla süslediğinden bahsetmiştir.²¹ Evliyâ ayrıca yağlıkçı nakkaşlarının, yani yağlıkçı eşyasına desen çizen zanaatkârların da siyah kalemler ile yağlık, yastık ve peşkirler üzerine naksettiklerini anlatmıştır.²²

Osmanlı topraklarında üretilen ya da ithal edilen tekstil ürünlerinin piyasa fiyatları düzenlenirken çarşıda satılan eşyanın da yeniden fiyatlandırıldığı 1640 tarihli narh defterinde²³ boyu 15 zirâya (= 1020 cm) kadar varan peşkirler vardır. Bunlar dolama adıyla bilinen, yemek esnasında sini etrafında oturanların boydan boya tek parça hâlinde dizlerine örttükleri dikdörtgen biçimli bir tür uzun peçetelerdir. Dolamaların en kısası ise 6 zirâ, 6 rubûdür (= 459 cm). Saray koleksiyonunda benzer örneği olan keten dokuma dolamanın uzunluğu yaklaşık 750 cm, eni ise 50 cm'dir. İki başında yer alan, pastel renklerin hâkim olduğu çiçek ve yapraklardan oluşan kompozisyon düzeni, yine çiçek ve yapraklardan oluşan ince bir bordürle son bulmaktadır. 19. yüzyıla tarihlendirilen; renkli ipek iplik, gümüş ve sırma tel kullanılarak yapılmış dolamada Çin iğnesi, sepet örgü ve sarma teknikleri uygulanmıştır.



19 Dolama-Peşkir, 19. yüzyıl, keten dokuma üzerine işlemeli, 750 x 50 cm, Env. No. 31/1114



20 Nakkaş İbrahim, *Surnâme-i Vehbî*, 1729, TSMK. A.3594 y.133b

18 Hande Günyol, “Saray ve Osmanlı Toplum Yaşamında ‘Mendil’ Kullanımı Üzerine Notlar”, *Filiz Çağman’a Armağan*, Geleneksel Sanatlar Derneği, Lale Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 291-302.

19 TSMA. D. 6740, H. 13 Recep 1189 / 9 Eylül 1775. Hesap Defteri: Bir sultan için satın alınan peşkir, oya, yağlık, mendil gibi yağlıkçı eşyası ve bahaları.

20 İsmihan Kaya Sultan (d. 1633 - ö. 1659): Sultan IV. Murad'ın (1623-1640) kızı.

21 Seyit Ali Kahraman - Yücel Dağlı, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*, 1. Kitap, c. 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 594.

22 Kahraman - Dağlı, a.g.e., s. 617.

23 Mübahat Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983, s. 75.

(Resim 19) Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) şehzadelerinin sünnet düğününü anlatan yazmada²⁴ (Resim 20) 1720 yılında düzenlenen şenliklerde

24 Nakkaş İbrahim, a.g.e., TSMK. A.3594 y.133b.

verilen ziyafet sofrasında dolama peşkir kullanıldığı görülmektedir. Sofra etrafında oturan sadrazam, şeyhülislam, Rakka valisi, silahdar ve sipahi ağalarının dizlerini çiçek bezemeli kırmızı bir dolama peşkir çevrelemektedir. Aynı şenlikte verilen diğer bir ziyafette ise sofrada oturan Anadolu ve Rumeli kazaskerleri, dizlerine iki başı çiçek motifi işlemeli pembe peşkir/makrama örtmüşlerdir.²⁵ (Resim 21) İşlevine göre mevlit peşkiri, dokunduğu yere göre²⁶ ise Serfice peşkiri, Tire'nin satrancı nakış mai peşkiri gibi isimler alan bu örtülerden Mevlit peşkiri, Topkapı Sarayı Silahlar Hazinesi koleksiyonunda takım olarak mevcuttur. (Resim 22)

17. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da görevli olarak bulunan Venedik Balyosu Ottaviano Bon, saray yaşamıyla ilgili edindiği bilgilerden derlediği raporlarında padişah sofrasında peşkir ve Bulgar derisinden sofranın altına kullanımıyla ilgili gözlemlerini aktarmıştır.²⁷



21 Nakkaş İbrahim, *Surnâme-i Vehbî*, 1729, TSMK. A.3594 y.27a



22 Peşkir, 19. yüzyıl, keten dokuma üzerine işlemeli, 40 x 207 cm, Env. No. 31/1411

“.....Sofracı yiyecekleri kotarır ve tabak tabak Padişah'ın masasına getirir. Zat-ı şâha-âne belli Türk yönemine göre oturur, yani dizlerini kavuşturur, önüne giysilerini korumak için çok değerli bir peşkir konur. Bir ikinci peşkir sol koluna konulur ve bununla ağzını ve parmaklarını siler. (.....) önünde bir Bulgar derisi²⁸ (ki sofranın örtüsü yerine geçer), üstünde birkaç tür çok güzel ve her zaman taze beyaz ekmeğe vardır.”

1835'te İstanbul'a gelen İngiliz yazar Miss Julia Pardoe ise gördüğü her ayrıntıyı kitap hâline getirdiği anılarında; İstanbul'da, İşkodra Paşası'nın yemek davetinde Şark lüksünü temsil eden sofranın üzerinde şahane iğne işinden yapılmış kalın bordürlü örtüye ve sırma nakışla bezenmiş, neredeyse bir örümcek ağı inceliğinde olan tül peçetelere hayranlığını belirtmiştir.²⁹

25 Nakkaş İbrahim, a.g.e., TSMK. A.3594 y.27a.

26 Kütükoğlu, a.g.e, s. 75.

27 Robert Withers, *Büyük Efendi'nin Sarayı*, çev. Cahit Kayra, Pera Turizm ve Tic. A.Ş., İstanbul 1996, s. 102.

28 Eski Bulgar diyarından ve Rusya'dan gelen makbul bir öküz derisi (Bulgari), bkz. Kütükoğlu, a.g.e.

29 Julia Pardoe, *Sultanlar Şehri İstanbul*, çev. M. Banu Büyükkal, 1. Kitap, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2010, s. 67.

Padişah sofrası için peşkir takımlarını hazırlayan, padişaha mahsus peşkirleri ve havluları muhafaza eden ve padişahın yemeğini önüne koyan Peşkir Ağası, Saray teşkilatında Has Oda'nın ağalarından biriydi. Peşkircibaşı, Sarayın kiler koğuşu amirlerindendi; görevi, padişahın şahsı için hazırlanmış ekmeği muhafaza etmektir. Kiler koğuşunun hizmetlilerinden olan Peşkir şâkirdi ise padişah yemek yedikten sonra altın siniyi, kaşıkları ve sofrta takımlarını yıkardı.³⁰

Peşkirlerle benzer işleve sahip olup yemek havlusu olarak da adlandırılan makramalar; yemek makraması, şerbet makraması, yemiş makraması gibi kullanıldığı yere göre adlandırılırdı. Saray arşivinde muhafaza edilen, H. 1158 (M. 1745) tarihli, Sultan I. Mahmud (1730-1754) dönemine ait müfredat defterinde makramacıbaşına teslim edilen sofrta ile ilgili eşyalar arasında; 11 adet işlemeli makrama, 11 adet sade havlu, 1 adet telli kutu, 2 adet paşa havlusu, 1 adet güğüm, 1 adet büyük nuhas (bakır) leğen kayıtlıdır.³¹ H. 1091 (M. 1680) tarihli hazine kayıtları ve hazinede bulunan eşyaları içeren defterde, Sultan İbrahim'in kızı Ümmü Gülsüm Sultan Hazretleri'ne ait makrama listesinde "31 adet Çelebi Makraması, 5 adet Mahalle Makraması, 8 adet Mardin Makraması, 1 adet Mardin Peşkiri" kaydının bulunması, makramaların çeşitliliği açısından dikkat çekicidir.³²

Saraylarda ve konaklarda peşkir ve makramalar sadece yemek esnasında sofralarda değil, tatlı ve kahve ikramlarında da kullanılırdı. Kahve sunumu sırasında önce makrama veya peşkirler misafirin dizlerine bir görevli tarafından konulur, sonra ikram yapılırdı. Osmanlı devlet teşrifatında, özellikle elçilerin ziyaretlerinde yapılan merasimin birkaç aşamasında kahve ikram edilirdi. 5 Nisan 1718 tarihinde Edirne'ye gelen İngiliz balyosu, sadrazam tarafından kabul edildiğinde sadrazama beyaz bez, elçiye de kırmızı makrame verilmiş; arkasından tatlı ve kahveler ikram edilmişti.³³



23 Tablakâr, M.D'ohsson, *Tableau General de L'empire Ottoman*, 1790, TSMK Y.B. 3441-2, pl.85

Dönemin modasına uygun olarak tasarlanan sofrta düzeniyle ilgili tüm örtülerin en özenlileri haneler kadınının çeyizleri için hazırlanırdı. Saray arşivinde muhafaza edilen padişah kızlarının çeyiz defterleri, tereke ve hazine kayıtlarında bu örtülerin işlevleri, kumaş cinsleri, bezeme öğeleri, işleme teknikleri ve kullanılan malzemeyle ilgili bilgiler mevcuttur. Sultan Abdülmecid'in kızı Refia Sultan'ın (1842-1880) Defterdarburnu'ndaki sahilhanelerinde bulunan eşyasının adet ve niteliğini gösterir terekesinde,³⁴ geleneksel sofrta düzeninde kullanılmak üzere hazırlanmış örtüler arasında "Siyah

30 İ. Haklı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1988, s. 326, 314.

31 TSMA. D. 320, y.14 b, H. 15 Muharrem 1158 / 17 Şubat 1745.

32 TSMA. D. 12/1, H. 29 Rebiulahir 1091 / 29 Mayıs 1680.

33 Zeynep Tarım, "Osmanlı Devlet Teşrifatında Kahve İkramı", *Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü*, T.C. Kültür

ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği Yayını, İstanbul 2015, s. 7.

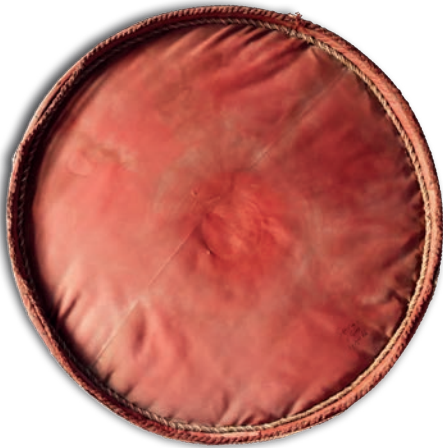
34 Ali Akyıldız, *Mümin ve Müsrif Bir Padişah Kızı Refia Sultan*, İstanbul 1998, s. 161, 162, 168, 186.



24 Sahankur, 19. yüzyıl, yünlü dokuma (Çuha), Ç: 70 cm, Env. No. 8/423



25 Tabla Örtüsü, 19. yüzyıl, ipekli dokuma üzerine işlemeli, Ç: 130 cm, Env. No. 31/593

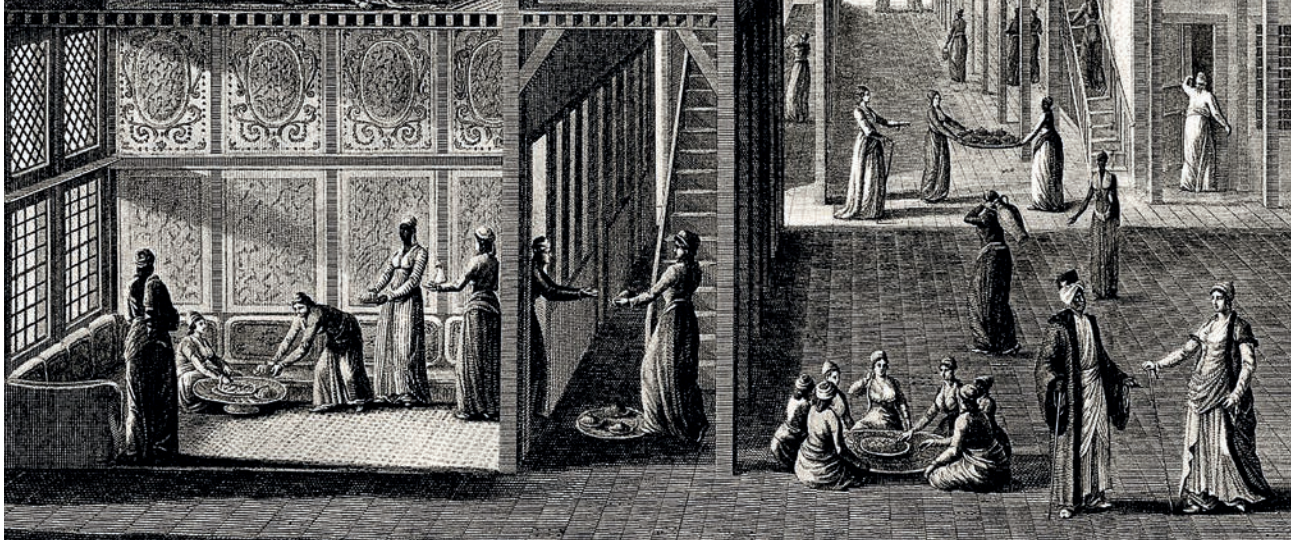


26 Tabla, 19. yüzyıl, ahşap, ipekli dokuma, Ç: 108 cm, Env. No. 25/3120

meşin üzerine sim paftalı taam nihalisi, elvan pul işlemeli şerbet makramesi, mütenevvi renk şalâki üzerine sûzeni işleme taam makramesi, darşini şalâki üzerine elvân ipek sûzenî işleme kuş resimli sofra ve soğuk bez üzerine ipek işleme köhne kahvaltı takımı ve makramesi (1 adet sofra, 5 adet makrame), kendinden çiçekli beyaz keten sagir sofra bezi, mor kadife üzerine sim kabaralı kaşıklık, yıldızlı sim üç gözlü kaşıklık” yer almaktadır. Sultan Abdülmecid’in (1839-1861) kızı Behice Sultan’ın 1868 tarihli çeyiz defteri ve muhalefatında ise sofra takımlarının yazlık ve kışlık olarak kullanılmak üzere tasarlandığı, üç adet pullu entarinin söktürülerek yeniden değerlendirilip sofra takımı yapıldığı, işleme meyva sofrası ve beş mahramasının kasnak işi olduğu yazılıdır.³⁵ Sofra düzenine ait bu örtü çeşitliliğinin zenginliği dikkate değerdir.

Saray mutfaklarında Birûn ve Enderûn halkı için her gün pişen çorbadan tatlıya bir öğünlük yemekler, kapaklı kâse ve sahanlar içinde tabla tabir edilen ahşap ya da metal tepsilere yerleştirilir ve kapakları kapatılırdı. Yemeğin sıcaklığını muhafaza etmesi ve dış etkenlere karşı korunması için bu tablaların üzerlerine yünlü (çuha), pamuklu ya da ipekli dokumalardan tabla örtüleri örtülürdü.

35 Selma Delibaş, “Behice Sultan’ın Çeyizi ve Muhalefatı”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-3*, İstanbul 1988, s. 9, 66, 75.



27 Harem'de Gündelik Hayat, Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et du Bosphore*, 1819, TSMK, Y.B.2671, pl.14 (detay)

Yine tabla ya da tepsi üzerine örtülen ve çevresinde yer alan deliklerden geçirilmiş kaytanlarla da büzülen sahankur da aynı işlevi görürdü. (Resim 23, 24, 25, 26) Bu tablalar, Saray'ın farklı birimlerine tablakârlar tarafından ulaştırılırdı.³⁶ Örneğin padişah, Vâlîde Sultan, şehzadeler, padişah kızları ve kadınları ile cariyeler için hazırlanan yemek tablaları; Harem'de Cümle kapısından Cariyeler ve Kadınefendiler Taşlığı'na açılan koridordaki yerleşik mermer setlerin üzerine bırakılır, buradan görevli cariyeler tarafından alınarak Harem halkına dağıtılırdı. (Resim 27, 28)

Saray Arşivi'nde bulunan H. 1296 (M. 1878) tarihli belgede; Topkapı Sarayı mutfağından Harem-i Hümayûn'a giden tablaların üzerine örtülmek üzere 25 adet çuka puşidenin, kış mevsiminin yaklaşması nedeniyle tablaların yağmur ve kardan muhafazası için gerekli olduğu ve ileride Harem'den bu konuda bir şikâyet gelmemesi için adı geçen örtülerin gönderilmesinin Vekilharc Akif Efendi tarafından Erzak Ambarı Müdüriyeti'ne bir pusula ile bildirildiği yazılıdır.³⁷ Leyla Saz da Harem-i Hümayûn'a



28 Topkapı Sarayı/ Harem, Cariyeler Taşlığı'na açılan koridorda yemek tablalarının bırakıldığı mermer setler

36 Osmanlı sarayında tabla usulü, Sultan Reşad'ın cülusu ile son bulmuştur. Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 63.

37 TSMA. E. 3336 1126, 629 97, H. 6 Zilkade 1296 / 22 Ekim 1879.



29 Deri kapak, 19. yüzyıl, Ç: 28 cm, Env. No. 31/1523

öğle yemeğinin üstü meşin kaplanmış kapakla (Resim 29) kapanıp, çuha çanta içine konup bağlanmış gümüş tepsilerde geldiğini, sultanların yemek tablalarının da (sahankur) harareti muhafaza için içi pamuklu ile örtülü kahverengi ya da lacivert çuha çantaya konulup, etrafındaki kaytanla büzülüp bağlandığını belirtmiştir.³⁸

Enderûnlu İsmail Hakkı Baykal, hazırlanan yemeklerin tablakârlar vasıtasıyla hem Saray içi hem de Saray dışına taşınması hakkında etraflıca bilgi vermiştir:

“Hırka-i Saâdet ziyaretinde eğer Padişah, Topkapı’da iftara kalmayıp ikâmet ettiği saraya gidecekse arkasından hazırlanan yemekler tablaya konularak büzme³⁹ tabir olunan örtülere bağlanup hazine kethüdası tarafından Hazine-i Hümayûn mührü ile mühürlendikten sonra Hazine-i Hümayûn kapıçukadarı marifeti ile tablakârların başında taşınarak istimbotla Beşiktaş’a yahut Yıldız Sarayı’na götürülür ve Kilerci-başı tarafından hükümdara takdim olunurdu.”⁴⁰

Leyla Saz, Sultan Abdülmecid’in (1839-1861) kızı Cemile Sultan’ın çeyiz sergisini anlatırken bu ahşap tablaların yemek naklinden farklı bir işlevinden bahsetmiştir:

38 Saz, a.g.e., s. 111.

39 Arşiv belgelerinde bu tarz kılıf, kese ya da torbalar, “büzme” olarak da geçmektedir.

40 İsmail H. Baykal, *Enderun Mektebi Tarihi*, İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı, No: 20, İstanbul 1953, s. 147.

“(.....) büyük pencerelerin önünde yere konmuş iki sıra büyük tahta tablaların içleri çeşit çeşit renkli atlas kaplanmış; üzerlerine gümüş sofrâ kaşıkları, gümüş sahanlar, tepsiler, kahve takımları sitili ile klaptan (?), buhurdan takımları, abdest leğeni takımı, leğen ibrikler, şerbet takımları, desti aynalar, suluk (ağzında kadeh kapalı, altta tabağı su takımı) işleme kahve örtüleri daha birçok şeyler konup ince çemberlerle yapılmış kapaklarla kapamp, üstleri renkli gazlarla (ince tül, tülbent) örtülüp tepelerinden kurdelelerle bağlanmıştı.”⁴¹

19. yüzyıl, Osmanlı Devleti için modernle geleniğin iç içe yaşandığı bir dönem olmuş; siyasal ve toplumsal yaşamdaki değişiklikler sofrâ kültürünü de etkilemiştir. Yer sofrâlarının kurulduğu geleneksel düzen gündelik yaşamda ağırlıklı olarak sürdürülürken, Avrupaî tarzda masa ve sandalyeli sofrâ düzeni özellikle yabancı konuklara verilen davetlerde uygulanmaya başlamıştır. Yemekler masada ve sandalyelere oturularak yenmeye başlandığı için yemek masası, masa örtüsü, peçete, sandalye, şamdan, çiçeklik, ayna, masa farası ve fırçası ile kristal sürâhi sofrâ düzeninde yerini almıştır. Geleneksel yemek kaplarının yanında, Avrupa porseleni yemek takımları kullanılmaya başlanmıştır. Sultanlar ve vâlide sultanlar için özel olarak hazırlanmış gümüş yemek takımları, gümüş çatal-bıçak-kaşık takımları, alafranga yemeklerine uygun olarak havyar tabakları, dondurmalık, sosluk, hardallık, servis tabağı, büyük boy çorbalık, ana yemek tabağı, tatlı tabağı, salata tabağı, porselen/ gümüş buz kovası, kadeh formu şerbet ve su bardakları, kahve fincanı, yemek masasını süsleyen vazolar bu dönem sofrâlarının vazgeçilmez parçaları hâline gelmiştir. Bu yeni sofrâ düzeninin tekstilleri masa örtüleriyle, klasik dönemde kullanılan peşkir ve makramalarla aynı işlevi gören peçetelerdi. Dolmabahçe Sarayı koleksiyonuna ait Sultan II. Abdülhamid dönemi beyaz keten peçete örneğinde, peçetenin merkezine Latin harfleriyle “A. H.” inisiyali işlenmiştir. (Resim 30-31)

41 Saz, a.g.e., s. 162.



30 Peçete, Sultan II. Abdülhamid dönemi (1876-1909), keten, 40 x 40 cm, Peçetenin merkezine Latin harfleriyle "A. H." inisiyali işlenmiştir. Millî Saraylar, Env. No. 48/4912

Yine bu dönemde Dolmabahçe Sarayı'nda, Yıldız Sarayı'nda ve zaman zaman Topkapı Sarayı Mecidiye Köşkü'nde verilen davetlerde yemek servisleri Hademe-i Hümayûn adı verilen hizmetliler tarafından yapılmaya başlanmıştır. Bu görevlilerin kıyafetleri için ceket ve pantolondan oluşan sırma işlemeli takımlar hazırlanmıştır. Sultan Abdülaziz'in Fransa İmparatoriçesi ve Avusturya İmparatoru için Dolmabahçe'de vereceği davetin hazırlıkları sırasında mutfak hademeleri için bone, bornoz, ceketler alınmış; sofrta hizmeti yapacak hademe için ise terzi Lori'ye⁴² kırk takım elbise ve bu elbiselerin muhafazası için bohça yaptırılmış; ayrıca elbise takımını tamamlayan 40 çift de kundura satın alınmıştır.⁴³



31 Millî Saraylar, Env.No. 48/4912 (peçete detayı)

42 İstanbul'un ticaretiyle ilgili meslek grupları ve adreslerini içeren 1868 tarihli yıllıkta, adresi "Pera, 420 No'lu mağaza" olarak kaydedilmiş Georges Laurie aynı terzi olmalıdır. Bu yıllıkta adreslerin altına Osmanlıcası da yazılırken eski harflerle Lori olarak yazılmıştır. Bkz. Hülya Tezcan, *Sarayın Terzisi: M. Palma - D. Lena - P. Parma*, İstanbul 2008, s. 47.

43 BOA, İ.HR 241/14310, H. 23 Ramazan 1286 / 27 Aralık 1869. Ayrıca bkz. Zarif Orgun, "Osmanlı Sarayı'nda Kilercibaşılık ve Kilercibaşı Defterinden Saray Tatlıları", *Geleneksel Türk Tatlıları Sempozyumu Bildirileri*, (17-18 Aralık 1983), Ankara 1984, s. 57-71; Feza Çakmut, "Sofracı Giysileri", *Antik & Dekor*, S. 23, İstanbul 1994, s. 62-67.



32 Sofracı Elbise Takımı, 19. yüzyıl,
yünlü dokuma (çuha) üzerine işlemeli, Env. No. 39/2997

Bu sırma işlemeli, sarı metal düğmeli elbiselerden bir grup, Topkapı Sarayı koleksiyonlarındadır ve ziyafet takımı elbiseleri olarak bilinmektedir. Müze kayıtlarında “Sofracı Giysileri” ya da “Sofracı Elbise Takımı” olarak tanımlanan, setre⁴⁴ ve pantolondan oluşan bu takımların Saray koleksiyonuna Dolmabahçe Sarayı’ndan geldiği belirtilmiştir.⁴⁵ Bunlardan sadece iki adet setre, Topkapı Sarayı Müzesi Tahrir defteri kayıtlarında yer almaktadır. Bu setreler, davetlerin verildiği Mecidiye Köşkü kiler odasında bulunmuş olup (17 No’lu oda), kayıtlarda “Sofra Hizmet Setresi” olarak geçmektedir.⁴⁶ Kumaş cinsi çuha olan bu resmî giysilerin bir grubu sarı sırma işlemeli fes rengi setre ve sarı şerit zırlı lacivert pantolon (Resim 32); diğer grubu ise yine sarı sırma



işlemeli siyah setre ve sarı şerit zırlı siyah pantolondan oluşmaktadır. (Resim 33) Siyah takımın ceket yakasının iç kısmında dikili olan, Arap harfleri ile yazılmış Türkçe kumaş etikette “İmalâthane-i Osmanî, Hereke Fabrikası Kumaşlar, Eminönü 55, Bâb-ı Ali caddesinde 765” yazılıdır.⁴⁷ Bazı setre ve pantolonların astarlarına dikili etiketlerde ise ait olduğu kişilerin adları belirtilmiştir. Örneğin fes rengi bir setrenin içinde “Hazine-i Hümayûn hademesinden Sinobî Şükrü Bey”, lacivert pantolonda ise “Harem-i Enderûn-u Hümayûn hademesi Hüseyin Bey” yazılıdır. Yıldız Sarayı Merasim Dairesi’ndeki

44 Düz yakalı, önu ilikli, Avrupa kesimi ceket. Bkz. Reşad Ekrem Koçu, “Setre maddesi”, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları 1, Ankara 1967, s. 204.

45 Topkapı Sarayı Silahat Hazinesi koleksiyonuna kayıtlı Sofracı Giysileri, 94 takımdır. Bu takımlara ait pantolonu olmayan 5 adet kırmızı, 5 adet de siyah setre mevcuttur.

46 Ülkü Altındağ - Nedret Bayraktar, “Topkapı Sarayı Tahrir Komisyon Çalışmaları II”, *Topkapı Sarayı Yıllık III*, 1983, s. 32.

47 Topkapı Sarayı Silahat Hazinesi, Env. No. 39/3076.



33 Sofracı Elbise Takımı, 19. yüzyıl,
yünlü dokuma (çuha) üzerine işlemeli, Env. No. 39/3076

ziyafeti gösteren bir fotoğrafta, sofracıların kıyafetleri açıkça görülmektedir. (Resim 34)

Gerek klasik dönemdeki yer sofralarında gerekse 19. yüzyılda Avrupaî tarzdaki masa ve sandalyeli düzende kurulan sofralara ait deri ve tekstil eşyaların bezeme/süsleme öğelerinin oluşturduğu kompozisyonlar, yüzyıllar içinde farklılıklar göstermektedir. 16. yüzyılın ortalarına doğru gözlemci bir üslupla biçimlendirilen lale, karanfil, gül, sümbül gibi çiçek motifleri, sofrta örtülerini adeta çiçek bahçesine çevirmiştir. 17. yüzyıldan itibaren bezeme öğelerinde Batı etkileri kendini göstermeye başlamıştır. Örneğin, örtüler serpmeye çiçek buketleriyle bezenmiş ve aynı rengin farklı tonlarıyla motiflere derinlik verilerek hacim kazandırılmıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru Batı sanatına duyulan ilginin artmasıyla birlikte, bezeme üslubu değişmiştir. “Türk rokoku” adı verilen üslupta iri kıvrımlı yapraklar, çiçek sepetleri, kurdeleler ve fiyonkların yer aldığı bezemeler, özellikle işlemenin yoğun olarak uygulandığı sofrta altı, peşkir ve makramalarda geniş bir kullanım alanı bulmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde, bitkisel kökenli motiflerle mimari betimlemeler, manzaralar, güneş ışınları ve armalar bezeme öğesi olarak kullanılmışlardır. Bezemeler genellikle ipek, yün, keten, metal ve benzeri iplikler kullanılarak çeşitli iğne uygulamalarıyla yukarıda bahsi geçen dokuma ve deriler üzerine işlenmiştir. İşlemelerdeki ustalık ve yüksek kalitedeki işçilik dikkate değerdir.



34 Yıldız Şale Merasim Salonu'nda verilen ziyafette sofracılar (Hademe-i Hümayûn), Doğan Kitap Arşivi

Bu işlemler, Saray bünyesinde yer alan ve çeşitli bölüklerden oluşup “ehl-i hiref” adı altında toplanan ulûfeli, yani aylıklı sanatçı ve zanaatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) bu örgütte bulunan yaklaşık 40 bölüğün içinde altın ve gümüş iplikle işleme yapan zerduzlar da yer almıştır.⁴⁸ Ayrıca Saray’a giren cariyelerin ilgi ve yeteneklerine göre aldıkları eğitimler arasında nakış da vardır.⁴⁹ Harem hayatını canlandıran gravürlerde gergef işleyen kadın tasvirleri de bulunmaktadır.⁵⁰

Sofra kültürüne ait bu örtüler Saray atölyelerinde yapıldığı gibi, çeşitli kaynaklar ve belgelerden öğrendiğimiz kadarıyla Saray dışında çalışan çarşı esnafına ve konusunda usta kadın ya da erkek işlemecilere de sipariş verilmiştir. Saray arşivinde bulunan, Hasa Terzibaşı Mehmed imzasıyla İşlemeci Hayrettin Usta’ya hitaben yazılmış bir mektupta; Padişah için acele dört makrama işlenmesi, bunlardan ikisinin az havlı, ikisinin de çok havlı havludan olması, uzunluklarının birer buçuk arşın ve dahi rub (~ 85 cm) olması istenmiştir. Mektubun sonunda ise bu siparişin Padişah’ın beğenisine uygun ve eksiksiz şekilde yerine getirilmesinin yanı sıra daha önce verilen siparişlerdeki makramalar gibi işleminin ve klaptanlı değil, daha sade olmasının istendiği kayıtlıdır.⁵¹

Osmanlı Devleti’nin hâkimiyeti altındaki bölgelerde imâl edilen tekstil ürünleri, aynı zamanda Batı’ya da ihraç edilen önemli ticaret malları olmuştur. Osmanlı kültürünün Avrupa’daki etkilerini bu ticaret mallarının dolaşımıyla izlediğimizde, Osmanlı işlemlerinin son derece değerli olduğu görülmektedir. Örneğin, Macaristan’da 17-18. yüzyıllarda işlemeli peşkir ve mendillerin günlük yaşamda kullanıldığı belgelerde yazılıdır. Büyük malikânelerin ve burjuva

evlerinin eşya dökümlerinde pek çok peşkire rastlanmaktadır. Peşkirler ender olarak kilise hazinelerinde de bulunmaktadır. Yine bir kaynak, 17. yüzyılda sunak örtüsü olarak kullanılmak üzere bir havlu ya da peşkir alındığını yazmaktadır. Sıradan evlere ait olanlar nadiren korunabilmiş olsa da, kilise koleksiyonlarından günümüze ulaşanlar daha önemli bir grubu oluşturmaktadır. Bu havlu ve peşkirler doğum, düğün, cenaze için kurulan sofralarda sunulan yiyeceklerin üzerlerini örtmek için de kullanılmıştır.⁵²

Sonuç olarak, Osmanlı sarayında mutfak kültüründen bahsedildiğinde yiyecek ve içecekler ilk akla gelen ve en ilgi çeken konulardır. Yerli ve yabancı kaynaklarda bu konu üzerine yapılan ve sürdürülmekte olan araştırmalar geniş bir yelpazeye sahiptir. Bunun yanı sıra yiyecek ve içeceklerin sunulduğu altın, gümüş, porselen, bakır, seramikten mamul farklı işlev ve formlardaki kaplar da araştırmacıların ilgisini çekmiş, üzerinde pek çok çalışma yapılmıştır. Saray ve çevresinde kurulan sofralarda malzemesi tekstil ve deri olan yaygı ve örtülerin de yapılan araştırmalarda zaman zaman bahsi geçmiş, fakat bu konu ayrıntılı ve kapsamlı olarak ele alınmamıştır. Bu makalede ise sadece bu eser grubunun değerlendirilmesi ve tanıtılması amaçlanmıştır.

Saray sofralarının vazgeçilmezi olan sofranın altı, peşkir, makrama, yağlık, tabla örtülerinin seçkin deri ve kumaşlarıyla göz alıcı bezemeleri, işlevlerini dahi gölgede bırakacak birer sanat eseri niteliğindedir. Araştırmamız sırasında bu sofranın örtülerinin padişah kızlarına ait çeyizlerin en yoğun grubunu oluşturduğu, işlev olarak da en fazla çeşitliliğe sahip olduğu görülmüştür. Şehzadelerin sünnet düğünleri için düzenlenen şenlikleri ve saray yaşamını konu alan yazmalarda incelenen sahneler, bu yaygı ve örtülerin kullanımına yönelik eserlerle örtüşen görsel belgelerdir.

48 Filiz Çağman, “Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref”, *Türkiyemiz*, S. 54, 1988, s. 11-14.

49 Sultan II. Bayezid ve Sultan I. Selim’in sarayında iç oğlan olan Menavino, yeni alınan genç kızları eğitmek üzere Eski Saray’a her sabah on nakış hocası geldiğini anlatır. Bkz. Leslie P. Peirce, *Harem-i Hümayun*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2011, s. 197.

50 Gravür, Jean Baptiste Le Prince, *Gergefte Nakış İşleyen Cariyeler*, 18. yüzyıl, Bkz. Topkapı Sarayı Resim Koleksiyonu, Env. No. 17/985.

51 TSMA. E. 4604, tarihsiz, tahmini 16. yüzyıl sonu.

52 Nurhan Atasoy – Lale Uluç, *Osmanlı Kültürünün Avrupa’daki Yansımaları: 1453-1699*, İstanbul 2012, s. 54. Ayrıca bkz. Veronika Gervers, *The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume in Eastern Europe with Particular Reference to Hungary*, Royal Ontario Museum, Toronto 1982, s. 19-22; Gertrud Palotay, “Osmán-török elemek a magyar himzésben / les éléments turcs-ottomans des broderies hongroises”, *Bibliotheca Huma Nitatis Historica*, vol. 2, Magyar Történeti Múzeum, Budapest 1940, s. 26.

Saray koleksiyonlarında 16. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar kesintisiz bir grup oluşturan bu eserler; Saray'ın ehl-i hiref teşkilatına mensup sanatçılar, Harem'de yaşayan kadınlar ve konusunda usta çarşı esnafı tarafından üretilmişlerdir.

KAYNAKÇA

I. Arşiv Belgeleri

- TSMA. E. 4604, tarihsiz, t.t., 16. yüzyıl sonu
 TSMA. D. 12/1, H. 29 Rebiyülahir 1091 / 29 Mayıs 1680
 TSMA. D. 320, y.14 b, H. 15 Muharrem 1158 / 17 Şubat 1745
 TSMA. D. 6740, H. 13 Recep 1189 / 9 Eylül 1775
 TSMA. E. 75-71=37-21, H. 11 Şaban 1234 / 5 Haziran 1839
 BOA, İ.HR 241/14310, H. 23 Ramazan 1286 / 27 Aralık 1869
 TSMA. E. 3336 1126, 629 97, H. 6 Zilkade 1296 / 22 Ekim 1879

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Akyıldız, Ali, *Mümin ve Müsrif Bir Padişah Kızı Refia Sultan*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2003.
 Altındağ, Ülkü - Nedret Bayraktar, "Topkapı Sarayı Tahrir Komisyon Çalışmaları II", *Topkapı Sarayı Yıllık- 3*, 1983.
 Atasoy, Nurhan - Lale Uluç, *Osmanlı Kültürünün Avrupa'daki Yansımaları: 1453-1699*, İstanbul 2012.
 Baykal, İsmail H., *Enderun Mektebi Tarihi*, İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı, No: 20, İstanbul 1953.
 Çağman, Filiz, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", *Türkiyemiz*, S. 54, 1988.
 Çakmut, Feza, "Sofracı Giysileri", *Antik Dekor*, S. 23, İstanbul 1994.
 Delibaş, Selma, "Behice Sultan'ın Çeyizi ve Muhallefatı", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık- 3*, İstanbul 1988.
 Gervers, Veronika, *The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume in Eastern Europe with Particular Reference to Hungary*, Royal Ontario Museum, Toronto 1982.
 Günyol, Hande, "Saray ve Osmanlı Toplum Yaşamında 'Mendil' Kullanımı Üzerine Notlar", *Filiz Çağman'a Armağan*, Geleneksel Sanatlar Derneği, Lale Yayıncılık, İstanbul 2018.
 Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat, Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye*, haz. Ali Şükrü Çoruk, Kitabevi, İstanbul 2011.
 Kahraman, Seyit Ali - Yücel Dağlı, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*, 1. Kitap, c. 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.
 Koçu, Reşad Ekrem, "Setre maddesi", *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları 1, Ankara 1967.

- Kütükoğlu, Mübahat, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983.
 Orgun, Zarif, "Osmanlı Sarayı'nda Kilercibaşılık ve Kilercibaşı Defterinden Saray Tatlıları", *Geleneksel Türk Tatlıları Sempozyumu Bildirileri*, (17-18 Aralık 1983), Ankara 1984.
 Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 3*, MEB Yayınları, İstanbul 1983.
 Palotay Gertrud, "Oszmán-török elemek a magyar himzésben / les éléments turcs-ottomans des broderies hongroises", *Bibliotheca Huma Nitatis Historica*, vol. 2, Magyar Történeti Múzeum, Budapest 1940.
 Pardoe, Julia, *Sultanlar Şehri İstanbul*, çev. M. Banu Büyükkal, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2010.
 Râlamb, Claes, *İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658*, çev. Ayda Erel, Kitap Yayınevi, Aralık 2013.
 Saz, Leyla, *Harem'in İç Yüzü*, haz. Sadi Borak, Milliyet Yayınları, İstanbul 1974.
 Tarım, Zeynep, "Osmanlı Devlet Teşrifatında Kahve İkramı", *Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği Yayını, İstanbul 2015.
 Tezcan, Hülya, *Sarayın Terzisi: M. Palma - D. Lena - P. Parma*, İstanbul 2008.
 Withers, Robert, *Büyük Efendi'nin Sarayı*, çev. Cahit Kayra, Pera Turizm ve Tic. A.Ş., İstanbul 1996.
 Yerasimos, Stefanos, *Sultan Sofraları / 15. ve 16. Yüzyıllarda Osmanlı Saray Mutfağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
 * Osmanlıca metinleri okuyan Topkapı Sarayı Arşiv Sorumlusu Şenay Palamut, Topkapı Sarayı El Yazma Kütüphanesi Sorumlusu Merve Çakır ve Dr. Sevgi Diker'e teşekkür ederim.



MAGNISULTANI
MOHAMMET II
IMPERATORIS

MCCCLXXX-
DI XXV ME-
NSIS NOVEM-
BRIS

Genl. B. 100

Feyhawan

FEYHAMAN DURAN'IN TOPKAPI SARAYI'NDAKİ TABLOLARINDA YENİ TESPİTLER*

Selin İpek**

Özet

Topkapı Sarayı Resim Koleksiyonu, konu ve üslup çeşitliliğinin yanı sıra, farklı kültür ve disiplinlerden gelen sanatçı çeşitliliği açısından da oldukça zengindir. Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren hüküm süren otuz altı padişahın farklı dönemlerde çeşitli tekniklerle yapılmış portrelerine sahip olması sebebiyle de Osmanlı "padişah portreciliği" alanındaki en eski ve önemli koleksiyonlardan biridir. Sarayın 1924 yılında Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle müze hâline getirilmesinden sonra mevcut koleksiyon bağış ve satın alma yoluyla büyümüş, zamanla Dolmabahçe ve Yıldız gibi geç dönem saraylarından gelen resimlerin eklenmesiyle daha da zenginleşmiştir.

Padişahların, hanedan kadınlarının, şehzadelerin, önemli devlet adamlarının, Cumhuriyet dönemi sanatçı ve aydınlarının portreleri ile peyzaj, tören, günlük yaşam konulu resimlerden oluşan koleksiyonda Halil Paşa, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Saip Tuna, Mihri Müşfik gibi ünlü Türk ressamlarına ait çok sayıda resim bulunur. Makalenin konusunu bu ressamlardan biri olan Feyhaman Duran'a (1886-1970) ait resimler oluşturmaktadır. 1914 Kuşluğu temsilcileri arasında "portre ressamı" olarak bilinen sanatçı, eşi Güzin Duran ile birlikte müzenin İkinci Dünya Savaşı sebebiyle kapalı olduğu 1943-1947 yılları arasında Topkapı Sarayı'nda özel izinle çalışmış, saraydan çeşitli görünüşleri tuvale geçirmiştir. Sanatçının yapmış olduğu Mustafa Kemal Atatürk ve birçok Cumhuriyet dönemi aydınının (Adnan Adıvar, Hasan Âli Yücel, Rauf Orbay vs.) portreleri de Saray koleksiyonundadır. Makalede, Feyhaman Duran'ın 1953-1962 yılları arasında Topkapı Sarayı envanterlerine kaydedilen eserlerinden ve Millî Saraylar devir sayımında bu eserlerden bazılarında ortaya çıkan yeni tespitlerden bahsedilecektir.

Anahtar kelimeler: Feyhaman Duran, Güzin Duran, Topkapı Sarayı, Türk Resmi, Portre, Koleksiyon, Millî Saraylar, Resim Müzesi

NEW FINDINGS ON THE PAINTINGS OF FEYHAMAN DURAN IN THE TOPKAPI PALACE

Abstract

The Painting Collection of the Topkapı Palace Museum is thematically and stylistically diverse, and it is also rich in terms of the variety of cultures and disciplines represented by the artists whose work it contains. Very notably, it includes one of the oldest and most important collections of Ottoman imperial portraits, encompassing images of 36 Ottoman sultans who reigned from the establishment of the empire until its end. The portraits were painted at different times using various techniques. After the Palace was transformed into a museum in 1924 by the order of Ghazi Mustafa Kemal Atatürk, the collection was enlarged through purchases and donations and became even richer with the addition of paintings transferred from the late period palaces such as Dolmabahçe and Yıldız.

In addition to the sultans' portraits, the collection includes portraits of women of the dynasty, princes, and important statesmen, and of artists and intellectuals of the Republican era, as well as landscapes, depictions of ceremonies and daily lives. There are also many works of famous Turkish painters such as Halil Paşa, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Saip Tuna and Mihri Müşfik. The subject of this article is the paintings of Feyhaman Duran (1886-1970) who was one of these artists. Duran is known as a portrait painter of the generation of 1914. Between the years 1943 and 1947, when the museum was closed because of the Second World War, he was granted special permission to work in the palace, together with his wife Güzin Duran, and he painted several views of the palace buildings. His portraits of Mustafa Kemal Atatürk and many intellectuals of the Republican era (Adnan Adıvar, Hasan Âli Yücel, Rauf Orbay etc.) are also in the Palace collection. In the article, we discuss the works of Feyhaman Duran that were accessioned by the Topkapı Palace Museum between the years 1953 and 1962 and introduce new findings on some of these paintings.

Keywords: Feyhaman Duran, Güzin Duran, Topkapı Palace, Turkish Painting, Portrait, Collection, National Palaces, Painting Museum

* Atlas Tarih dergisinde yayınlanmış olan makalenin yeni tespitlerle genişletilmiş hâlidir.

Bkz. Selin İpek, "Ressam Feyhaman Duran'ın Topkapı Sarayı'ndaki Tabloları", *Atlas Tarih*, S. 49, Ekim- Kasım 2017, s. 22-25.

** Dr., Sanat Tarihçisi, Tekstil Koleksiyonu Sorumlusu, Millî Saraylar

Topkapı Sarayı Resim Koleksiyonu, sultanların kendilerine veya atalarına ait portreleri Saray hazinesinde korumaları ve biriktirmeleriyle oluşmuştur. Bu nedenle, ana bölümünü padişah portrelerinin oluşturduğu koleksiyon, Saray'ın 1924 yılında Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle müze hâline getirilmesinden sonra bağış ve satın alma yoluyla büyümüş, zamanla Dolmabahçe ve Yıldız gibi geç dönem saraylardan gelen resimlerin eklenmesiyle daha da zenginleşmiştir. Günümüzde ise Yıldız Sarayı ve Topkapı Sarayı, Millî Saraylar statüsüne alınarak aynı çatı altında toplanmıştır. Koleksiyondaki yağlıboya, suluboya, pastel, karakalem ile fildişi ve gravür gibi çeşitli tekniklerle yapılmış olan eserler; padişahların, hanedan kadınlarının, şehzadelerin, önemli devlet adamlarının, Cumhuriyet dönemi sanatçı ve aydınlarının portreleri ile peyzaj, tören, günlük yaşam konulu resimlerden oluşmaktadır. Konu ve üslup çeşitliliğinin yanı sıra, farklı kültür ve disiplinlerden gelen sanatçı çeşitliliği açısından da zengin olup portre alanındaki en eski ve önemli koleksiyonlardandır.

Bu makalede eşi Güzin Duran ile birlikte, 1943-1947 yılları arasında Topkapı Sarayı'nda özel izinle çalışan, saraydan çeşitli görünümüleri tuvale geçiren, 1914 Kuşluğu ressamı arasında "portre ressamı" olarak öne çıkan Feyhaman Duran'ın (1886-1970) Topkapı Sarayı envanterlerine kayıtlı eserlerinden ve Millî Saraylar devir sayımında bu eserlerden bazılarında ortaya çıkan yeni tespitlerden bahsedilecektir.¹

17 Eylül 1886 tarihinde Kadıköy'de doğan Feyhaman Duran'ın babası, şair Süleyman Hayri Bey; annesi ise Fatma Hanımdır. Küçük yaşta annesini ve babasını kaybeden Feyhaman Duran, Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi'nden mezun olmuş ve başarılı bir öğrenim hayatı geçirmiştir. Ressam, Prens Abbas Halim Paşa'nın kızlarının portrelerini yapmış ve Paşa'nın takdirini kazanmıştır. 1910 yılında,

Prens Abbas Halim Paşa tarafından tüm masrafları karşılanarak resim öğrenimi için Paris'e gönderilmiştir. Önce Académie Julian, sonra Académie des Beaux Arts'ta okumuştur. 1913 yılında yurda döndükten sonra kısa bir süre İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde, daha sonra da emekli olduğu 1951 yılına kadar Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde resim öğretmenliği yapmıştır.² 1922 yılında ressam Güzin Hanım ile evlenmiştir. Galatasaray ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sergilerine düzenli olarak katılmıştır. 1938-1944 yılları arasında düzenlenen ve her yıl on ressamın gittikleri yerleri resimleyebilmeleri için farklı şehirlere gönderildikleri "Yurt Gezileri"³ adlı projeye katılmış, bu etkinlik kapsamında 1938 yılında Gaziantep'e gönderilmiştir. Portre, iç mekân ve natüremort türünde resim kompozisyonlarına yaşamındaki titiz ve özenli gözlemciliğini yansıtmıştır. Özellikle hattatların portrelerinde, hat sanatına olan merakı ve yetiştigi ortamdaki dolayı hat levhalarına yer vermiştir. İstanbul resimlerinde Boğaziçi, Büyükkada, Göksu, Anadolu Hisarı'nı izlenimci bir üslupla resimlemiştir. Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü profesörü olan ressam, 1970'te vefat etmiş ve cenazesi 8 Mayıs 1970 tarihinde Beyazıt Camii'nden kaldırılarak Sakızağacı Şehitliği'ne defnedilmiştir.

Feyhaman Duran'ın portrelerini yaptığı kişi ve kurumlar, ressam için birer hami olmuştur.⁴ Yurt dışındaki eğitimi dönüşü belli bir işi olmadığından portre yaparak geçinmeye çalışmıştır.⁵ Deniz Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi gibi kurumlar da kendisine sipariş resim yaptırmış ve daha sonra

1 6 Eylül 2019 tarihli ve 30880 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren 44 sayılı "Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı Hakkında Cumhurbaşkanlığı Kararnamesinde Değişiklik Yapılmasına Dair Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi" gereğince Topkapı Sarayı Müzesi, Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı'na tahsis edilmiştir.

2 İbrahim Feyhaman Duran, 2.12.1919 tarihinde Resim atölye öğretmeni olarak Kız Sanâyi-i Nefise Mektebi Usul-ü Tersim (desen) öğretmenliğine, 1.06.1927 tarihinde de Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Usul-ü Tersim öğretmenliğine tayin edilmiştir. 29.09.1951 tarihinde emekli olmuştur. Bkz. Muhteşem Giray, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul 1983, s. 55.

3 *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, (4 Kasım-6 Aralık 1998), Sergi Kataloğu, İstanbul 1998, s. 126-128.

4 Gönül Cantay, "Ressam Feyhaman Duran", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla VI. Eyüp Sultan Sempozyumu (10-12 Mayıs 2002)*, İstanbul 2002, s. 183-187, 185.

5 Gül İrepoğlu, *Feyhaman Duran*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986, s. 33.

bu resimler sözü edilen müzeler tarafından satın alınmıştır. Envanter kayıtlarına göre Feyhaman Duran'ın saray koleksiyonundaki eserlerinin büyük kısmı, 1953-1962 yılları arasında sanatçıdan satın alınmıştır. Saray tarafından yapılan bu satın almalar, Halûk Şehsuvaroğlu (1952-1960) ile Hayrullah Örs'ün (1961-1970) müdürlükleri döneminde gerçekleştirilmiştir. Kayıtlarda tabloların, "Beyazıt Taş Odalar Sokağı, No: 20-22" adresinden getirildiği belirtilmektedir. Bu adres; ressamın eşi Güzin Duran'ın ailesinden kalan, günümüzde Feyhaman Duran Kültür ve Sanat Evi olarak kullanılan, sanatçının 1951 yılındaki emekliliğinden sonra çalışmalarını sürdürdüğü ve daha sonra İstanbul Üniversitesi'ne bağışladığı evidir. Kayıtlarda yer alan ve resimlerin 250 ile 1.750 TL arasında değişen fiyatlarla satın alındığını gösteren belgeler, dönemin resim piyasası hakkında da fikir vermektedir.

Sanatçının İstanbul Üniversitesi'ne bağışlamış olduğu şahsi koleksiyonu, 12 Ocak-13 Ağustos 2017 tarihleri arasında Sakıp Sabancı Müzesi'nde "Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında" adlı sergide teşhir edilmiştir.⁶ Bu geniş koleksiyonun dışında sanatçının İstanbul, Ankara, İzmir Resim ve Heykel müzeleri ile diğer birçok kentteki Güzel Sanatlar galerilerinde, İstanbul Deniz Müzesi'nde, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü ve fakültelerinde⁷, mezunu olduğu Galatasaray Lisesi'nde, çeşitli devlet dairelerinde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi⁸ bünyesinde bulunan Şehir Müzesi, Atatürk Kitaplığı, Tanzimat Müzesi'nde, birçok banka koleksiyonunda ve özel koleksiyonlarda çok sayıda tablosu bulunmaktadır.⁹ Eserlerinin bu denli fazla koleksiyona yayılmış olması üretken bir sanatçı olduğunu gösterirken, bu resimlerin dağıldığı kurumların niteliği ise

döneminde de tanınmış ve aranılan bir ressam olduğuna işaret etmektedir.

Topkapı Sarayı Resim Koleksiyonu'nda Feyhaman Duran'ın yanı sıra eşi Güzin Duran'ın da imzasını taşıyan iki yüzü aşkın suluboya resim bulunmaktadır.¹⁰ İşleme Koleksiyonu envanterine kayıtlı, o yıllarda Çinili Köşk'te sergilenen Türk gölge oyunu Karagöz tasvirlerinden başka Baba Himmet, Tiryaki, Beberuhi, Laz, Çelebi, Zenne, Tuzsuz Deli Bekir, Tahir, Zühre, Rum doktor, Arnavut bekçi, Saraylı çelebi, Yahudi, Frenk vb. tipleri, oyunlarda kullanılan göstermelikleri ve eşyaları suluboya tekniğinde çalışmıştır. Güzin Hanım'ın Karagöze olan ilgisi ise Türk sanatı ve folkloruna duyduğu aşırı sevgiyle açıklanmaktadır. Ressam Güzin Duran bu tasvirleri 1928-1939 yılları arasında yapmıştır. Ahşap sandıkta¹¹ muhafaza edilen Karagöz oyununda kullanılan tipler, göstermelikler ve eşyaların çeşitli koleksiyonlardan kopya edildiği, envanter kayıtlarında geçen "Topkapı Sarayı koleksiyonundan kopya edilmiştir", "İnkılap Müzesi (Belediye) koleksiyonundan çalışılmıştır", "Mahir Tomruk koleksiyonundan kopya edilmiştir" şeklindeki bilgilerden anlaşılmaktadır. Muhafaza edildiği sandığın iç kapağında "Güzin Duran 1939" yazılıdır. Güzin Duran'ın 281 adet suluboya çalışması, Topkapı Sarayı Müzesi'nde açılan ve Güzin Duran'ın usta bir suluboya ressamı olduğunu kanıtlayan "Suluboya Karagöz Resimleri" adlı ikinci sergisinde (31 Ocak-3 Mart 1979) ilk kez toplu olarak teşhir edilmiş¹², sonrasında bu suluboya serisi Topkapı Sarayı Müzesi'nin müdürü Sabahattin Batur'un (1978-1980) gayretiyle Güzin Duran tarafından müzeye hediye edilmiştir.¹³

6 Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında, Sergi Kataloğu, (12 Ocak -13 Ağustos 2017), Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2017.

7 İstanbul Üniversitesi, Cerrahpaşa Tıp Tarihi Müzesi'ndeki Feyhaman Duran imzalı tablolar için bkz. Nil Sarı - Elif Sağdıç, "Süheyl Ünver'e Ressam Dostlarından Baki Kalan Eserler", II. Sağlık Tarihi ve Müzeciliği Sempozyumu (3-4 Haziran 2016), İstanbul 2017, s. 313- 347.

8 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu, İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, No: 4, İstanbul 1991, s. 116-145.

9 İrepoğlu, a.g.e.

10 121/961 envanter numarasına kayıtlı toplam 281 adet eser, suluboya ile resim kâğıdı üzerine ve orijinal büyüklükte (121/961-185 numarada 14 adet tasvir vardır) çalışılmıştır.

11 74 x 55 x 12 cm boyutlarındadır.

12 Topkapı Sarayı Müzesi'nde açılan ilk sergisi 1937 yılında "Manzara ve İstanbul'un Tarihi Eserleri" dir. Bu bilgi için bkz. İlkyay Canan Canikli, Ressam Güzin Duran, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gül İrepoğlu), İstanbul 2005, s. 48. Topkapı Sarayı Müzesi giriş kapısı sergi salonunda açılan serginin broşürü için bkz. Taha Toros Arşivi, TT.595457.

13 Bkz. Taha Toros Arşivi, TT.581243, s. 41-42.



1 *Fatih Sultan Mehmed*,
duralit üzerine yağlıboya, 96 x 76 cm, Env. No. 121/791



2 *Atatürk*,
duralit üzerine yağlıboya, 39 x 53 cm, Env. No. 121/599

Saray envanterinde, “Feyhaman” imzalı 23 tablo kayıtlıdır. Bu tablolardan üçü Atatürk portresi, ikisi saraydan iç mekân betimlemeleri ve on sekizi de ünlü kişilerin portreleridir. Portrelerinin çoğu Feyhaman’ın kendi gözlemlerinin tuvale yansımaları iken, bazıları da kopyadır. Örneğin, Londra National Gallery’de¹⁴ bulunan, Gentile Bellini’nin yaptığı, daha sonra Fausto Zonaro’nun kopyaladığı Fatih Sultan Mehmed portresinin, Feyhaman tarafından yapılmış bir tekrar kopyası mevcuttur. Sanatçı, bu tabloyu 1940’larda Saray’da çalıştığı sırada, koleksiyonda bulunan Fausto Zonaro’nun resmettiği Fatih Sultan Mehmed tablosundan¹⁵ kopyalamış olmalıdır.¹⁶ (Resim 1)

14 NG 3099 envanter numarası ile kayıtlı bu tablo, günümüzde Londra’da, Victoria and Albert Museum’da teşhir edilmektedir.

15 Fausto Zonaro tarafından yapılan 121/65 envanter numarası ile kayıtlı *Fatih Sultan Mehmed* tablosu, Millî Saraylar Resim Müzesi’nde teşhir edilmektedir.

16 121/791 envanter numaralı tablo, 96 x 76 cm ölçülerindedir.

İbrahim Çallı ile birlikte Atatürk’ün portrelerini yapmakla görevlendirilen ilk Türk ressamlarından olan sanatçı, Cumhuriyetimizin kurucusu ve ilk Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938) portrelerinde canlı modelden çalışmamış, Atatürk’ü gördükten sonraki izlenimlerinden ve fotoğraflardan faydalanarak onu resmetmiştir.¹⁷ Topkapı Sarayı Koleksiyonu’nda “Feyhaman” imzalı üç Atatürk portresi bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde Atatürk, 1915’te Anafartalar Grup Komutanlığı dönemi üniformasıyla resmedilmiştir.¹⁸ (Resim 2) Başında “Enveriye” veya “kabalak” denilen tipte askerî başlık, üzerinde hâkî renkli ceketi vardır. Bu eser, orijinalini Avusturyalı ressam Kraus’un

17 İrepeoğlu, a.g.e, s. 36. Gül İrepeoğlu, “Feyhaman, Resim Aşkıyla”, *Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında*, Sergi Kataloğu, (12 Ocak -13 Ağustos 2017), Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2017, s. 16-31, 27.

18 121/599 envanter numaralı tablo, 1955 yılında satın alınmış olup 39 x 53 cm ölçülerindedir.



3 Atatürk, 1959,
mukavva üzerine yağlıboya, 47 x 40 cm, Env. No. 121/660



4 Atatürk, 1960,
duralit üzerine yağlıboya, 85 x 56 cm, Env. No. 121/674

yaptığı portrenin Feyhaman Duran tarafından yapılmış kopyasıdır. Sanatçı, 1959 tarihli ikinci tablosunda Atatürk'ü sivil kıyafetli olarak resmetmiştir.¹⁹ (Resim 3) Koleksiyondaki üçüncü portre ise Atatürk'ün askerî üniforma ile resmedildiği yarım boy gençlik portresidir.²⁰ (Resim 4) Başında kalpak, üzerinde yakası kürklü gri pelerin, yakasında müşir nişanı, göğsünde madalyası vardır.

Sanatçının saraydaki "aydın portreleri", ilk olarak 1997 yılında, Cumhuriyet tarihimizden bir kesit sunmak ve dönemin kültür-sanat ortamını yansıtmak amacıyla Hazine Koğuşu'nda açılan "Atatürk ve Cumhuriyet Döneminin İlk Aydınları" konulu sergide teşhir edilmiştir. Daha sonra Cumhuriyet Bayramı'nın 80. yıldönümü kutlamaları

çerçevesinde 2003 yılında Has Ahırlar'da düzenlenen sergide yer almıştır. Portrelerde Feyhaman Duran'ın fırçasından tanıdıkları, dostları ve dönemin önemli şahsiyetleri belgelenmiştir. Bu portrelerden saray koleksiyonuna kayıtlı olup, ünlü hattat ve müzehhip Hattat İsmail Hakkı Bey'i [Altunbezer] (1873-1946) 70'li yaşlarında bir odada sedirde oturmuş, elindeki kitabı okurken betimleyen Feyhaman imzalı portre, sanatçının ölüm yılı olan 1946 tarihini taşımaktadır.²¹ (Resim 5) Işıklı renk geçişleriyle anlık bir izlenimin tuvale yansıtıldığı hissini veren portrede, sedir üzerindeki yazı takımı ve duvara asılı hat levha İsmail Hakkı Bey'in hattatlığına gönderme yapmaktadır. Bu tablo, Millî Saraylar Resim Müzesi'nde teşhir edilmektedir.

19 121/660 envanter numaralı tablo, müze tarafından resim koleksiyonu için aynı yıl satın alınmış olup 47 x 40 cm ölçülerindedir.

20 121/674 envanter numaralı tablo, 1960 tarihlidir ve aynı yıl satın alınmış olup 85 x 56 cm ölçülerindedir.

21 121/560 envanter numarasına kayıtlıdır ve 41 x 32 cm ölçülerindedir.



5 Hattat İsmail Hakkı Bey, 1946,
duralit üzerine yağlıboya, 41 x 32 cm, Env. No. 121/560



6 Ressam Ali Rıza Bey, 1930,
tuval üzerine yağlıboya, 41 x 33 cm, Env. No. 121/561

Üçüncü kuşak asker ressamlarımızdan, “Üs-küdarlı” veya “Hoca” lakaplarıyla tanınan Ressam Ali Rıza Bey (1858-1930) portresinde (Resim 6)²² ressam, kırmızı renkli bir arka plan önündedir, beyaz gömlekle siyah yelek giymiş ve kravat takmıştır. Feyhaman Duran, profilden ve yarım boy betimlediği Hoca Ali Rıza Bey’in ileri yaşını beyaz saçlar, sakal ve bıyıkla ifade etmiş, hafifçe öne doğru eğik bir duruşla vurgulamıştır. Portre, 72 yaşında hayata veda eden Hoca Ali Rıza Bey’in ölüm tarihi olan 1930 yılında yapılmıştır. Bu tablo, Millî Saraylar Resim Müzesi’nde teşhir edilmektedir.

Feyhaman Duran, Servet-i Fünûn şairlerinden Tefvik Bey’i (1867-1915) dörtte üç profilden resmetmiştir.²³ (Resim 7) Tefvik Bey, 1908 yılında II. Meşrutiyet’in ateşli savunucuları arasında yer almış, Meşrutiyet’ten sonra *Tanin* gazetesini kurmuştur.

22 121/561 envanter numarasına kayıtlıdır ve 41 x 33 cm ölçülerindedir.

23 121/562 envanter numarasına kayıtlıdır ve 41 x 33 cm ölçülerindedir.

Şiirlerinde genellikle toplumsal konuları işleyen şairin *Halûk’un Defteri* ve *Şermin* adlı kitapları yayımlanmıştır. Portresi, 1953 yılında Topkapı Sarayı Müzesi müdürü Halûk Şehsuvaroğlu (1952-1960) tarafından satın alınarak Saray koleksiyonuna dâhil edilmiştir.

Sanatçı, Dömeke kahramanı Gazi Ethem Paşa’yı (1851-1909) başında fesi, üzerinde apoletli, kordonlu, yeşil kırmızı renkli, hamayili merasim üniformasıyla yarım portre olarak çalışmıştır.²⁴ (Resim 8) Göğsünde madalya ve nişanları vardır. Portre, kızı Bedriye Dömeke tarafından 1954 yılında müzeye bağışlanmıştır. Bu tablo, Millî Saraylar Resim Müzesi’nde teşhir edilmektedir.

Cumhuriyet öncesinde yaşamış vatan şairi ve yazarı Namık Kemal’in (1840-1888) Feyhaman imzalı ve 1954 tarihli büst portresi, Napier(?)²⁵ imzalı

24 121/569 envanter numarasına kayıtlıdır ve 66 x 55 cm ölçülerindedir.

25 Sözü edilen sanatçı, Charles Napier Hemy (1841-1917) adlı İngiliz ressam olabilir.



7 Şair Tefrik Bey,
duralit üzerine yağlıboya, 41 x 33 cm, Env. No. 121/562



8 Gazi Ethem Paşa,
tuval üzerine yağlıboya, 66 x 55 cm, Env. No. 121/569

bir karakalem desenden örnek alınmıştır.²⁶ (Resim 9) Oval bir çerçeve içine alınmış portrede Namık Kemal, yeşil renkli bir arka plan önünde, dalgalı saçları, uzun sakalı ve oldukça ayrıntılı fizyonomisiyle, 19. yüzyıl sonlarında moda olan küçük yakalı bir ceketle betimlenmiştir.

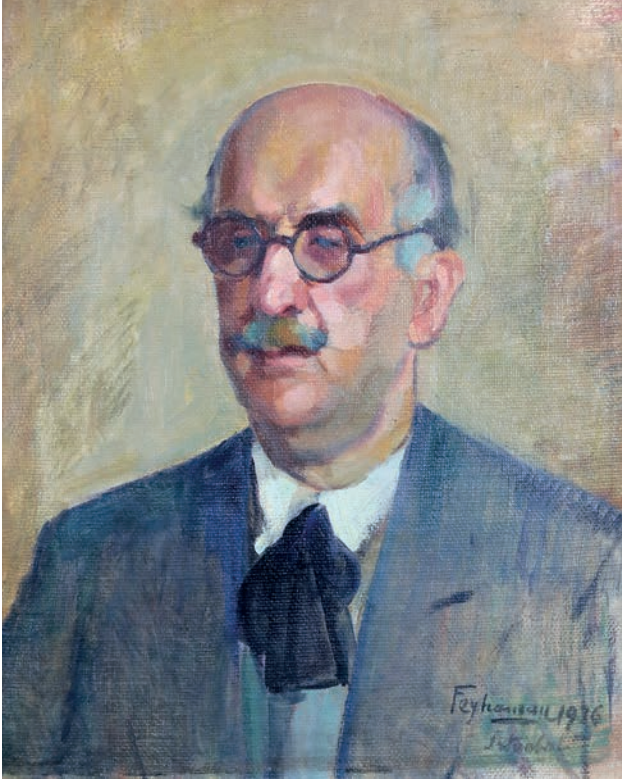
“Asker Ressamlar” olarak bilinen kuşağın son dönem temsilcilerinden ressam Sami Yetik (1878-1945) sanatçının yaptığı bir diğer portredir.²⁷ (Resim 10) Açık sarı ve yeşil tonlarda, ışıklı bir arka plan önünde, beyaz gömleği, gri ceket ve boynunda siyah fularıyla dörtte üç profilden ve yarım boy resmettiği Sami Bey'in yüz hatlarını en ince ayrıntısına kadar yansıtmıştır. Resmin sağında “Feyhaman 1936 İstanbul” imza ve tarihi okunmaktadır. Bu tablo, Millî Saraylar Resim Müzesi'nde teşhir edilmektedir.



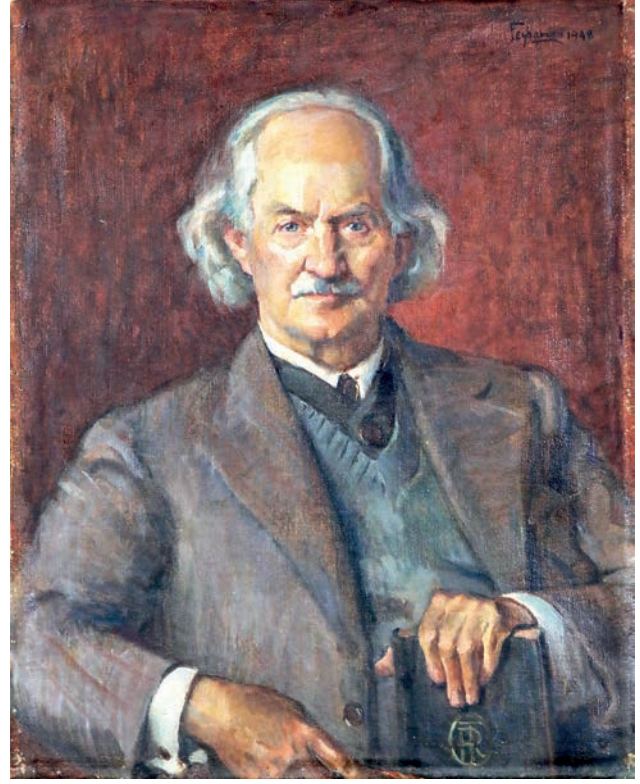
9 Namık Kemal, 1954,
mukavva üzerine yağlıboya, 77 x 63 cm, Env. No. 121/576

26 121/576 envanter numarasına kayıtlıdır ve 77 x 63 cm ölçülerindedir.

27 121/629 envanter numarasına kayıtlıdır ve 49 x 58 cm ölçülerindedir.



10 Sami Yetik, 1936,
duralit üzerine yağlıboya, 58 x 49 cm, Env. No. 121/629



11 Filozof Rıza Tevfik Bey, 1948,
taval üzerine yağlıboya, 74 x 58 cm, Env. No. 121/631

Şair, yazar, felsefeci ve devlet adamı Filozof Rıza Tevfik Bey [Bölükbaşı] (1869-1949) portresinde şair, kırmızı renkli bir arka plan önünde, yarım boy olarak gerçekçi bir fizyonomiyle ve 70'li yaşlarında betimlenmiştir. (Resim 11) Elinde tuttuğu kitabın üzerinde isminin baş harfleri yer alır.²⁸ Bu tablo, Millî Saraylar Resim Müzesi'nde teşhir edilmektedir. Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı'na yapılan devir işlemleri sırasında tablonun arka yüzünde sanatçının yaptığı başka bir resim daha olduğu görülmüştür. Daha büyük bir resimden kesildiği anlaşılan resimde, fes ve kravat giyimli bir erkek portresi görülmektedir. Bu figür, ön yüzünde bulunan Rıza Tevfik Bey portresine çok benzemektedir.

28 1948 tarihli portre, 121/631 envanter numarasına kayıtlıdır ve 74 x 58 cm ölçülerindedir.

Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar ile Son Asır Türk Şairleri başta olmak üzere tarih, edebiyat ve biyografi dalında eserleri bulunan tarihçi Üstad İbnülemin Mahmud Kemal Bey'i (1870-1957) oturmuş vaziyette ve sağ elinde baston tutarken gösteren portrenin sol alt köşesinde "Feyhaman 1947" imzası okunmaktadır.²⁹ (Resim 12) Bu tablo, Millî Saraylar Resim Müzesi'nde teşhir edilmektedir.

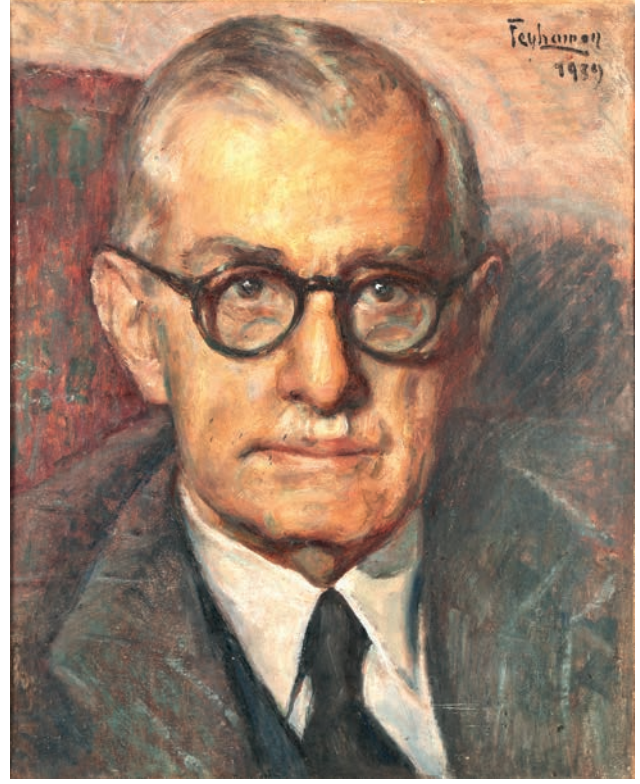
Bilim adamı, eğitimci ve yazar Adnan Adıvar (1882-1955) ise cepheden, gri takım elbise ile resmedilmiştir.³⁰ (Resim 13) Adnan Adıvar'ı gerçekçi fizyolojik özellikleriyle betimleyen sanatçı, Adıvar'ın uzun ve maceralı yaşamının ve bilimsel yönünün kişiliğine getirdiği ifadeyi de başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Portrenin sağ üst köşesinde "Feyhaman 1939" imzası okunmaktadır.

29 121/659 envanter numarasına kayıtlıdır ve 78 x 98 cm ölçülerindedir.

30 121/664 envanter numarasına kayıtlıdır ve 41 x 33 cm ölçülerindedir.

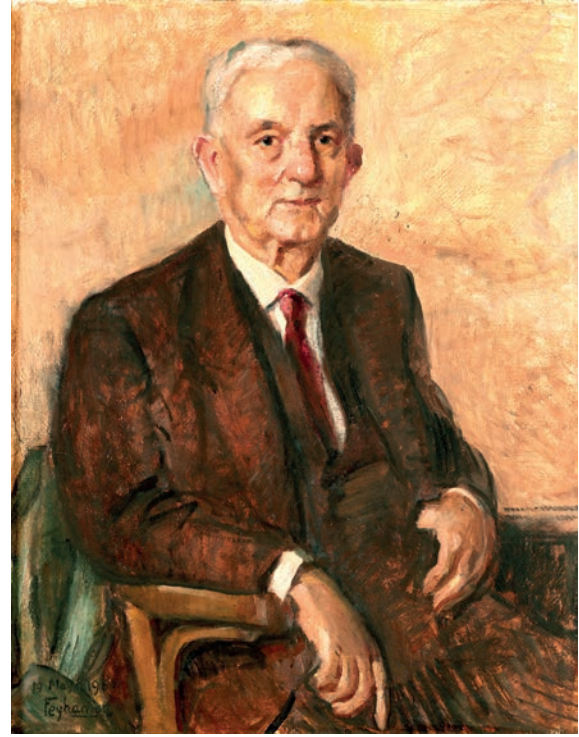


12 Üstad İbnülemin Mahmud Kemal, 1947,
tuval üzerine yağlıboya, 78 x 98 cm, Env. No. 121/659



13 Adnan Adıvar, 1939,
mukavva üzerine yağlıboya, 41 x 33 cm, Env. No. 121/664

Rauf Orbay (1881-1964), 70'li yaşların sonunda, kahverengi tonlarında bir arka plan önünde, ahşap bir sandalyede oturmuş vaziyette betimlenmiştir.³¹ (Resim 14) Kahverengi takım elbise giymiştir. Kucığında tuttuğu kaşkolü ve sandalyenin arkasına asılmış paltosu, portrenin belki de kısa süreli bir oturma anında çekilmiş bir fotoğraftan veya hızla çizilmiş bir eskizden çalışıldığı izlenimini verir. Rauf Orbay'ın beyaz saçları, beyaz gömleği, özellikle yüz ve ellerinde belirginleşen güçlü ışık yansımaları, kahverengi tonlarının hâkim olduğu resme canlılık kazandırmıştır. Bir eli yeleğinin cebindedir, diğeri oturduğu koltuğun kenarına dayalıdır. Sol köşede "19 Mayıs 1960 Feyhaman" imzası ve tarihi okunmaktadır.



14 Rauf Orbay, 19 Mayıs 1960,
ahşap üzerine yağlıboya, 86 x 67 cm, Env. No. 121/755

31 19 Mayıs 1960 tarihli portre, 121/755 envanter numarasına kayıtlıdır ve 86 x 67 cm ölçülerindedir.



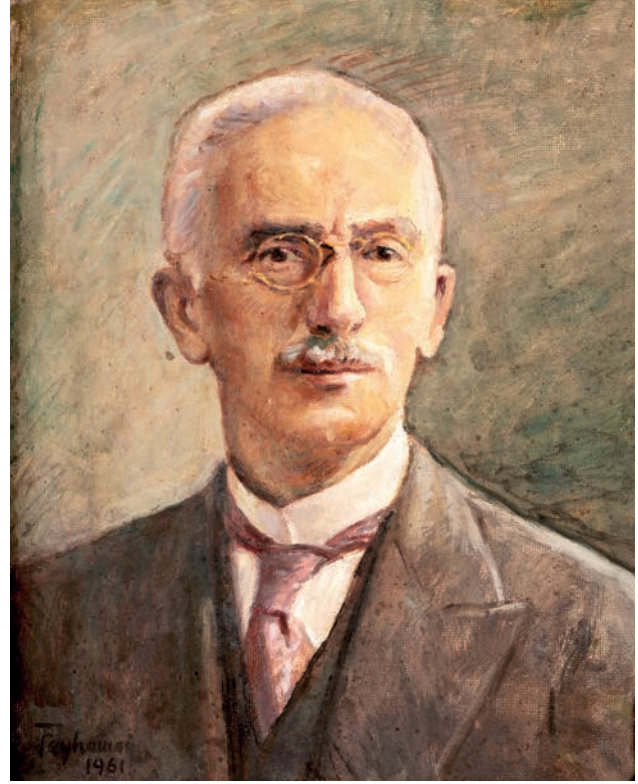
15 Hüseyin Siret, 1961,
duralit üzerine yağlıboya, 50 x 41 cm, Env. No. 121/759

Edebiyatçı, şair Hüseyin Siret [Özsever] (1872-1959) başı hafif yana doğru eğik, kurşuni renk elbise ve beyaz gömlek giymiş olarak resmedilmiştir.³² (Resim 15) Kravatı, bordo üzerine kurşuni beneklidir. Arka plan, açık bej rengidir. Omuz hizasında "Feyhaman 1961" imza ve tarihi okunmaktadır.

Müzikolog, besteci ve neyzen Rauf Yekta Bey (1871-1935) açık renk bir arka plan önünde, bir koltukta oturur vaziyette, dörtte üç profilden yarım boy resmedilmiştir.³³ (Resim 16) Beyaz saçlı, uzun burunlu ve badem bıyıklıdır. Beyaz gömlek, kahverengi ceket ve yelek giymiş; bordo kravat takmıştır. Portrenin sol alt köşesinde "Feyhaman 1961" imzası ve tarihi okunmaktadır.

32 121/759 envanter numarasına kayıtlıdır ve 50 x 41 cm ölçülerindedir.

33 121/760 envanter numarasına kayıtlıdır ve 50 x 40 cm ölçülerindedir.



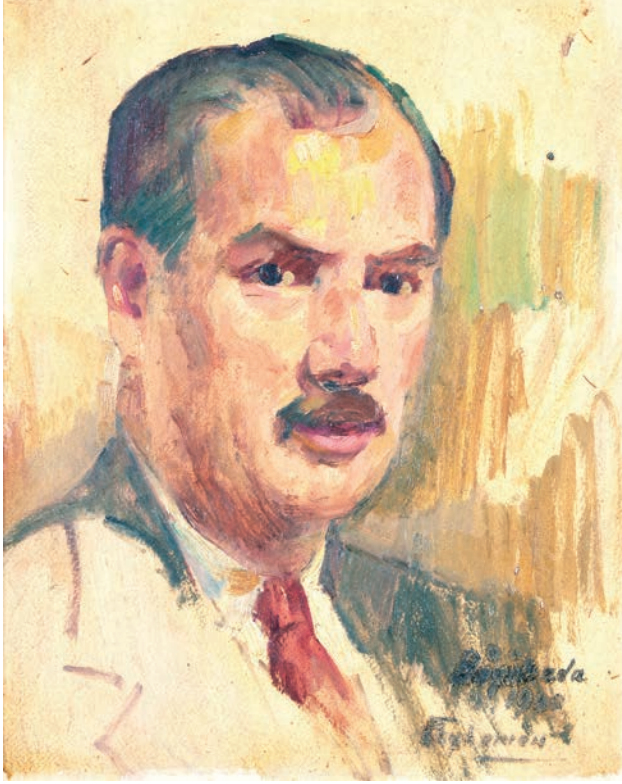
16 Rauf Yekta Bey, 1961,
mukavva üzerine yağlıboya, 50 x 40 cm, Env. No. 121/760

Gazeteci, yazar Ruşen Eşref Ünaydın (1892-1959) dörtte üç profilden, saçları arkaya doğru düz taranmış, bıyıklı; üzerinde beyaz gömleği, boynunda bordo kravatı ile resmedilmiştir.³⁴ (Resim 17) Sağ köşedeki imzadan, Feyhaman'ın portreyi 1940 yılında Büyükdada yaptığı anlaşılmaktadır.

Cumhuriyet döneminin önemli eğitimci, yazar ve devlet adamlarından Hasan Âli Yücel (1897-1961) portresi dönemin aydın ve değerli şahsiyetlerine ait bir diğer portredir.³⁵ (Resim 18) Portrede; başını hafifçe yana çevirmiş, uzaklara bakan, yakışıklı ve şık görünen Hasan Âli Yücel, güçlü kişiliğini yansıtan bir ifadeyle betimlenmiştir.

34 121/778 envanter numarasına kayıtlıdır ve 41 x 33 cm ölçülerindedir.

35 1946 tarihli portre 121/781 envanter numarasına kayıtlıdır ve 56 x 45 cm ölçülerindedir.



17 Ruşen Eşref Ünaydın, 1940, Büyükkada, mukavva üzerine yağlıboya, 41 x 33 cm, Env. No. 121/778



18 Hasan Âli Yücel, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 56 x 45 cm, Env. No. 121/781

Feyhaman Duran, portre çalışmaları hakkında fikirlerini aktarırken “*Portrede bir kalıp var, bir de manası; bunlardan yalnız birisi kâfi gelmez. Onun için portre güçtür*” demiştir. Sanatçı, portrelerinde desen yeteneğini insan yüzüne yöneltmiş, böylece yalnızca fiziksel görüntüyü yansıtmakla kalmayıp yüz ifadesinde de bir anlam arayışına girmiştir.³⁶ Duran'ın portresini yaptığı kişilerin çoğunu yakından tanıdığı bilinmektedir. Bu nedenle modellerinin iç dünyasını da portrelerine yansıtabilmiştir. Örneğin Müzisyen Rauf Yekta Bey, eşi Güzin Duran'ın dayısıdır. *Hayat Tarih Mecmuası*'nda yakın arkadaşı, edebiyat tarihçisi, akademisyen Ord. Prof. Dr. İsmail Hikmet Ertaylan'ın yayımlanan yazısında da Feyhaman'ın yakın çevresi hakkında bilgi verilmiştir.³⁷

İkinci Dünya Savaşı nedeniyle 1943-1947 yılları arasında Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunun bir bölümü önlem olarak Niğde ve Çankırı'ya taşınmış,³⁸ bu süre zarfında müzeye ziyaretçi alınmamıştır. Topkapı Sarayı Müzesi eski müdiresi Dr. Filiz Çağman'dan (1997-2005) alınan şifahi bilgilere göre; Feyhaman Duran saraya davet edilmiş ve burada eşi Güzin Duran (1898-1981) ile birlikte özel izinle çalışmıştır.³⁹ Feyhaman Duran, Topkapı Sarayı'nın iç ve dış mekânlarını tablolarında yer yer ayrıntılara girerek, renkli atmosferiyle ustaca yansıtmıştır. Feyhaman Duran'ın sarayda resim çalışmaları yaptığı dönemde resmettiği iki iç mekân çalışması, Harem ve Çinili Köşk'ü tasvir etmektedir. *Harem* tablosu,⁴⁰ Ahmet Celaloğlu tarafından

36 İrepoğlu, a.g.m., s. 29.

37 İsmail Hikmet Ertaylan, “Ünlü Portre Ressamlarımızdan Feyhaman Duran”, *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 6, Temmuz 1970, s. 10-15.

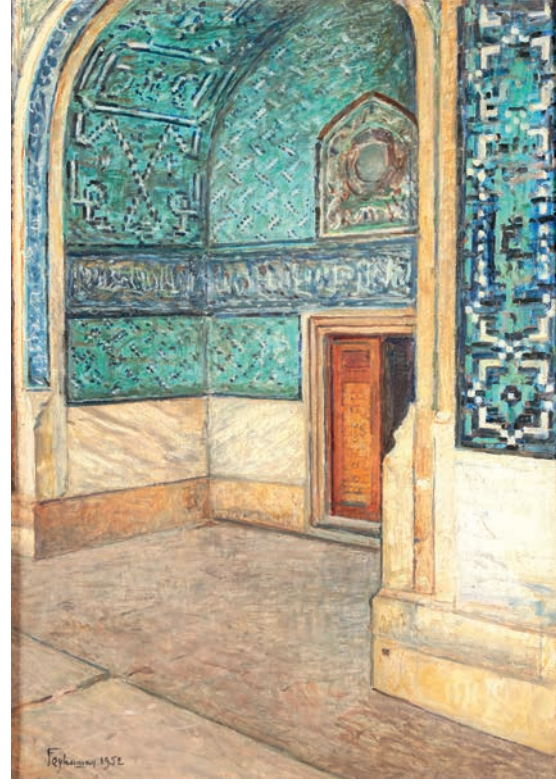
38 Tahsin Öz, *Hayatım*, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1991, s. 26-29.

39 Nisan 2017 tarihinde yapılan telefon görüşmesi.

40 1944 tarihli tablo, 121/752 envanter numarasına kayıtlıdır ve 91 x 61 cm ölçülerindedir.



19 Harem, 1944,
tuval üzerine yağlıboya, 91 x 62 cm, Env. No. 121/752



20 Çinili Köşk,
mukavva üzerine yağlıboya, 61 x 50 cm, Env. No. 121/633

müze hediye edilmiş (Resim 19); *Çinili Köşk* tablosu⁴¹ ise koleksiyona Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden gönderilmiştir. (Resim 20) *Harem* tablosunun arkasındaki Arap harfleriyle Türkçe yazılı kâğıt etikette, "*Harem Ağaları Kahve Ocağı Topkapı Sarayı*" yazmaktadır. Resmedilen ocak, günümüzde Harem'e giriş kapısından ilerlerken sol kolda kalan Karaağalar Koğuşu'nun iç avlusundadır. Ayrıca ilki 1953 yılında satın alınan, diğeri 1960 yılında Ahmet Celaloğlu tarafından hediye edilen birbirinin aynı iki tabloda da Saray Akağaları Salih ve Bahri Efendiler, Arz Odası önünde resmedilmiştir.⁴² (Resim 21) Resmin arkasındaki Arap harfleriyle Türkçe yazılı kâğıt etikette, "*Bahri Bey (kısa boylusu) ve Salih Efendi (uzun boylusu) 1946 senesinde*

tekaüd edilmiş Topkapı Sarayı'nın son Ak Ağaları" yazılıdır. Saray, 1924 yılında müze hediye edilmiş olarak atanmış; bu tabloda resmedilen akağalar da müzenin ilk bekçileri olmuşlardır. 2005-2012 yılları arasında Topkapı Sarayı Müzesi başkanlığı görevini yürütmüş olan tarih profesörü İlber Ortaylı, tabloda resmedilmiş olan Enderun cücelerinden Bahri Efendi'yi 1955 yılında ilk kez ziyaret ettiği Topkapı Sarayı'nda gördüğünden bahsetmektedir.⁴³ Dr. Filiz Çağman'dan alınan bir diğer bilgi ise Enderun avlusunda günümüzde santral olarak kullanılan Büyük Oda koğuşunun önündeki Malta eriği (yenidünya) ağacının bu resimdeki görevliler tarafından dikildiği yönündedir.⁴⁴

41 1952 tarihli tablo, 121/633 envanter numarasına kayıtlıdır ve 61 x 50 cm ölçülerindedir.

42 1946 tarihli iki tablo, 121/559 ve 121/751 envanter numaralarına kayıtlıdır. 1953 yılında satın alınan tablo, 65 x 56 cm ölçülerindedir. Diğer tablo ise 55 x 46 cm ölçülerindedir ve Millî Saraylar Resim Müzesi'nde teşhir edilmektedir.

43 İlber Ortaylı, *Zaman Kaybolmaz "İlber Ortaylı Kitabı"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006, s. 564.

44 Nisan 2017 tarihindeki telefon görüşmesi.



21 Saray Akağaları Salih ve Bahri Efendiler, 1946, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 46 cm, Env. No. 121/751



22 Şeyhülislam Ebüssuûd Efendi, 1957, duralit üzerine yağlıboya, 72 x 62 cm, Env. No. 121/630

Feyhaman Duran, Saray'da bulunduğu dönemde müzedeki pek çok eseri de yakından inceleme imkânı bulmuş, el yazma kitaplardaki resimleri ve Saray'ın mekânlarını tuvaline yansıtmıştır.⁴⁵ Resim koleksiyonunda yer alan, 1957 tarihinde büyüterek tuvale aktardığı *Şeyhülislam Ebüssuûd Efendi* portresinde (Resim 22),⁴⁶ Saray'daki resimli elyazmalarından *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence* adlı eserdeki Ebüssuûd Efendi'nin tasvirini model almış olduğu tespit edilmiştir.⁴⁷ (Resim 23)

45 Feyhaman'ın kopyalarını hazırladığı eserler; *Süleymannâme*'den Kanuni Sultan Süleyman'ın Barbaros Hayreddin Paşa ile görüşmesini resmeden minyatür, *Şehnâme-i Nadirî*'den Ali Paşa'nın donanmasının tasviri, ressam Nigarî'nin yaptığı Kanuni Sultan Süleyman portresi, Nakkaş Sinan'a atfedilen Fatih Sultan Mehmed portresidir. Bkz. *Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında*, a.g.e., s. 57, 58, 96, 114, 115, 144, 145.

46 121/630 envanter numarasına kayıtlıdır ve 72 x 62 cm ölçülerindedir. Millî Saraylar Resim Müzesi'nde teşhir edilmektedir.

47 TSK, R.1296, y.58a. Tıpkıbasım için bkz. Rahimi-zâde İbrahim Çavuş, Harimi, *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence [Osmanlı-İran Savaşları ve Gence'nin Fethi (1583-1590)]*, Çamlıca Yayınları, İstanbul 2010.



23 Şeyhülislam Ebüssuûd Efendi tasviri, *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence*, 1590, (TSK, R.1296, y. 58a)



24 III. Selim ve Sadrazam Koca Yusuf Paşa'nın Huzura Kabulü, kâğıt üzerine suluboya, 62 x 50 cm, Env. No. 121/670



25 III. Selim ve Sadrazam Koca Yusuf Paşa'nın Huzura Kabulü, fotoğraf, Abdullah Biraderler, 60 x 45 cm, Env. No. 121/162

Yağlıboya dışındaki tekniklerde yapılmış çalışmalar (suluboya, pastel, füzen, tarama, alçı kabartma) az olan Feyhaman Duran'ın⁴⁸ Saray koleksiyonundaki tual, duralit ve mukavva üzerine yağlıboya tekniğinde çalıştığı söz konusu tablolarından başka, suluboya tekniğinde bir resmi daha bulunmaktadır. (Resim 24) Sultan III. Selim'in Sadrazam Koca Yusuf Paşa'yı huzuruna kabulünün betimlendiği bu resim, 21 Nisan 1960 tarihinde ressamın kendisinden 1.500 TL'ye satın alınmıştır, fakat imzasızdır.⁴⁹ Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş olan fotoğraftan bire bir kopyalanmıştır. (Resim 25) Resim koleksiyonunda kayıtlı olan bu fotoğrafın altında "*Rusya-Avusturya ile musalaha-yı müteakib H. 1206[M. 1791-92] senesinde Yusuf Paşa'nın İstanbul'a avdetinde huzura kabulü*" yazılıdır.⁵⁰

48 İrepoğlu, a.g.m., s. 28.

49 121/670 envanter numarasına kayıtlıdır ve 62 x 50 cm ölçülerindedir. Nigâr Anafarta, *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1966, s. 15, Levha 10.

50 121/162 envanter numarasına kayıtlıdır ve 60 x 45 cm ölçülerindedir. Fotoğrafın altındaki metnin çevirisi: "Ced-i emced hazret-i hilâfet-penâhileri Sultân Abdülhamid Hân-ı Evvel Gâzi hazretlerinin zaman-ı saltanatlarında sadrâzam ve serdâr-ı ekrem olan büyük peder-i çâkerânem Yusuf Paşa kullarının amm-i ekrem cenâb-ı zıllullâhileri fâtihi-i sâni-yi Mısır Sultân Selim Hân-ı sâlis hazretleri taraf-ı âlilerinden ikinci defa sadrâzam edildikten sonra Rusya ve Avusturya devletleriyle akd olunan musâhala üzerine bin iki yüz altı sene-i

Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonlarının Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı'na yapılan devir işlemleri sırasında sözü edilen bu suluboya resmin çerçevesi açıldığında, duralit üzerine yağlıboya ile yapılmış Boğaz manzarası resmi ile karşılaşılmıştır. (Resim 26) İmzasız olan bu resim de Feyhaman Duran tarafından yapılmış olmalıdır, zira sanatçının aynı açıdan resmettiği birçok Boğaz manzarası bulunmaktadır. Yaz aylarını eşi ile birlikte Büyüka-da ve daha sonraları Anadolu Hisarı'nda geçiren Feyhaman Duran, Anadolu Hisarı'ndaki Komodor Remzi Bey Yalısı'ndan⁵¹ Kanlıca'ya doğru Boğaz'ı resmetmiş ve birçok manzara resmi yapmıştır.⁵² Bunlardan biri, 1960 yılında resmettiği Anadolu Hisarı vapur iskelesinde demirli iki vapur ile bir kotranın olduğu imzalı bir manzara resmi, diğeri ise yine aynı açıdan resmedilmiş kotra ve yalının

hicriyesinde ordu-yı hümâyûn ile Dersâdete avdetinde icrâ buyrulan sûret-i resm-i kabûldür. Abd-ı memlûkleri Hâşim."

51 Komodor Remzi Yalısı, İstanbul Boğazı'nın Anadolu Yakası'nda, Anadoluhisarı Kalesi'nin önünde, 1917 yılında Komodor Remzi Bey tarafından inşa ettirilmiştir. 1924 yılında yalı, Mümtaz Aktay Paşa tarafından satın alınmış ve bu yıllar içerisinde ünlü ressam Feyhaman Duran bu yapıda kiracı olarak kalmıştır. 1972 yılında ise yalı, Prof. Dr. Erdal - Sevinç İnönü tarafından satın alınmıştır. Bkz. Murat Belge, *Boğaziçi'nde Yalılar, İnsanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997, s. 239-240.

52 İrepoğlu, a.g.e., s. 36.



26 Manzara,
duralit üzerine yağlıboya, 63 x 50 cm

tablosudur.⁵³ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde 1985 yılında açılan İstanbul konulu sergide teşhir edilen tablosu da Anadolu Hisarı'ndaki yalıdan yaptığı resimlerinin çeşididir. Sanatçı, 1914 Kuşağı ressamı gibi Fransız İzlenimcilik etkileriyle donanmış, ancak bu etkilere yerel bir ışık ve renk atmosferini katabilmeyi başarmıştır.⁵⁴ “Çiçek koparmasını sevmem. Adam kafası kesmek gibi gelir bana; resmini yaparım” diyen Duran'ın çiçek resimleri de vardır.⁵⁵ Saray koleksiyonunda tespit ettiğimiz yeni resimde de Boğaz'ı gören bir pencerenin önündeki saksıda begonya resmetmiştir.⁵⁶ Komodor Remzi Bey Yalısı'nın üçüncü kat penceresinden perdesi yanlara doğru toplanmış hâlde, komşu yalı olan ve

İlyas Bey Yalısı olarak da bilinen Pembe Yalı'dan⁵⁷ ufukta Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'na (Köprülü Yalısı) kadar kıyı şeridi resmedilmiştir. Gerek arkasına yerleştirildiği Sultan III. Selim tasvirli suluboya resim, gerek envantere kayıtlı diğer portrelerle tema olarak ayrılan resim, önündeki resme destek olarak kullanılmış olmalıdır.

Celâl Es'ad, *Türk Sanat Tarihi* adlı eserinde Feyhaman hakkında şöyle demektedir: “Feyhaman daha ziyade figür ve portrede kendini göstermiştir. Tam bir empresyonist sayılmayan üstad, daha ziyade klasik ve realisttir. O vakte kadar Türkiye'de umumiyetle portre, bir büyültme hâlinde yapılmaktaydı. Feyhaman ona bir sanat mahiyeti ve renk şeffaflığı vermiş olmakla bir yenilik getirmiştir. Figürde olduğu gibi peyzaj ve natürmortta da çok güzel eserler vücuda getirmiştir.”⁵⁸

Bu makalede tanıtmaya çalıştığımız Cumhuriyet dönemi ressamlarından Feyhaman Duran'ın Topkapı Sarayı Resim Koleksiyonu'nda bulunan imzalı tabloları, onun Türk Resim Sanatı Tarihi kaynaklarında “1914 Kuşağı Ressamı” olarak tanımlanan kimliğine ışık tutmaları bakımından da önem taşırlar. Bu eserlerin çoğu, 1940'lı yıllarda bilinçli olarak başlayan Topkapı Sarayı'nın tablo birikimini zenginleştirme politikası sonucu, bağış ve satın alma yoluyla koleksiyona katılmıştır.

53 Feyhaman'ın 1960 imzalı manzara resmi (79/2000) için bkz. Belgin Demirsar Arlı, *Resim Galerisi Pinakothek (Katalog)*, T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi, İstanbul 2004, s. 164, Kat. No. 274; *Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında*, a.g.e., s. 128-129, Kat. No. 136-137.

54 Sezer Tansuğ, “Feyhaman Duran”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1, YEM Yayınları, İstanbul 1997, s. 484.

55 Süheyl Ünver, “Feyhaman Duran'dan Sanat Üzerine Özdeyişler”, *Ankara Sanat Dergisi*, S. 27, 1968; Gül İrepoğlu, *Feyhaman Duran*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986, s. 35.

56 Anadolu Hisarı, 1960 imzalı saksıda begonya resmi (353/2000) için bkz. Belgin Demirsar Arlı, *Resim Galerisi Pinakothek (Katalog)*, T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi, İstanbul 2004, s. 212 Kat. No. 377; *Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında*, Sergi Kataloğu (12 Ocak-13 Ağustos 2017), Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2017, s. 165, Kat. No. 240.

57 Günümüzde bu yalı, Pembe Yalı Restoran&Cafe olarak kullanılmaktadır. Bkz. Belge, a.g.e., s. 236-237.

58 Ertaylan, a.g.m., s. 15.

Tabloların Listesi

Envanter No	Eserin Adı	Satın alınma tarihi	Fiyatı (Lira)	Bilgi
121/791	Fatih Sultan Mehmed		1250	-
121/559	Saray Akağalarından Bahri ve Hafız Salih (1946)	02.02.1953	500	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/560	Hattat İsmail Hakkı Bey (1946)	07.08.1953	250	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/561	Ressam Ali Rıza Bey (1930)	07.08.1953	250	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/562	Şair Tevfik Bey	03.11.1953	300	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/569	Ethem Paşa	17.05.1954		Bedriye Dömeke'nin hediyesi
121/576	Namık Kemal (1954)	26.06.1954	500	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/599	Atatürk	06.08.1955	400	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/629	Sami Yetik (1936)	22.09.1956	600	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/630	Şeyhülislam Ebüssuûd Efendi (1957)	15.02.1957	650	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/631	Filozof Rıza Tevfik Bey	15.02.1957	750	İstanbul Edebiyat Fakültesi Ord. Prof. Hikmet Ertaylan'dan satın alındı.
121/633	Çinili Köşk (1952)	18.02.1957	900	Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden gönderildi. (Hediye)
121/659	Üstad İbnülemin Mahmud Kemal Bey (1947)	26.05.1959	1750	Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden gönderildi. (Hediye)
121/660	Atatürk (1959)	24.04.1959	500	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/664	Adnan Adıvar	31.08.1959	900	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/670	III. Selim ve Sadrazam Koca Yusuf Paşa'nın Huzura Kabulü	21.04.1960	1500	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/674	Atatürk (1960)	23.05.1960	1200	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/751	Akağalar Salih ve Bahri Efendiler (1946)	11.11.1960	-	Ahmet Celaloğlu'nun hediyesi
121/752	Harem (1944)	11.11.1960	-	Ahmet Celaloğlu'nun hediyesi
121/755	Rauf Orbay (19 Mayıs 1960)	-	-	-
121/759	Hüseyin Siret (1961)	-	-	-
121/760	Rauf Yekta Bey (1961)	31.05.1961	750	Beyazıt Taş Odalar Sokağı No: 20-22 / Beyazıt
121/778	Ruşen Eşref Ünaydın (Büyükkada, 1940)	28.02.1962	-	Amerika'dan hediye olarak gönderildi.
121/781	Hasan Âli Yücel (1946)	28.02.1962	-	Amerika'dan hediye olarak gönderildi.

Kaynakça

- Anafarta, Nigâr, *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1966.
- Belge, Murat, *Boğaziçi'nde Yalılar, İnsanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997.
- Berksoy, Funda, *Aydın Portreleri, Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansımaları*, Uludağ Üniversitesi, Bursa 2002.
- Canikli, İlkay Canan, *Ressam Güzin Duran*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gül İrepeoğlu), İstanbul 2005.
- Cantay, Gönül, "Ressam Feyhaman Duran", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla VI. Eyüp Sultan Sempozyumu (10-12 Mayıs 2002)*, İstanbul 2002.
- Çötelioglu, Aysel, "Padişah Portreleri ve Resim Koleksiyonu", *Topkapı Sarayı*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul 2000.
- _____, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2012.
- Demirsar Arlı, Belgin, *Resim Galerisi Pinakothek (Katalog)*, T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi, İstanbul 2004.
- Ertaylan, İsmail Hikmet, "Ünlü Portre Ressamlarımızdan Feyhaman Duran", *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 6, Temmuz 1970.
- Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında*, Sergi Kataloğu, (12 Ocak-13 Ağustos 2017), Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2017.
- Giray, Muhteşem, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul 1983.
- İpek, Selin, "Ressam Feyhaman Duran'ın Topkapı Sarayı'ndaki Tabloları", *Atlas Tarih*, S. 49, Ekim- Kasım 2017.
- İrepeoğlu, Gül, *Feyhaman Duran*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986.
- _____, "Feyhaman Duran", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- _____, "Türk Resminde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran", *Antik ve Dekor*, S. 57, Şubat-Mart 2002.
- _____, "Feyhaman, Resim Aşkıyla", *Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında*, Sergi Kataloğu, (12 Ocak-13 Ağustos 2017), Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2017.
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu*, İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, No:4, İstanbul 1991.
- Naci, Elif, "İstanbul Sarayında Adım Adım: Topkapı Sarayı Resim Galerisi", *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 8, Eylül 1965.
- Ortaylı, İlber, *Zaman Kaybolmaz "İlber Ortaylı Kitabı"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006.
- Öz, Tahsin, *Hayatım*, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1991.
- Rahimi-zâde İbrahim Çavuş, Harimi, *Kitâb-ı Gencine-i Feth-i Gence [Osmanlı-İran Savaşları ve Gence'nin Fethi (1583-1590)]*, Çamlıca Yayınları, İstanbul 2010.
- Sarı, Nil - Elif Sağdıç, "Süheyl Ünver'e Ressam Dostlarından Baki Kalan Eserler", *II. Sağlık Tarihi ve Müzeciliği Sempozyumu (3-4 Haziran 2016)*, İstanbul 2017.
- Tansuğ, Sezer, "Feyhaman Duran", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. I, YEM Yayınları, İstanbul 1997.
- Ünver, Süheyl, "Feyhaman Duran'dan Sanat Üzerine Özdeyişler", *Ankara Sanat Dergisi*, S. 27, 1968.
- Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, (4 Kasım-6 Aralık 1998), Sergi Kataloğu, İstanbul 1998.



GUILLEMET.
Constantinople, 1873.

CHLEBOWSKİ İLE GUILLEMET'NİN SULTAN ABDÜLAZİZ PORTRERİ

Gülşen Sevinç Kaya*

Özet

Millî Saraylar Resim Müzesi, Osmanlı Sarayı Tablo Koleksiyonu'na ev sahipliği yapmaktadır. Koleksiyon, 16-20. yüzyıllar arasına tarihlenen eserlerden oluşmaktadır. Resim Müzesi'nde yerli ve yabancı pek çok ressamın eserleri sergilenmektedir. Bu eserler, gerek sanat değerleri gerekse belge değerleriyle çok kıymetlidir. Eserler arasında Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski (1835-1884) ile Fransız Ressam Pierre Désiré Guillemet'nin (1827-1878) Sultan Abdülaziz (1830-1876) portreleri dikkat çekmektedir. Bu portreler, Sultan'ı yönetici ve komutan olarak görselleştirmekte, babası Sultan II. Mahmud gibi yenilikçi bir padişah olduğunu vurgulamakta, Sultan'ın yönetim anlayışını ve resim beğenisini yansıtmaktadır.

Osmanlı Devleti'ndeki saray ve kasr-ı hümâyûnlarda bulunan tabloların ilk envanterini gösteren defter 1890 tarihli- dir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan bu defterdeki kayıtlarda tabloların sanatçıları, adları, boyutları, frank üzerinden değerleri ve yerleri belirtilmiştir. Defterde, Saray için resimler yapan Fransız Ressam Pierre Désiré Guillemet'nin dört eseri kayıtlıdır. Bu eserlerden ikisi Sultan Abdülaziz'in portresidir. Yine bu defterde Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski'nin yedi eseri kayıtlıdır. Bu eserlerden birisi Sultan Abdülaziz'in portresidir. Aynı Padi- şah'ın birbirine çok yakın tarihlerde portrelerini yapan bu ressamın eserleri, Sultan Abdülaziz'in imgesini yansıtan görsel belgelerdir. Ayrıca, dönemin sanat anlayışını, sanatçıların üslup özelliklerini ve Saray'la yakın ilişkilerini yansı- tılmaları bakımından da birincil kaynaklardır. Portrelerin birbirine benzer ve farklı yönleri bulunmaktadır. Bu çalışmada, Beşiktaş'taki Millî Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenen, bahsi geçen sanatçılar tarafından yapılmış Sultan Abdülaziz portrelerinin incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sultan Abdülaziz, Osmanlı Sarayı, Padişah Portresi, Stanislaw Chlebowski, Pierre Désiré Guil- lemet, Abdullah Biraderler, Millî Saraylar Resim Müzesi, Ressâm-ı Hazret-i Şehriyârî

PORTRAITS OF SULTAN ABDÜLAZİZ MADE BY CHLEBOWSKİ AND GUILLEMET

Abstract

National Palaces Painting Museum hosts the Painting Collection of the Ottoman Palace. The Collection consists of paintings dated between the 16th and 20th centuries. The paintings of many local and foreign artists are exhibited in the Painting Museum. These pieces are precious owing to their artistic and documentary values. Among these paintings, portraits of Sultan Abdülaziz (1830-1876) made by Polish painter Stanislaw Chlebowski (1835-1884) and French painter Pierre Désiré Guillemet (1827-1878) compel attention. These portraits visualize the Sultan as a ruler and commander, emphasize his being a reformist Sultan like his father Sultan Mahmud II, also reflect his sense of rule and artistic taste.

The first registry book containing the inventory list of paintings in the palaces and pavilions of the Ottoman Empire dates back to 1890. This book in the Istanbul University Rare Books Library includes the artists, names, sizes, franc val- ues, and locations of these paintings. Among them are four works of French painter Pierre Désiré Guillemet who made paintings for the Palace. Two of them are portraits of Sultan Abdülaziz. Seven paintings of Polish painter Stanislaw Chle- bowski are also registered in the book and one of them is the portrait of Sultan Abdülaziz. The portraits of the same sul- tan made by these artists in the same periods are visual documents reflecting the image of Sultan Abdülaziz. They are also the primary sources that represent the artistic approach of the period, the styles of the artists, and their close relationship with the Palace. There are some similarities and differences between these portraits. This study aims to analyze the por- traits of Sultan Abdülaziz made by these artists and on display today at National Palaces Painting Museum in Beşiktaş.

Keywords: Sultan Abdülaziz, Ottoman Palace, Sultan's Portrait, Stanislaw Chlebowski, Pierre Désiré Guillemet, Ab- dullah Frères (Brothers), National Palaces Painting Museum, Palace Painter

Sultan Abdülaziz'in Kamusal İmgesi

Sultan Abdülaziz, Sultan II. Mahmud'un Pertevniyal Vâlîde Sultan'dan olan oğludur. Osmanlı padişahları, Batı'nın diplomasi kurallarına ve yaşam düzeyine ayak uydurmak amacıyla portrelerini yaptırmışlardır. Portreler, padişahların imgesini ve yaptıkları yenilikleri kalıcı kılmaktadır. Bu konudaki en önemli gelişme, Sultan II. Mahmud'un portrelerini devlet dairelerine astırmasıyla başlamış, Padişah'ın portreleri hanedan mensuplarına ve devlete yararlılık gösteren kişilere de hediye edilmiştir.¹ Sultan II. Mahmud, yabancı ressamalara çeşitli portrelerini sipariş etmiştir. Bu portrelerin öncüleri, Alman asıllı Fransız Ressam Heinrich Wilhelm Schlesinger'in (1814-1893) yaptığı ve Sultan'ı biri atlı, diğeri ayakta betimlediği portreleridir. Bu eserler, Avrupa hükümdar portrelerinin ikonografyasına uygundur. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde de padişah portreciliği geleneği devam etmiştir.



1 Abdullah Biraderler, *Sultan Abdülaziz*, 1865, Ömer M. Koç Koleksiyonu

1 Semra Germaner - Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 86-89.



2a Giovanni Marras, *Sultan II. Mahmud Geçit Töreninde*, tuval üzerine yağlıboya, 161.5 x 186 cm, Env. No. 121/116



2b Pavlo Verona, *Sultan II. Mahmud*, ahşap üzerine yağlıboya, 44.5 x 35 cm, Env. No. 121/994

Sultan Abdülaziz, Avrupa âdetlerinden hoşlanmayıp mazbut bir yaşam sürdüğü için veliahdlık döneminden itibaren halkın sevgini kazanmıştır. "Güler yüzlü, tatlı sözlü, kavrayışı çabuk, azametiyle birlikte nazik tavırlı ve cömert bir padişah" olarak tanınan² Sultan Abdülaziz'in 25 Haziran 1861 tarihinde tahta çıkışı büyük memnuniyetle karşılanmıştır. Tahta çıktığı dönemde hem mali buhran hem de Balkanlar'daki isyanlar sebebiyle sıkıntılı bir durumda olan Osmanlı Devleti'ni kurtaracak padişah gözüyle

2 Germaner - İnankur, a.g.e, s. 98.



3 Abdülmecid Efendi, Bağlarbaşı'ndaki köşkünün atölyesinde babası Sultan Abdülaziz'in portresini yaparken, 20. yüzyılın başı, Env. No. 64/2190.09



4 Chlebowski'nin Sultan Abdülaziz portresinin reproduksiyonu, *Tygodnik Ilustrowany*, Ulusal Müze, Varşova (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)

bakılan Sultan Abdülaziz, mali buhranı önlemek için ağır tedbirler almıştır.³ Diğer Osmanlı padişahları gibi, Sultan Abdülaziz de Osmanlı sultanlarının düşünce ve kararlarında serbest olmalarının saltanatın bir gereği olduğu fikrinden vazgeçmemiştir. Ancak, ülkenin bu yönetim anlayışı ile idare edilemeyeceğini görmüştür. Bu yüzden, hükümet işlerini devlet ricaline bırakmıştır. Sultan, sanat koruyucusu kimliği yanında, ressam kimliği ile de adını duyurmuştur. 1863 Mısır ve 1867 Avrupa gezileri ile Türk tarihinde bir ilki başlatmış, böylece ilk defa bir Osmanlı sultanı diplomatik amaçla yurt dışına çıkmıştır. 1867 Avrupa gezisi, Sultan Abdülaziz'in güzel sanatlara olan ilgisini arttırmıştır. Nitekim 8 Ekim 1868 tarihli *Levant Herald* gazetesinde⁴, yeni Çırağan Sarayı'nda, Osmanlı padişahlarını ve Osmanlı tarihindeki önemli olaylar ile savaşları temsil eden resimlerin yer alacağı, Millî Müze'nin çekirdeğini oluşturacak bir galerinin açılacağı haberi duyurulmuştur. Guillemet'nin Atölyesi ve Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği 1873 ve 1875 tarihli sergilerle resim sanatına olan ilgi ve desteğin artışı da somut olarak izlenmiştir.

3 Cevdet Küçük, "Abdülaziz", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul 1988, s. 175-185.

4 Germaner - İnankur, a.g.e, s. 101.

Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Sultan Abdülaziz'in yerli ve yabancı ressamlar tarafından yapılmış çeşitli portrelerine sahiptir. Koleksiyonda, Sultan Abdülaziz'in Heykeltıraş Fuller'e ait mermer büst heykeli ile Beylerbeyi Sarayı'nda sergilenen bronz atlı heykeli de bulunmaktadır. Padişah'ın 1860'lı ve 1870'li yıllarda yapılan portreleri karşılaştırıldığında sadece fiziksel değişimi değil, siyasi ve mali sorunların etkisiyle kısmen düşünceli kısmen de sert görünen yüz ifadelerinden psikolojik durumu da gözlemlenebilmektedir. Yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen, portrelere Padişah'ın dış güçlere boyun eğmeyen, azimli ve gururlu kişiliğinin ifadesi yansımıştır. Padişah'ın iri siyah gözlerinin "*mülâyemetten (yumuşaklıktan) ziyade gurur*" ifade ettiği belirtilir.⁵

Sultan Abdülaziz'in vefatından sonra da çeşitli portreleri yapılmıştır. Abdülmecid Efendi, dedesi Sultan II. Mahmud ile babası Sultan Abdülaziz'in anısal atlı portrelerini yapmıştır. Sanatçı, Sultan Abdülaziz'in portresini yaparken *Tygodnik Ilustrowany*'de yayınlanan ve Chlebowski'nin Sultan'ı at üzerinde tasvir eden portresinden esinlenmiştir.

5 Recep Barış Kıbrıs, *Pierre Desire Guillemet ve Akademisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003, s. 103.



5 E. Armenopoulo, *Sultan Abdülaziz*, tuval üzerine yağlıboya, 19. yüzyılın sonları, 219 x 129 cm, Env. No. 121/473



6a Abdülmecid Efendi'nin otoportresi, 1917, Galatasaray Müzesi

Koleksiyonda, Sultan Abdülaziz'in Abdülmecid Efendi tarafından yapılmış bir büst portresi ile Melkon Diratzouyan'ın Abdülmecid Efendi'ye ithaf ettiği 1885 tarihli *Sultan Abdülaziz* portresi bulunmaktadır. Yine Melkon Diratzouyan'ın yaptığı Sultan Abdülaziz'in tam boy portresi ise 1882 tarihlidir. E. Armenopoulo'nun Sultan Abdülaziz'i koltukta otururken betimlediği portresi ise 19. yüzyılın sonlarına tarihlendirilmektedir. Ayrıca, Galatasaray Müzesi'nde Abdülmecid Efendi'nin yaptığı, Askerî Müze'de ise Kleboski imzalı bir Sultan Abdülaziz portresi bulunmaktadır. Bu portrenin Chlebowski'ye ait olmadığı düşünülmektedir.⁵ Her ne kadar Osmanlı belgelerinde sanatçının ismi Hleboski'nin yanı sıra Kleboski olarak geçse de sanatçının imzasını atarken "K" harfini değil, "Hl" harflerini tercih ettiği bilinmektedir. 1867 Paris Sergisi'nde, İngiliz asıllı Mary Adelaide Walker'ın Sultan Abdülaziz portresi ve Ahmed Ali Bey'in (Şeker Ahmed Paşa) karakalem Sultan Abdülaziz portresi ile Abdullah Biraderlerin Sultan Abdülaziz fotoğrafı sergilenmiştir.⁶

6 Mary Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*, çev. Zeynep Rona, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 106.



6b Abdülmecid Efendi, *Sultan Abdülaziz*, 1917, Galatasaray Müzesi

Chlebowski ile Guillemet'nin Sultan Abdülaziz Portreleri

Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi, Millî Saraylar Resim Müzesi'ne ev sahipliği yapmaktadır. Tanzimat'la birlikte şehzadelerin dışa kapalı hayatlarının sona ermesinin ve serbest yaşama geçişlerinin mimari simgesi olan Veliahd Dairesi'nde

oturan ilk veliahd, Sultan Abdülmecid'in kardeşi Veliahd Abdülaziz'dir. Sözü edilen daire, Sultan Abdülaziz döneminden itibaren veliahdın yanı sıra ikinci veliahd olan en kıdemli şehzadeye de tahsis edilmiştir.



7a Resim Müzesi'nin Giriş Kapısı



7b Resim Müzesi'nin Giriş Salonu

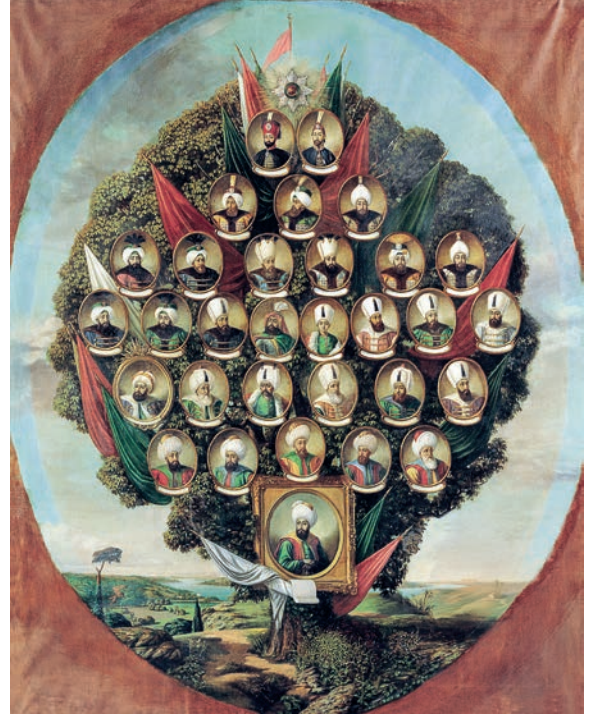
Müzenin “Sultan Abdülaziz ve Sultan Abdülmecid Salonu”, “Ressâm-ı Hazret-i Şehriyârî (Saray Ressamları)”, “Osmanlı'nın İhtişamı” ve “Tasvîr-i Hümâyûn Salonu (Padişah Portreleri)” isimli tematik bölümlerinde Sultan Abdülaziz'in portreleri sergilenmektedir. Tasvîr-i Hümâyûn Salonu'nun Veliahd Merdiveni'nin alt kısmına açılan bölümünde Ede Peskey'in (1835-1910) 1867 tarihli

Sultan Abdülaziz portresi bulunmaktadır. Bu portre, Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati sırasında yapılmış olmalıdır. Fildişi madalyon portrelerinin sergilendiği vitrinde de Sultan'ın Joseph Manas (1835-1916), Viçhen Abdullah (1820-1902) gibi sanatçılara ait portreleri yer almaktadır. Bu portreler Padişah'ın kendi döneminde yapıldıklarından dolayı, gerek sanat değeri gerekse belge değeri



8a Anonim, *Sultan Abdülaziz*,

19. yüzyılın ikinci yarısı, tuval üzerine yağlıboya, 84.5 x 68.5 cm, Env. No. 121/111



8b Anonim, *Osmanlı Sultanlarının Soyağacı*,

Sultan Abdülaziz dönemi (1861-1876), tuval üzerine yağlıboya, 205 x 155 cm, Env. No. 121/135



9 Osmanlı'nın İhtişamı Salonu



10a Fildişi padişah portreleri ile Osmanlı devlet adamlarının portrelerinin sergilendiği vitrin



10b Ede Pesky, *Sultan Abdülaziz*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 70.3 x 55 cm, Env. No. 121/53

olan eserlerdir. Resim Müzesi'nde yer alan, Sultan Abdülaziz dönemine ait *Osmanlı Sultanlarının Soyağacı* anıtsal boyuttur. Bu soyağacı, 18. yüzyılın ortalarından itibaren yapılan soyağaçlarının son örneklerinden kabul edilmektedir. Benzerlerinden

farkı, ilk Osmanlı sultanı olan Osman Gazi'nin portresinin aşağıda ayrı bir çerçeveye konması ve Sultan II. Mahmud ile Sultan Abdülmecid'in en üstte yana yana verilmesidir. İstanbul'u fetheden Fatih Sultan Mehmed de diğer portrelerden farklı olarak üzeri bezemeli bir madalyona yerleştirilmiştir. Portreler, birbirine kurdeleler ya da ağaç dallarıyla bağlı değildir. Ağacın arkasında, solda Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'un Boğaziçi'nden bir görüntüsü vardır. Sağda, Kahire'yi simgeleyen piramitler yer alır. Portreler, usta bir ressamın elinden çıkmıştır. Padişahların yüz ifadeleri doğaldır. Portrelerin fizyonomi, yüz ifadeleri ve giysileri, Kapıdağlı serisini izlemektedir. Ancak, Sultan II. Murad, Sultan I. Mustafa ve Sultan III. Ahmed portreleri, Kapıdağlı serisinden biraz farklıdır. Bilhassa Sultan III. Selim portresi, Kapıdağlı serisinden oldukça farklı olarak profilden resmedilmiştir. En üstteki Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid portrelerinin üstüne, tam ortada Sultan Abdülaziz'in 1862 tarihli nişanı yerleştirilmiştir. Ressam, o dönemde halen hayatta olan Padişah'ı, adını taşıyan bir nişanla temsil etmiştir.⁷

7 Günsel Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi / Tesvir-i Âl-i Osman*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 518.



11a William Downey, Sultan Abdülaziz, 1867, Ömer M. Koç Koleksiyonu



11b Abdullah Biraderler, Sultan Abdülaziz, 1874, Ömer M. Koç Koleksiyonu

Keçecizâde Fuad Paşa (1815-1869), Padişah ile Abdullah Biraderleri ve Stanislaw Chlebowski'yi tanıştırmak için sarayın resim ve fotoğraf sanatına olan ilgi ve desteğinde önemli rol oynamıştır. Sultan Abdülaziz, 1863'te Abdullah Biraderleri İzmit'teki av köşküne davet ederek onlara fotoğrafını çekirtmiştir. Bu fotoğrafı çok beğenen Sultan Abdülaziz, "Yüzüm ve asıl görüntüm, Abdullah Biraderlerin çektiği fotoğraftaki gibidir. Emrediyorum, bundan böyle yalnızca onların çektiği fotoğraflar benim resmî fotoğraflarım olarak tanınsın ve böyle kabul edilerek her tarafa dağıtılsın" buyruğunu vermiş ve Abdullah Biraderleri "Ressâm-ı Hazret-i Şehriyârî" unvanı ile Saray Fotoğrafçısı olarak atamıştır.⁸ Böylece, resim sanatı yanında fotoğraf sanatında da padişah portreciliğinin örnekleri verilmeye başlamıştır.

8 Engin Özendes, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s. 39.

Sultan Abdülaziz, resme ve ressamlığa olan düşkünlüğü ile tanınmıştır.⁹ Sipariş ettiği özellikle savaş konulu tablolar ve gemi resimleri için resamlara taslak mahiyetinde eskizler çizdiği ve ressamların eskizlerini düzelttiği bilinmektedir. Himayesindeki son derece yetenekli yerli ve yabancı sanatçılar, Sultan Abdülaziz'in beğenisini kazanan portreler yapmışlardır. Chlebowski ve Guillemet, Sultan Abdülaziz'in portrelerini yaparken Abdullah Biraderlerin çektiği fotoğraflardan da yararlanmış, ayrıca portreleri idealize etmişlerdir. Guillemet'nin portrelerinde bu daha da dikkat çekicidir. Padişah'ın gerek yüzünün gerekse vücudunun yapısı, Guillemet'nin ayakta resmettiği portreden farklıdır. Gerçekte daha iri cüsseli ve kilolu

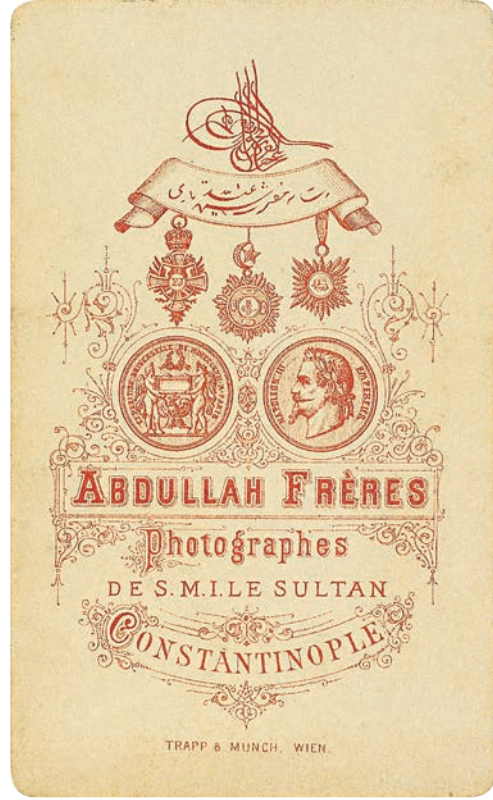
9 Sultan Abdülaziz'in kurşun kalemle köy ve gemi resimlerinin yanı sıra düşmanı kovalayan savaşçılar ve dörtına koşan atlar gibi savaş kompozisyonları çizdiği bilinmektedir. Resim Müzesi'nde veliahdlık döneminde yaptığı, *Buğ Gemisi* adlı imzalı bir eseri bulunmaktadır. Sultan'ın İstanbul'un fethini konu alan imzalı bir yağliboya tablosunun da özel koleksiyonda bulunduğu bilinmektedir.



11c Abdullah Biraderler Fotoğrafhanesi'nin kurucusu Viçen Abdullah'ın imzalı ve ithafli otoportresi, yaklaşık 1875

olup yuvarlak yüzlüdür. “Yakalanmış bir kartalın gözlerine benzeyen, hülya dolu ve içinde rencide edilmiş gururunun yanında çılgınlık ışıkları parıldaayan gözleri ile yakışıklı genç” tanımlamasının¹⁰, sözü edilen iki ressamın portrelerinde Padişah'ın imgesini oluşturduğu görülmektedir. Padişah'ın portreleri; duruş, yüz ifadesi, kıyafetler, aksesuarlar, ışık ve renk kullanımı ile dikkat çekicidir. Özellikle Guillemet'nin portrelerinde, Alman Ressam Franz Xaver Winterhalter'in (1805-1875) portreleri en idealize biçimde resmeden yaklaşımı daha çok hissedilmektedir. Padişah portrelerinde güzel özellikler öne çıkarılmış, beğenilmeyen özellikler ise gizlenmiştir. Her iki ressam da bunu büyük ustalıkla yapmış, ışık ve renk kullanımı ile etkileyici ve neredeyse kusursuz bir güzellik ortaya çıkarmıştır. Padişahların fiziksel güzelliklerinin yanı sıra üniformaları, nişanları, kılıçları ve atlarının eğerleri de gösterişli şekilde betimlenmiştir.

10 Kıbrıs, a.g.e., s. 102-103.

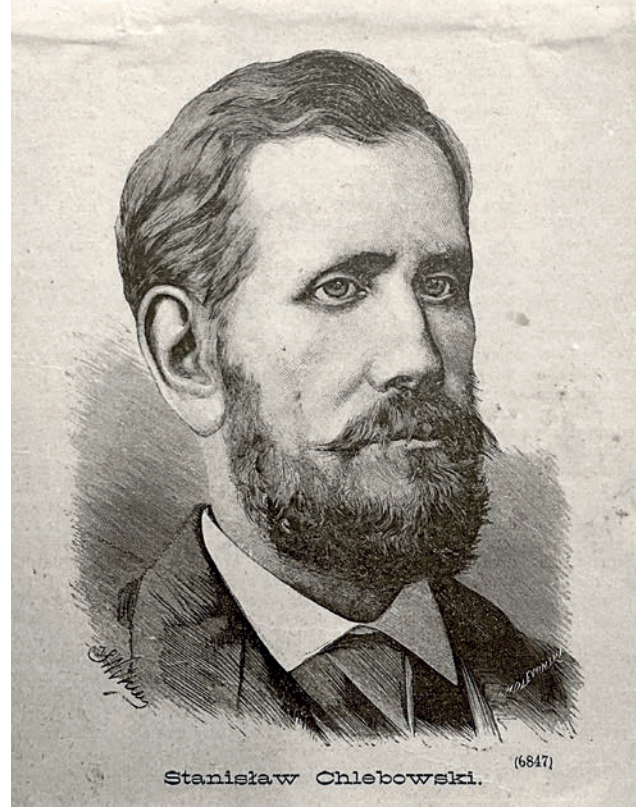


11d, 11e Abdullah Biraderlerin Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde kullandıkları, saray fotoğrafçılığı unvanlarını gösteren stüdyo kartları

Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski (1835-1884), Saint Petersburg Akademisi'nden sonra Paris ve Münih'te eğitim görmüştür. Paris'te Jean-Léon Gérôme'un öğrencisi olmuştur. Birçok Avrupa ülkesine seyahat eden sanatçı, 1864 yılında, Sultan Abdülaziz döneminde İstanbul'a gelmiştir. 1865 yılının Mart ayında, *Journal de Constantinople*'da Chlebowski'nin Sultan'a sunmak için yaptığı dört tablonun bitmek üzere olduğu ve isteyenlerin tabloları 1 Nisan (19 Mart) tarihinden itibaren Galatasaray Kışlası'nda sekiz gün boyunca görebilecekleri duyurulmuştur. Bu çok figürlü kompozisyonlarda, Padişah'ın komutanlığı ve ordunun gücü yansıtılmıştır.¹¹

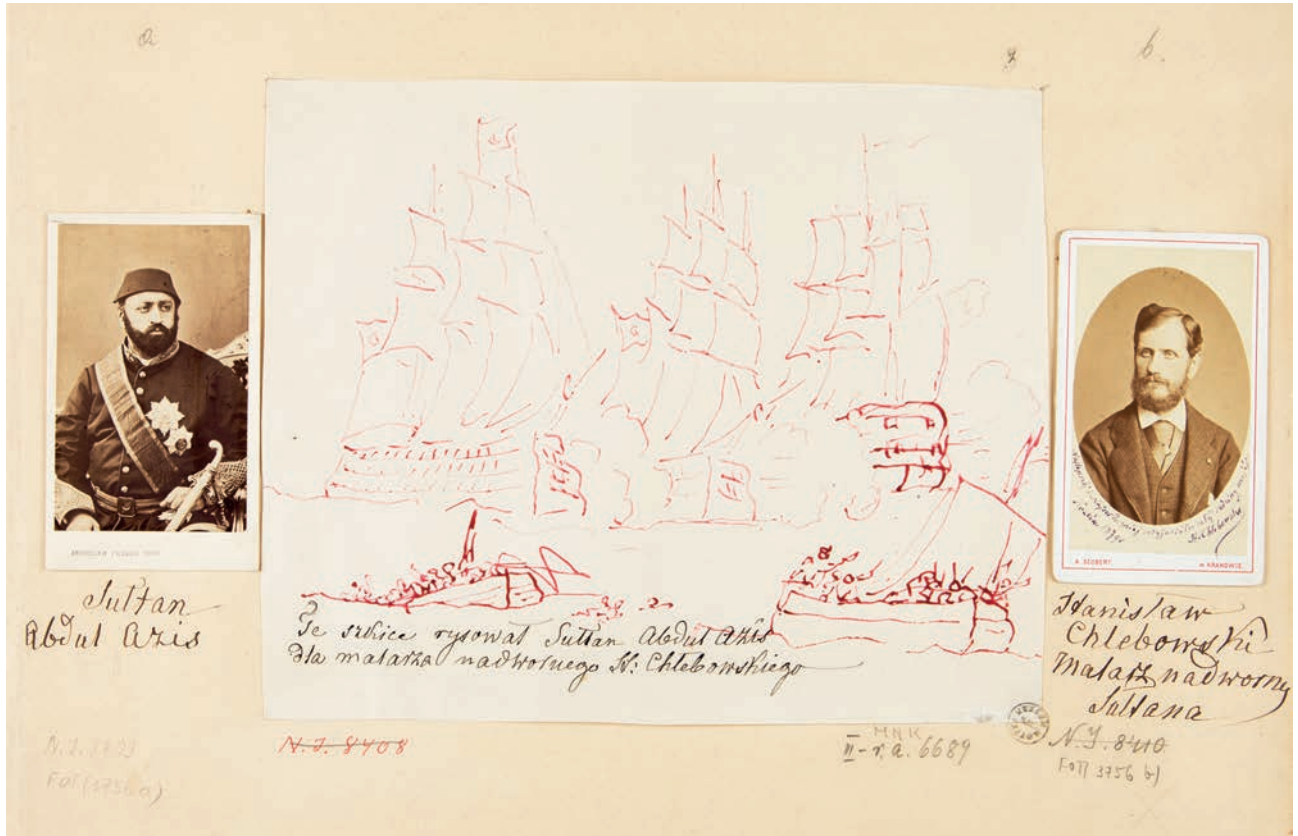
12 Stanislaw Chlebowski, Ulusal Müze, Varşova (Fatma Coşkuner Fotoğraf Arşivi)

13 Sultan Abdülaziz, *Osmanlı Donanması*, Czaykowska Albümü, kâğıt üzerine mürekkep, Krakow Ulusal Müzesi, Env. No. MNK III-r.a.-6689



12

13



11 Germaner - İnankur, a.g.e, s. 111-113.



14b Stanislaw Chlebowski,
Sultan Abdülaziz,
1867, ahşap üzerine yağlıboya,
24.5 x 19 cm,
Env. No. 121/1009

14a Stanislaw Chlebowski,
Sultan Abdülaziz,
1866, ahşap üzerine yağlıboya,
41 x 30 cm,
Env. No. 121/107

Chlebowski, 1870-1872 yılları arasında Sultan Abdülaziz'in saray ressamlığını yapmış, 1870'te Dördüncü Rütbeden Mecidiye nişanı ile ödüllendirilmiş¹² ve 1876'da Paris'e geri dönmüştür. Portreleri ve Türk tarihi ile günlük yaşamdan sahneleri konu alan resimleriyle ün kazanmıştır. Türk tarihini konu alan çok figürlü kompozisyonlarıyla (Şehit) Hasan Rıza gibi Türk ressamlarının eserlerine kaynaklık etmiştir. Sanatçının, Millî Saraylar Resim Müzesi'ndeki "Resâm-ı Hazret-i Şehriyârî (Saray Ressamları)" tematik bölümünde sergilenen

büst portrelerinden biri, 1866 tarihlidir. Diğerinin tarihindeki son rakam tam okunamamakla birlikte 1866 olması muhtemeldir. Tablo Koleksiyonu'nda, sanatçının 1866 tarihli Sultan Abdülaziz'e ait bir büst portresi daha vardır. Ayrıca Padişah'ın fildişi portrelerini de yapmıştır. Yurt dışında da eserleri bulunan Chlebowski'nin *Osmanlı Padişahları* adlı 1867 tarihli eseri, Ukranya'daki Lviv Art Galery'dedir. *Sultan Abdülaziz Topkapı Sarayı Avlusunda / Sultan ile Sahne* adlı tablosu ise Kraków Ulusal Müzesi'ndedir.

12 İ.DH.612/42650, 24.S.1287.



15a Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz Salonu

Sanatçının tam boy *Sultan Abdülaziz* portresi, 1867 tarihlidir. Bu portre, Millî Saraylar Resim Müzesi'nin "Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz Salonu"nda sergilenmektedir. Topkapı Sarayı'nın Millî Saraylar'a bağlanmasının ardından Tablo Koleksiyonu'na katılmıştır. 1890 tarihli envanter defterinde¹³ *Cennetmekân Sultan Abdülaziz Han Hazretlerinin Tasvir-i Hümayûnları ve Bir Kır At* olarak kayıtlıdır. Chlebowski bu eserde, Padişah'ı Beylerbeyi Sarayı'nın bahçesindeki havuzun başında betimlemiştir. Hafif sola dönük şekilde kılıcını tutan Abdülaziz'in merasim üniforması nişanlarla bezelidir, üstünde sağ omzundan aşağıya doğru inen hamâili vardır. Padişah'ın yüz hatları oldukça gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Arka planda, Sultan'ın atını getiren seyis görülmektedir. Eser, Sultan II. Mahmud'la başlayan Osmanlı padişah portreciliğindeki ikonografyaya uymaktadır. Sultan Abdülaziz'in temsilî portrelerinden biri de *Tygodnik Ilustrowany*'de yayınlanan, at üzerindeki portresidir.¹⁴

13 T 9079.

14 Agata Wojcik, "Stanisław Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in Sarayında", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, çev. Nazan Erbil, S. 17, 2019, s. 41.



15b Stanisław Chlebowski, *Sultan Abdülaziz*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 245 x 165 cm, Env. No. 121/104

Fransız Ressam Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), 29 Mart 1827'de Lyon'da doğmuştur. Lyon'daki Ecole des Beaux-Arts'da eğitimini tamamladıktan sonra Paris'e gitmiştir. Paris'te ünlü neoklasik Ressam Jean-Hippolyte Flandrin'in (1809-1864) öğrencisi olmuştur. 1852 yılında, Paris'te bulunan Ecole Nationale et Speciale des Académie des Beaux-Arts'ın Resim Bölümü'nde eğitim görmüştür. Fransa hükümetinin siparişi üzerine, Alman Ressam Winterhalter'in resmî portre niteliğindeki eserlerinden kopyalar yapmıştır.¹⁵ 1865 yılında Sultan Abdülaziz'in portresini yapmak için İstanbul'a gelen Guillemet, 1874 yılında Pera'da Sultan Abdülaziz'in desteği ile Türkiye'nin ilk resim okulu olan Desen ve Resim Akademisi'ni açmıştır. Bu okulda eşiyile birlikte Batı tarzı resim ve desen dersleri vermiştir. Gayrimüslimlerin ve Levantenlerin kaydolduğu okulun ilk öğrencileri arasında Serkis Diranyan, Bedan, Nişanyan, Civanyan, Alsalsı Schultz, Belçikalı Coppens ve Rum Zolos yer almışlardır. Birinci yılın sonunda üç Türk öğrencinin de katıldığı okulda, öğrencilere natürlük ve peyzaj çalışmaları yaptırılmıştır. Pazar günleri dışında her gün açık olan akademide, salı ve cumartesi günleri yalnızca kız öğrencilere ders verilmiştir.

1877'de Mekteb-i Sanâyi-i Şâhâne adıyla açılması planlanan, müdürlüğünü ve resim öğretmenliğini Guillemet'nin yapacağı Güzel Sanatlar Okulu ise Osmanlı-Rus Savaşı ve sanatçının ölümünden dolayı gerçekleştirilememiştir. Okulda derslerin Türkçe yapılması, din ve cinsiyet ayrımı olmaksızın on üç yaşını dolduran öğrencilerin kabul edilmesi planlanmıştır. Sanatçı, Osmanlı-Rus Savaşı'nda göçmenlere yardım çalışmaları sırasında tifoya yakalanarak 30 Nisan 1878'de vefat etmiştir.

Sanatçının mektupları ve dönemin gazeteleri, Guillemet'nin İstanbul'daki resim çalışmalarına, Saray'la ilişkisine ve tablolarına dair bilgiler vermektedir. Guillemet, 1864 yılında Sultan Abdülaziz'in portresini yapmak için 4.000 frank karşılığında Fransa hükümetinden sipariş almıştır. Sanatçı, 22 Şubat 1865 tarihinde Nieuwerke Kontu'na yazdığı

mektubunda, atölye için kendisine Galatasaray Kışlası'nda büyük bir bölüm tahsis edildiğini, Hariciye Nazırı Ali Paşa ve Sadrazam Fuad Paşa ile tanıştığını, Sultan'ın kendisine birçok farklı poz sözü verdiğini yazmıştır. 25 Mayıs 1865 tarihli mektubunda da çalışmalarının ulaştığı başarıdan, atölyeye gelen ziyaretçilerden ve Sultan'ın kendisini takdir ettiğinden bahsetmiştir.¹⁶

Fransa Dışişleri Bakanı'nın İmparatorluk Evi ve Güzel Sanatlar Bakanı Mareşal Vaillant'a yazdığı 11 Mart 1866 tarihli mektubunda ise Sultan Abdülaziz portresinin Elysée Sarayı için sipariş edildiği yazılıdır. Sanatçı, Nieuwerke Kontu'na yazdığı 8 Aralık 1865 tarihli mektubunda Sultan Abdülaziz'in bitirmiş olduğu tam boy portresinden bahsetmiş, Sultan'ı gerçek boyutlarında betimlediğini ve en uygun renkleri bulmaya çalıştığını yazmıştır. Eseri önce Fransa Konsolosu ve Bakanların gördüğünü, çok beğenilen eserin hemen Saray'a taşındığını, Padişah'ın aynı resimden bir kopya da kendisi için sipariş ettiğini, bu ikinci resim için de ilk resmin fotoğrafından faydalanarak bir ön çalışma yapacağını belirtmiştir. Sultan Abdülaziz'i at üzerinde betimleyen bir portre siparişi aldığından dolayı Fransız hükümetinden süre istemiştir. İstanbul Konsolosluğu'nun konuyla ilgili telgrafında ise eserin büyük ve tatmin edici bir başarıyla tamamlandığı belirtilmiştir.¹⁷ Sanatçı, 1 Ağustos 1866 tarihli mektubunda, Padişah'ın bütün yaz mevsimi boyunca Boğaziçi Sarayı'nda oturduğunu, kopyayı bitirmek için kışı beklemesi gerektiğini, orjinal resmin bir süre daha kalıp Fransa'ya gönderilmesinin geciktirilmesi gerekliliğini belirtmiştir. Kopyasının yapılması geciktiği için 1866'da tamamlanan tablosu da 1869 yılında Versailles Sarayı'na ulaşmıştır.¹⁸

15 Kıbrıs, a.g.e., s. 37-45.

16 Kıbrıs, a.g.e., s. 43-44.

17 Kıbrıs, a.g.e., s. 100-101.

18 Kıbrıs, a.g.e., s. 45.

1890 envanterinde, Guillemet'nin *Cennetmekân Abdülaziz Han Hazretlerinin Bir Kır At Üzerinde Tasvir-i Hümayûnu* ile *Esb (At) Üzerinde Tasvir-i Hümayûnları* adlı padişah portreleri kayıtlıdır. *Cennetmekân Abdülaziz Han Hazretlerinin Bir Kır At Üzerinde Tasvir-i Hümayûnu* tablosu, Resim Müzesi'nin Osmanlı'nın İhtişamı Salonu'nda sergilenmektedir. Sanatçının 1873 tarihli Sultan Abdülaziz'in tam boy portresi de Resim Müzesi'nin Tasvir-i Hümayûn Salonu'ndadır. Sultan Abdülaziz'in 1873 tarihli tam boy portresi, sanatçının yaptığı ikinci örnektir. Daha önce belirtildiği üzere, 1866 tarihli ilk örnek Versailles Sarayı'nda bulunmakta ve yaklaşık iki kat büyük ebattadır. 1873 tarihli portre, Topkapı Sarayı'nın Millî Saraylar'a bağlanmasından sonra Tablo Koleksiyonu'na katılmıştır. Envanter defterinde, eserin 1966'da Tahran Büyükelçiliği'nden saraya getirildiği belirtilmektedir. Bilindiği gibi, Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı Köşkü'nde, babası Sultan Abdülaziz'den miras olan eserler arasında Guillemet'nin *Sultan Abdülaziz* portresi de bulunmaktadır.¹⁹ Resim Müzesi'nde sergilenen 1873 tarihli Sultan Abdülaziz portresinde Padişah, saray olduğu düşünülen bir yapının iç mekânında, ayakta ve elinde gücü simgeleyen kılıcı tutar vaziyette tasvir edilmiştir. Yapının mukarnaslı sütun başlıkları, mermer şebekeleri ve arka planda yer alan cami dikkat çekicidir. Sözü edilen yapı, Çırağan Sarayı'na benzese de ilk portre 1866 tarihlidir. Çırağan Sarayı ise 1864-1871 yılları arasında yapılmıştır. Yapılar üslup olarak Harbiye Nezareti ile Bahriye Nezareti'nin binalarına da yakındır. Sanatçı, belli bir yapı yerine İstanbul'daki farklı saray ve cami örneklerini betimleyerek Osmanlı padişah imgesini destekleyen bir ortam yaratmaya



16 Pierre Désiré Guillemet, *Sultan Abdülaziz*, 1873, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 93 cm, Env. No. 17/943

çalışmıştır. Arka planda üç minaresi görülen caminin de mimari açıdan Süleymaniye Camii'ne yakın olduğu görülmektedir. Guillemet, Sultan Abdülaziz'in tam boy portresini yaparken Padişah'ın fotoğraflarından yararlanmış, ancak idealize etmiştir. Guillemet'nin eserlerinde hocası Hippolyte Flandrin ile Franz Xaver Wintelharter'in resim anlayışının etkileri görülmektedir. Guillemet, Flandrin'in kişiliğe ve ruh hâline önem veren yaklaşımı ile

19 İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi'ndeki 1950 ve 1951 tarihli evraklar bunu belgelemektedir.



17a Pierre Désiré Guillemet, *Saraylı Kadın*,
1874, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 79 cm,
Env. No. 13/570



17b Pierre Désiré Guillemet, *Saraylı Kadın*,
1875, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 77.5 cm,
Env. No. 13/571

Wintelharter'in idealize eden yaklaşımını uygulamıştır.²⁰ Sultan'ın kırışan saçları ve sakalı ile çatık kaşları dikkat çekmektedir. Yüzü dörtte üç profilden verilmiştir. Vücudu sağa dönmüş, başını sola çevirmiştir. Ülkede yaşanan siyasi karmaşa ve mali bunalımlara rağmen yüz ifadesine güçlü ve gururlu bir kişiliğin ifadesi yansımıştır.

Guillemet'nin resimlerinde, figürler resim yüzeyine yapışıp kalmamıştır. Gerçekle fotoğrafik benzerlik kurulmasına ve portresi yapılan kişinin madden resim düzleminde hissedilmesine özen gösterilmiştir. Figürün anıtsallığı, kıyafetleri, mimari çevreye egemen durumu, el ve kol hareketlerindeki güdümlülük ile yüz ifadesine; ayrıntıların titizliğine, fotoğrafik gerçekçi üsluba ve imgenin büyüklüğüne önem verilmiştir. Padişah'ın izleyene direkt bakmayıp adeta izleyicinin ardını arayarak resmin dışındaki bir noktaya bakması ise onun

insanlardan üstün olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. 1866 ve 1873 tarihli tabloların arasında hem ebat olarak hem de halının detayları ile Sultan'ın göğsündeki nişanların boyutlarında farklılıklar vardır. Padişah'ın saç ve sakalı ikinci resimde daha kırışmıştır. Sanatçı, Sultan Abdülaziz'i resmederken Abdullah Biraderlerin fotoğrafından yararlanmış, ancak Winterhalter gibi idealize etmiştir. Sultan Abdülaziz, portredekinden daha basık ve yuvarlak bir yüz yapısına sahiptir. Pehlivan olan Padişah'ın vücut yapısı da daha cüsseli ve kiloludur.

Sanatçı, Padişah'ın siparişi üzerine Sultan Abdülaziz'in 1866 tarihli atlı portresini de yapmıştır. Oğlu Yusuf İzzeddin Efendi'nin portresi 1868, saray kadınlarının portreleri ise 1874 ve 1875 tarihlidir. 1866 tarihli arşiv belgesine göre, sanatçıya taktim ettiği bir portre için 100 bin kuruş ödenmesi buyrulmuştur.²¹

20 Kıbrıs, a.g.e., s. 63-102.

21 A.MKT.MHM.354/6, 2.Z.1282.



18a Osmanlı'nın İhtişamı Salonu

Osmanlı'nın İhtişamı Salonu'nda, Sultan Abdülaziz'in 1866 tarihli atlı portresi ile Yusuf İzzeddin Efendi'nin 1868 tarihli atlı portresi sergilenmektedir. Bu anısal portreler, Sultan Abdülaziz döneminin resim beğenisini ve Sultan'ın veraset sistemini değiştirerek kendisinden sonra oğlu Yusuf İzzeddin'i tahta getirme arzunu yansıtmaktadır. Sanatçının Nieuwerke Kontu'na yazdığı 1 Ağustos 1866 tarihli mektubundan, Padişah'ın atlı portresini 1866'da sipariş ettiği anlaşılmaktadır. Bu portrede Padişah, askerlerin önünden geçerken resmedilmesine rağmen zafer kazanan bir kumandan gibi betimlenmiştir. Jacques-Louis David'in (1748-1825) Napolyon'u resmettiği *Alpleri Geçen Bonapart* adlı ve 1800-1801 tarihli tablosu gibi bir etki verilmek

istenmiştir.²² Sanatçı, Sultan Abdülaziz'i en etkili bir biçimde sunmaya çalışmış ve figürünü güçlendirmiştir. Tablodaki diğer öğeleri ise yalın olarak resmetmiştir. Padişah'a doğrudan ışık vermiş, gölge alanları da dağınık ışıkla aydınlatarak ayrıntıları vermeye çalışmıştır. Sultan Abdülaziz'in gösterişli kıyafeti, başını izleyiciye doğru çevirmesine rağmen adeta izleyicinin ardını arayarak resmin dışındaki bir noktaya bakması, siyah saçları ve sakalı, çatık kaşları ile atının yürüyüşü dikkat çekmektedir.

Türkiye'de gerçek anlamda resim sergisi, ilk olarak Sultanahmet Sanayi Mektebi'nin resim öğretmeni Ahmed Ali Efendi (Şeker Ahmed Paşa)

²² Kıbrıs, a.g.e., s. 104.



18b Pierre Désiré Guillemet, *Sultan Abdülaziz*, 1866, tuval üzerine yağlıboya, 338.5 x 239.5 cm, Env. No. 121/109



18c Pierre Désiré Guillemet, *Yusuf İzzeddin Efendi*, 1868, tuval üzerine yağlıboya, 295 x 222.5 cm, Env. No. 121/950

tarafından düzenlenmiştir. Sergi, Şeker Ahmed Paşa ile birlikte toplam on ressamın katılımıyla 27 Nisan 1873 tarihinde Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde açılmıştır. *La Turquie*'nin 29 Nisan 1873 tarihli nüshasında, Guillemet “çok tutulan ve kabiliyetli bir sanatçı” olarak tanıtılmaktadır. Ayrıca, “yağlıboya tablolar arasında ilk dikkati çeken tablonun, Guillemet'nin Sultan Abdülaziz'i ayakta betimlediği şahane bir portresi olduğu” belirtilmiştir.²³ Sanatçının, portrelerin giysileri ile aksesuarlarını gerçeğe uygun olarak yansıttığı görülmektedir. Sergiye gösterilen yoğun ilginin sonucu olarak İstanbul'da, Maarif Nezareti İdaresi'nde Güzel Sanatlar Okulu açılacağı dönemin gazetelerinde yayınlanmıştır.

²³ Gülşen Sevinç Kaya, *Sultan Abdülaziz ve Plastik Sanatlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul 1998, s. 66.

Sergisinin başarısı; Şeker Ahmed Paşa'nın yaverliğe atanmasına, Güzel Sanatlar Okulu'nu kurma düşüncesinin oluşmasına, Pierre Désiré Guillemet'nin Perâda Desen ve Resim Akademisi adlı özel bir okul açmasına ve özel resim derslerinin verilmeye başlamasına yol açmıştır.

Şeker Ahmed Paşa, ikinci sergisini 1 Temmuz 1875 tarihinde Çemberlitaş'ta Dârülfünun binasında açmıştır. Sergiye beşi Türk olmak üzere otuz sanatçı iştirak etmiştir. Mevcut kaynaklarda, Guillemet'nin 1875 Sergisi'ne katıldığına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Öte yandan, 1875'te *Revue Constantinople*'de “Guillemet'nin atölyesinden saraya gidecek olan iki görkemli tuvalden ve sultana ait portrelerden” söz edilmiştir.²⁴ Şeker Ahmed Paşa, 1875 sergisine yedi büyük tabloyla katılmıştır.

²⁴ Germaner - İnankur, a.g.e, s. 111.



19a Anonim, *Sultan II. Mahmud*,
tuval üzerine yağlıboya, 19. yüzyılın ikinci yarısı, 190 x 135 cm,
Env. No. 121/115



19b Wilhelm Reuter, *Sultan II. Mahmud*,
tuval üzerine yağlıboya, 115 x 85 cm,
Env. No. 17/136

Bu eserler arasında dikkati çekenler, *Sultan II. Mahmud Portresi* ile Boulanger'ın *Irmak Geçidi (Sudan Geçen Bedeviler)* tablosunun bir kopyasıdır.²⁵ Şeker Ahmed Paşa'nın tablosuna kaynaklık eden Sultan II. Mahmud'un anonim portresi, sergiyi tanıtan yazılarda yanlışlıkla Alman Ressam Winterhalter'e atfedilmiştir. Oysa, Wintelharter İstanbul'a hiç gelmemiş olup toplu kataloğunda bu eserin yer almadığı da bilinmektedir.²⁶ Öte yandan, Guillemet'nin etkilendiği bir ressam olan Wintelharter'in, İstanbul sanat ortamında tanındığı anlaşılmaktadır.

Guillemet, akademisindeki öğrencilerinin eserlerinden oluşan sergiyi aynı akademide, 1876 yılında açmıştır. Sanatçı, bu sergi için Padişah'ın çeşitli

portrelerini yapmıştır. *La Turquie*'nin 29 Haziran 1876 tarihli nüshasında, Guillemet'nin atölyesini ziyaret ettiklerinden, atölyede çok sayıda seçkin tablonun bulunduğu bahsedilmiş ve "yağlıboya tablolar arasında merhum Sultan Abdülaziz'in ziyadesiyle benzeyişi olan birçok portresini gözden geçirdik" ifadesi kullanılmıştır. Ne yazık ki çıkan yangında atölyesindeki eserlerin çoğu harap olmuştur. Sabancı Müzesi'nde sergilenen *Kahve Getiren Zenci Halayık* isimli tablosu, bu yangından kurtulan eserlerinden biridir.²⁷ Guillemet'nin günümüzde bir fotoğrafı bile olmayışı Türk resim sanatının gelişimine büyük katkıları olan bir sanatçı için üzücü bir durumdur. Sanatçının fotoğrafları da muhtemelen 1876'daki yangında zarar görmüştür.

25 Roberts, a.g.e., s. 173.

26 Roberts, a.g.e., s. 278.

27 Kıbrıs, a.g.e., s. 47-50.



19c Abdülmecid Efendi, Bağlarbaşı'ndaki köşkünün atölyesinde Sultan II. Mahmud ile Sultan Abdülaziz'in portrelerini yaparken, 20. yüzyılın başı, Env. No. 64/2190.010

Sonuç

Stanislaw Chlebowski ve Pierre Désiré Guillemet, Osmanlı Devleti'nin 32. padişahı olan Sultan Abdülaziz'in takdirini kazanmış, Padişah'ın birçok portresinin yanı sıra hanedan çocuklarının resimlerini yapmışlardır. Her iki ressam da padişah portrelerinin gelişimine büyük katkı sağlamış, Saray'ın resim beğenisini yansıtan tablolar yapmışlardır.

Guillemet, kurduğu okul, yetiştirdiği öğrenciler, katıldığı sergiler ve eserleri ile iz bırakmıştır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, 1877'de Mekteb-i Sanâyi-i Şâhâne adıyla açılması planlanan, müdürlüğünü ve resim öğretmenliğini Guillemet'nin yapacağı Güzel Sanatlar Okulu, Osmanlı-Rus Savaşı ve sanatçının ölümünden dolayı sonuçsuz kalmıştır. 1883 yılında, Sultan II. Abdülhamid döneminde Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla sanat eğitimi kurumsallaşmıştır. Sadrazam Edhem

Paşa'nın oğlu Osman Hamdi Bey, okulun kurucusu ve ilk müdürü olmuş, 1881 yılında Müze-i Hümayûn Müdürlüğüne, 1882 yılında da Sanâyi-i Nefise Mektebi Müdürlüğüne getirilmiştir. Guillemet'nin Sultan Abdülaziz'in yanı sıra Sultan II. Abdülhamid'in de tam boy bir portresini yaptığı bilinmektedir. Guillemet'nin saraylı kadın konulu tablolarından biri Pera Müzesi'nde, diğeri ise özel bir koleksiyonda bulunmaktadır.

Chlebowski, saray için ağırlıklı olarak klasik dönemde Avusturya (Nemçe) ile yapılan savaşlar ve Türk-Yunan (Mora) savaşları gibi çok figürlü kompozisyonlar yapmıştır. Sanatçı, I. Selim (Yavuz), II. Selim (Sarı), Sultan Abdülaziz ve Saliha Sultan'ın resimleri yapmış, ayrıca Kâğıthane ve Göksu çevresiyle bazı çiftlikleri manzaralarına konu edinmiştir.



20 Hippolyte Berteaux, *Sultan II. Mahmud*,
1890 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 142 x 106 cm,
Env. No. 121/61

Guillemet, 1877-1878 Rus Savaşı sırasında göçmenlere yardım ederken tifoya yakalanıp 1878'de 51 yaşında vefat etmiştir. 1870-1872 yılları arasında saray ressamlığı yapan Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in çocuklarına resim dersi vermiştir. Halife Abdülmecid'in resim öğretmenlerinden birisidir. Chlebowski, kız kardeşlerine yazdığı mektuplarda ve bazı yakın çevresine çok çalıştırıldığından yakınmıştır. Oysa, Avrupalı birçok ressam saraya resim sunmak veya saray ressamı olmak için uğraşırken, Chlebowski bu onura erişen şanslı resamlardan biridir. Sanatçı 1876 yılında İstanbul'dan ayrılmış, sanat hayatını 1881 yılına kadar Paris'te sürdürmüştür. 1881-1884 yılları arasında Polonya'da çalışmalarına devam etmiş ve 49 yaşında vefat etmiştir.

Gerek Guillemet gerekse Chlebowski'nin Padişah'ı at üzerinde resmettiği tablolarına Fransız ressamlar Jacques-Louis David, Heinrich Wilhelm Schlesinger ve Hippolyte Berteaux (1843-1928) gibi Avrupalı ressamların tabloları kaynaklık etmiştir.



21 Vasilaki Kargopulo, Sultan Abdülaziz tahttan indirildikten sonra, arkasında laubali şekilde poz veren saray görevlileri Mustafa ve Salih beylerle, 30 Mayıs - 4 Haziran 1876, Sultan'ın şüpheli ölümünden hemen öncesi, Ömer M. Koç Koleksiyonu

Berteaux'nun Sultan Abdülaziz döneminde Sultan II. Mahmud ile Sultan Abdülmecid'i at üzerinde gösteren portreler yaptığı bilinmektedir. Sultan II. Abdülhamid döneminde de Sultan III. Selim ile Sultan II. Mahmud'un at üzerinde portrelerini yapmıştır. Bu iki portre de Millî Saraylar Resim Müzesi'nin Tasvir-i Hümayûn Salonu'nda sergilenmektedir. Gerek Abdülmecid Efendi gerekse Berteaux, Sultan II. Mahmud portrelerinde Padişah'ı kaftanıya, yani kıyafet reformundan önceki kıyafetleriyle resmetmişlerdir. Guillemet, Chlebowski ve Berteaux'nun eserleri, Abdülmecid Efendi'nin resimlerine kaynaklık etmiştir. Chlebowski'nin savaş konulu kompozisyonlarından kopya çalışmalar yapan ve İstanbul'un fethini konu alan eserleriyle ünlü olan (Şehit) Hasan Rıza, bu tablolar ile başarıyı yakalamıştır. Chlebowski'nin Krakow Ulusal Müzesi'nde bulunan *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi* adlı tablosu da hem (Şehit) Hasan Rıza hem de Fausto Zonaro'nun fetih konulu tablolarına kaynaklık etmiştir.

Kaynakça

I. Arşiv Kaynakları

İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi

İ.DH.612/42650, 24.S.1287

A.MKT.MHM.354/6, 2.Z.1282

T 9079

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

Açoğlu, Sefa - Doğan Yavaş, "Osmanlı Padişah Portreciliğinde Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud ile Değişen Gelenek", *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, c. 7, S. 19, Eylül 2019.

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, c. 1, Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.

Çötelioglu, Aysel, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2012.

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

Gülaçtı, İsmail Erim, "Osmanlı Resim Sanatında Propaganda: Padişah Resimleri ve Şişli Atölyesi", *Yıldız Journal of Art and Design*, Volume: 4, 1, 2017.

Kıbrıs, Recep Barış, *Pierre Desire Guillemet ve Akademisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003.

Küçük, Cevdet, "Abdülaziz", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul 1988.

Renda, Günsel, "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi; Tesevir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2000.

Roberts, Mary, *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*, çev. Zeynep Rona, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

Özendes, Engin, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, 1. bs., İstanbul 1995.

_____, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayı'nın Fotoğrafçıları*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1998.

_____, *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm*, YKY, İstanbul 1999.

Öztuncay, Bahattin, *Vasilaki Kargopulo Hazret-i Padişahi'nin Serfotoğrafi*, Birleşik Oksijen Sanayi, İstanbul 2000.

Öztürk, Güven Zehra, *Ottoman Imperial Painting Collection Through a Document Dating From 1890*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Koç Üniversitesi, İstanbul 2008.

Özyiğit, Halil, "Pierre Désiré Guillemet'nin İlk Özel Resim Atölyesi ve Osmanlı Devleti'nde Sanat Eğitimine Katkısı", *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (14), 2017.

Sevinç Kaya, Gülsen, *Sultan Abdülaziz ve Plastik Sanatlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı İstanbul 1998.

_____, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, Millî Saraylar, İstanbul 2019.

_____, "Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, S. 17, İstanbul 2019.

_____, *Millî Saraylar Resim Müzesi*, Millî Saraylar, İstanbul 2021.

Sinanlar, Seza, *Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2010.

Şehsuvaroglu, H. Y., *Sultan Aziz Hayatı-Ha'î-Ölümü*, İstanbul 2011.

Wojcik, Agata, "Stanisław Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in Sarayında", çev. Nazan Erbil, *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, S. 17, 2019.



MAGNI SULTANI
MOHAMETI. II.
IMPERATORIS

GIULIO GENTILE



MCCCCLXXXV.
DI XXV ME.
NSIS NOVEM.
BRIS

FERRARI 120

OSMANLI PADIŞAH PORTELERİNE DAİR BİR DEĞERLENDİRME

Ümit Kılınç*

Özet

Osmanlı Devleti'nin yedinci hükümdarı olan Fatih Sultan Mehmed, portresini yaptıran ilk padişaktır. Bu dönemde, saray atölyelerinde çalışan nakkaşlar tarafından da padişah portreleri yapılmıştır. Fatih ile başlayan Osmanlı padişah portreciliği, 20. yüzyılın başına kadar etkin bir tür olarak devam edecektir. 18. yüzyılın ikinci yarısında ve 19. yüzyılda padişah portrelerinin giderek yaygınlaşması, bu portrelerin çeşitli devlet erkânına ve yabancı temsilcilere sunulduğunu gösterir. Artık portreler diplomatik amaçla, hatta propaganda niyetiyle de kullanılacaktır. Sultan III. Selim, Avrupalı hükümdarlar için portre yaptırmanın bir güç simgesi; portre armağan etmenin de âdetten olduğunu anlamıştır. Sultan II. Mahmud'un kıyafet reformundan sonra, yeni üniformasıyla atlı ya da ayakta portreleri yapılmış ve bu portreler askerî ve idari binalara asılmaya başlanmıştır. II. Mahmud'la beraber, Osmanlı padişah portrelerinde daha Batılı bir ikonografya yerleşmiştir. II. Abdülhamid döneminin ise Osmanlı padişah portreciliği açısından ayrı bir önemi bulunmaktadır. Sultan II. Abdülhamid yerli ve yabancı resamlara önceki padişahların yağlıboya portrelerini yaptırmıştır. Padişah portreciliği geleneği, Sultan V. Mehmed Reşad ve VI. Mehmed Vahideddin dönemlerinde de devam etmiştir. Bu çalışmada, Fatih Sultan Mehmed ile başlayan ve son padişah Sultan VI. Mehmed Vahideddin'e kadar devam eden padişah portreciliğinin gelişimi takip edilecektir.

Anahtar kelimeler: Padişah Portreleri, Osmanlı, Saray, Fatih Sultan Mehmed, Sultan II. Mahmud, Sultan III. Selim, Rafael Manas, Ressam

AN EVALUATION ON THE PORTRAITS OF OTTOMAN SULTANS

Abstract

The seventh ruler of the Ottoman Empire, Sultan Mehmed the Conqueror is the first sultan who had his portrait painted. During this period, sultans' portraits were also made by the miniaturists who worked in the palace workshops. Ottoman sultan portraiture, which started with Sultan Mehmed the Conqueror, would continue as an effective genre until the beginning of the 20th century. The increasing widespread use of sultan's portraits in the second half of the 18th century and the 19th century indicates that these portraits were presented to various state officials and foreign representatives. Portraits would now be used for diplomatic and even for propaganda purposes. Sultan Selim III knew that having portraits done, is a symbol of power for European rulers and it is customary to present portraits. Equestrian or standing portraits of Sultan Mahmud II were made in his new uniform after the dressing reform and these portraits had begun to be hung on military and administrative buildings. Beginning with Sultan Mahmud II, a more Western iconography is seen in the portraits of Ottoman sultans. The period of Sultan Abdülhamid II has a distinct importance in terms of Ottoman sultan portraiture. Sultan Abdülhamid II had local and foreign painters made oil portraits of previous sultans. The tradition of Sultan portraiture continued in the periods of Sultan Mehmed Reşad V and Mehmed Vahideddin VI as well. In this study, the development of the sultans' portraits, which started with Sultan Mehmed the Conqueror and continued until the last sultan, Sultan Mehmed Vahideddin VI, is analysed.

Keywords: Sultans' Portraits, Ottoman, Palace, Sultan Mehmed the Conqueror, Sultan Mahmud II, Sultan Selim III, Rafael Manas, Painter

Fatih, hükümdarlık imgesini dünyaya tanıtmak için sarayına birçok yabancı sanatçıyı davet etmiştir. Bunlardan ilki, her ne kadar İstanbul'a gelmemiş olsa da, Matteo de Pasti'dir. Diğer bir ressam ise üzerinde Padişah'ın resminin yer aldığı bronz madalyalar yapan Costanzo da Ferrara'dır. Bu sanatçının yaptığı madalyanın bir yüzünde Padişah'ın profilden portresi, diğer yüzünde Padişah'ın at üzerinde tasviri vardır.

Osmanlı Devleti ile Venedik arasında 1479'da barış antlaşmasının imzalanmasının ardından, Fatih Sultan Mehmed'in iyi bir ressam ve heykeltıraş isteğinde bulunması üzerine, Venedikliler ressam Gentile Bellini ile Padualı heykeltıraş Bartolomeo Bellona'yı İstanbul'a göndermiştir. 1479 yılının Eylül ayında İstanbul'a gelen Venedikli ressam Gentile Bellini, şehirde 18 ay kalmış ve sarayda birçok resim yapmıştır. Bellini'nin 1480 tarihli *Fatih Sultan Mehmed* portresi, Londra'da, National Gallery Koleksiyonu'ndadır.

Osmanlı'da Fatih Sultan Mehmed döneminde (1444-1446, 1451-1481) başlayan padişah portreciliği, köklü bir geleneğe dönüşmüştür. Fatih döneminde sarayda çalışan yabancı sanatçıların Osmanlı resim sanatına büyük katkıları olmuştur. Ayrıca, bu dönemde saray atölyelerinde çalışan nakkaşlar tarafından da portreler yapılmıştır. Bu sanatçılardan en önemlisi, Fatih Sultan Mehmed'in Venedik'te resim eğitimi aldırıldığı Nakkaş Sinan Bey'dir. Sinan Bey ile öğrencisi Bursalı Şiblizâde Ahmed Çelebi, Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliğini başlatmıştır. Fatih'in Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan profilden büst portresi, dönemin ünlü nakkaşı Sinan Bey'e atfedilmektedir. Bu portre, Costanzo da Ferrara'nın madalyasında görülen padişah portresinin bir kopyasıdır. *Gül Koklayan Fatih Portresi* ise Sinan Bey'in öğrencisi Şiblizâde Ahmed Çelebi'ye atfedilmektedir. Şiblizâde Ahmed Çelebi, bu eserde Avrupalı portre kalıbını izlemiştir. Ancak figürün oturuş biçimi ve pozu, Timur ikonografisine¹ uygundur.

1 Timur ikonografisine göre; padişahların bağdaş kurmuş şekilde oturduğu, hanedan soyundan geldiklerini simgelemektedir.



1 Veronese Atölyesi, *Sultan Yıldırım Bayezid*, 16. yüzyılın son çeyreği, tuval üzerine yağlıboya, 64 x 55 cm, Env. No. 121/5

Fatih'in oğlu Sultan II. Beyazid'in döneminde ilk silsilenâme hazırlanmıştır. Padişah portreciliği, 16. ve 18. yüzyıllarda da gelişimini sürdürmüştür. Nigârî mahlaslı Haydar Reis, Kanuni ile oğlu II. Selim dönemlerinde saray nakkaşlığı yapmıştır. Nigârî ve diğer Osmanlı nakkaşlarının yaptığı Kanuni portreleri de Avrupalı ressamların yaptığı padişah portreleriyle benzeşmektedir. Barbaros tarafından 1574 yılında Marsilya'ya götürülen ve Fransa donanma komutanı Virginio Orsini'ye hediye edilen yarım boy minyatür padişah portrelerinin, Avrupa'ya giden ilk padişah portreleri olduğu bilinmektedir. Nigârî tarafından yapıldığı kabul edilen bu portreler, Avrupadaki gravür padişah portrelerine örnek olmuştur.

Minyatür sanatının klasik devri, Sultan III. Murad döneminde saray nakkaşlığı yapan Nakkaş Osman ile başlamıştır. Bu dönemde, minyatür padişah portreleri kitap sayfaları arasına girerek albüm hâlini almıştır. Seyyid Lokman tarafından Osmanlı Türkçesi ile yazılan ve Nakkaş Osman'ın

resimlediği *Şemâilnâme*, Osmanlı padişah portrelerinin bulunduğu ilk tarihî metindir. Bu el yazmasında, Sultan I. Osman'dan Sultan III. Murad'a kadar on iki sultanın portresi yer almaktadır. Sokullu Mehmed Paşa hayattayken hazırlanmaya başlanan *Şemâilnâme*'nin ilk nüshasının 1579'da tamamlanmış olduğu tahmin edilmektedir. Nakkaş Osman, Venedik'ten Topkapı Sarayı'na gönderilen Veronese serisindeki portrelerden ilham almıştır. (Resim 1) Veronese serisi ile Nakkaş Osman'ın portrelerinde, padişahların genel yüz hatlarında benzerlik bulunmaktadır. Ayrıca padişahların başları da benzer pozlarda verilmiştir. Ancak, Veronese serisi ile Nakkaş Osman'ın resimleri arasında üslup farkı vardır. Nakkaş Osman'ın Venedik'ten gelen bu resimlerden, özellikle erken dönem padişah portrelerinin yüz hatlarının doğruluğu için faydalandığı düşünülmektedir. Veronese serisindeki erken dönem büst portrelerinde, padişahlar gerçekçi olmayan kıyafetler ve başlıklarla resmedilmiştir. Osmanlı Devleti'nin Lâle Devri'nden itibaren Batı'yı tanıma sürecinde yaşadığı tecrübe, kültürel hayatını da etkilemiştir. 18. yüzyılın sonunda minyatür sanatı, Batı tarzı resim karşısında kaybolmaya başlamıştır. Asıl adı Abdülcélil olan Levnî [Renkçi], Sultan II. Mustafa ve Sultan III. Ahmed dönemlerinde saray nakkaşlığı yapmıştır. Levnî'nin eserleri, minyatür ile Batılı anlamda resim arasında bir geçiş olmuştur. Levnî, padişahları daha gerçekçi biçimde resmetmiştir.

Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki Padişah Portreleri

Padişah portreleri koleksiyonu, Osmanlı padişahlarının kendilerine veya geçmiş padişahlara ait portreleri Saray hazinesinde biriktirmeleri sonucunda oluşmuştur. Dolmabahçe Sarayı'nın yapılmasından sonra koleksiyon zenginleşmeye başlamıştır. Cumhuriyet döneminde çeşitli müze ve kurumlara gönderilen eserlerle bütünlüğünü yitiren Saray Tablo Koleksiyonu, Topkapı Sarayı'nın Millî Saraylar'a devrinden sonra bilhassa padişah portreleri açısından eski zenginliğini geri kazanmıştır.

16. Yüzyıla Ait Padişah Portreleri

Koleksiyondaki en eski tarihli padişah portreleri Paolo Veronese'ye (1528-1588) veya atölyesine atfedilen, Veronese serisine ait, 16. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen bir grup büst portredir. (Resim 2) Bu portrelerde padişahlar, gerçekçi olmayan kıyafetler ve başlıklarla resmedilmiştir. Bunların, Sultan III. Murad döneminde hazırlanan *Şemâilnâme*'de yer alacak padişah portrelerine örnek olmak üzere Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa aracılığıyla Venedik balyosu Niccolo Barbarigo'dan (1534-79) istenen ve 1579 yılında Venedik'ten İstanbul'a gönderilen portreler olduğu düşünülmektedir. Koleksiyonda Veronese serisi portrelerin tam dizisi bulunmamaktadır. Bu portrelerden bazıları, satın alma yoluyla koleksiyona sonradan katılan geç dönem kopyalarıdır. Veronese serisi portrelerinin tek tam dizisi, Münih'tedir.



2 Veronese Atölyesi, *Orhan Gazi*,
16. yüzyılın son çeyreği, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 54 cm,
Env. No. 121/2

Millî Saraylar Koleksiyonu'ndaki Veronese serisi portrelerinin, 1579 yılında Sultan III. Murad ve Sadrazam Sokullu Paşa için yapılmış iki ayrı takım olabileceği varsayılmaktadır. Veronese serisindeki iki Fatih portresi, Gentile Bellini'nin ve Şiblîzâde Ahmed'in Fatih Sultan Mehmed resimlerinden fizyonomik olarak çok farklı olup Fatih'i yakından görmemiş bir ressamın elinden çıkmış olabileceğini düşündürmektedir. Yıldırım Bayezid portresinde de Sultan'ın sağ omuz yönünden izleyiciye bakışı, diğer padişah portrelerinden oldukça farklıdır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul'a gelen Danimarkalı ressam Melchior Lorichs, Padişah'ın gravür portrelerini yapmıştır. Lorichs'in portresi, Veronese serisindeki Kanuni portresiyle benzer fizyonomik özelliklerdedir. Portrelerin yanında Latin harfleriyle padişahların isimlerinin yazılması da Veronese Atölyesi'ne ait bir özgünlüktür.

17. Yüzyıla Ait Padişah Portreleri

Koleksiyona satın alma yoluyla giren, 17. yüzyıl da İspanyol bir ressam tarafından yapılmış Çelebi Mehmed, Sultan II. Murad ve Sultan I. Mustafa'nın (Resim 3) portreleri büyük boyutludur. Sultan İbrahim'in de kendi döneminde yapılmış portreleri bulunmaktadır.

17. yüzyılda padişah portreciliğinde eser üretimi azalmakla beraber, resimli silsilenâmeler yapılmıştır. Fransız Baltazar Moncornet'nin yaptığı Sultan IV. Mehmed'in gravür portresi, Millî Saraylar Koleksiyonu'ndaki Sultan IV. Mehmed'in çocukluk portresine kaynaklık etmiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise daha gerçekçi portreler yapıldığı genel bir kanıdır. Resim sipariş edenler, portrenin sahibine benzerliğine önem vermişlerdir.

18. Yüzyıla Ait Padişah Portreleri

Flaman asıllı Fransız ressam Jean-Baptiste van Mour, 17. yüzyılın sonunda geldiği İstanbul'da, 1737 yılındaki vefatına kadar kırk yıla yakın yaşamıştır. Sultan III. Ahmed'in portrelerini, elçi kabullerini ve İstanbul'un çeşitli görünümünü resmetmiştir.



3 İspanyol bir ressama atfedilir, *Sultan I. Mustafa*, 17. yüzyıl, tuval üzerine yağlıboya, 158 x 94.5 cm, Env. No. 121/389

18. yüzyılda Avrupada eğitim alan gayrimüslim Osmanlı ressamı, Batılı anlamda Osmanlı resim sanatının ilk örneklerini vermiştir. Rafael Manas (?-1780), padişah portrelerini Avrupai tarzda yapan ilk Osmanlı ressamı olup 16. yüzyılda İstanbul'a yerleşen Kapadokya Ermenilerinden Manas ailesinin bir üyesidir. Bu ailenin üyelerinin, 18-20. yüzyıl başına kadar yaklaşık iki yüz yıl boyunca Osmanlı sarayında çeşitli görevlerde buldukları bilinmektedir. Babadan oğula diplomatlık yapan söz konusu ailenin ressam üyeleri, Osmanlı'daki padişah portreleri geleneğini sürdürmüştür. Ailenin bilinen ressam üyeleri; Rafael Manas, Rafael Manas'ın oğlu Manas, Rafael Manas'ın torunu Zenop, Zenop'un oğulları Rupen,

Sebuhan, Gaspar, Aleksandr ve Zenop'un kardeşi Mıgırdiç'in oğlu Joseph Manas'tır. Ressam, müzisyen ve mimar olan Rafael Manas, İtalya'da sanat eğitimi almış; Sultan I. Mahmud, Sultan III. Osman ve Sultan III. Mustafa dönemlerinde saray ressamlığı yapmıştır. Rafael Manas'ın oğlu Manas Manas (doğ. 1730-1740'lar), Sultan I. Abdülhamid döneminde (1770-1789) yaptığı padişah portreleri ile tanınmıştır. Bu dönem, Rafael Manas'ın yaşlılık yıllarıdır. Oğul Manas'ın, babasının saraydaki çalışmalarına devam ettiği görülmektedir. Böylece, I. Abdülhamid döneminde Rafael Manas ve oğul Manas'ın saray ressamlığı yaptığı bilinmektedir. Her iki sanatçı da Osmanlı resim sanatında tuval resminin öncüsü olmuş ve tempera ya da tuval üzerine yağlıboya veya suluboya resimler yapmıştır. Bilindiği gibi, Sultan III. Mustafa ve I. Abdülhamid dönemlerinde, Osmanlı padişah

portreciliğinde büyük bir değişim yaşanmıştır. Böylece, padişah portreleri kitap sayfalarından çıkmış ve tuval resminin ilk örnekleri verilmiştir. Sanatçılar, Batılı anlayışa yakın doğal renkler kullanmıştır. Ayrıca, figürlerin doğrudan izleyiciye yönelmiş olan bakışları ve bu bakışlardaki anlam, yani resimdeki ifade de bir yeniliktir. Rafael Manas bu gelişmede önemli rol oynamıştır. Bu dönemde padişah portrelerinin, Batı örneğindeki portreler gibi duvara asılıp asılmadıkları bilinmemektedir, ancak portrelerin duvara asılmadan korunduğu ve zaman zaman seyredildiği tahmin edilmektedir. Sultan III. Mustafa'nın Rafael Manas'a atfedilen portreleri, Osmanlı resim sanatındaki değişimin görsel bir belgesidir. Aynı şekilde ressam Rafael Manas veya ekolüne atfedilen I. Abdülhamid (Resim 4) portreleri de Sultan III. Mustafa (Resim 5) resmiyle benzer özellikler taşımaktadır.



4 Rafael Manas veya Rafael Ekolü, *Sultan I. Abdülhamid*, 18. yüzyılın ikinci yarısı, tuval üzerine yağlıboya, 179 x 120 cm, Env. No. 121/22



5 Rafael Manas, *Sultan III. Mustafa*, 18. yüzyılın ikinci yarısı, tuval üzerine yağlıboya, 157 x 100 cm, Env. No. 121/20

18. yüzyılın ikinci yarısında ve 19. yüzyılda padişah portrelerinin giderek yaygınlaşması, bu portrelerin çeşitli devlet erkânına ve yabancı temsilcilere sunulduğunu göstermektedir. Sultan III. Selim, Avrupada resim eğitimi almış Rum asıllı sanatçı Kapıdağlı Konstantin'e 1793-1794'te padişah portreleri serisi sipariş etmiş ve yapılacak bu portrelerin gravürlenmesini istemiştir. Londra'da, 1793 yılında, Schivonetti adlı bir gravürücü, bu portrelerden biri olan Sultan III. Selim portresini gravürlemiştir. John Young'a 1806'da verilen ve 28 padişah portresinden oluşan seri, Sultan II. Mahmud döneminde (1808-1839), 1815 yılında Londra'da yayınlanmıştır. Sanatçı, padişah portreleri serisini yaparken Veronese Serisi'nden; Nakkaş Osman, Levni ve Rafael Manas'ın yaptığı portrelerden esinlenmiş ve Rafael Manas'a atfedilen, I. Abdülhamid döneminde yapılmış soyağaçlarını örnek almıştır. Sultan III. Selim döneminde (1789-1807) sarayın resim sanatına olan ilgisi ve desteği başlamıştır. III. Selim, poz

verip portresini yaptıran ve diplomasi gereği dağıtılmak üzere bastıran ilk Osmanlı sultanı olmuştur. Kapıdağlı, padişah portreleri dizisini Veronese serisindeki gibi büst değil, yarım boy vermiştir. (Resim 6) Osmanlı padişah portreciliğine Avrupa ikonografisiyle yenilikler getirmiştir. Padişah portrelerinin geleneğe uygun oturma pozisyonunda yerine ayakta verilmesi, portresi yapılan kişinin karşıdan gösterilmesi, portrelerin altında şerit manzaraların ya da sahnelerin olması ve padişahların 3/4 profilden resmedilmesi gibi yenilikler yapmıştır. Portrelerin yüzündeki doğal ifade ve başarılı mekân kurgusu dikkat çekmektedir. Ressam Konstantin, Sultan III. Selim'in resimlerini yapmış ve Topkapı Sarayı'na 18. yüzyıl sonlarında yapılan duvar resimlerinin yapımında çalışmıştır. Eserleri birçok yerli ve yabancı ressam tarafından kopyalanmıştır. Koleksiyondaki III. Selim'in büst portrelerinden biri, Jean-François Duchateau'ya atfedilmektedir. Diğeri ise İtalyan ressam Andrea Appiani'ye aittir. (Resim 7)



6 Kapıdağlı Konstantin, *Sultan III. Selim*, 19. yüzyıl, kâğıt üzerine karışık teknik, 38 x 26.5 cm, Env. No. 121/97



7 Andrea Appiani, *Sultan III. Selim*, 1807, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 55 cm, Env. No. 121/960

19. Yüzyıla Ait Padişah Portreleri

Padişah portreleri, II. Mahmud döneminde kurumsallaşmış ve hayatın tüm alanlarında etkili olmuştur. II. Mahmud, 1826'da Yeniçeri ocaklarını kaldırarak Hz. Muhammed'e ithafen Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye adlı bir ordu kurmuştur. Avrupadan getirilen uzmanların eğittiği bu ordu, 1828'den itibaren ceket, pantolon ve çizmeden oluşan Avrupai tipte bir üniforma giymeye başlamıştır. Sultan II. Mahmud'un kıyafet reformundan sonra, Padişah'ı yeni üniformasıyla atlı ya da ayakta gösteren portreleri yapılmıştır. Padişah'ın tasvir-i hümayûnu, askerî ve idari binalara asılmaya başlanmış ve önemli kişilere hediye edilmiştir. II. Mahmud'u resmeden bu tablolar, Osmanlı modernleşmesinin sembolü olmuştur. İtalyan ressam Giovanni Marras'ın [Juan Marraz] (1765-1843 sonrası) yaptığı 1832 tarihli II. Mahmud portresi, fildişi madalyon portre türünün ilk örneğidir. Koleksiyonda, Sultan II. Mahmud'un sanatçıya atfedilen başka madalyon portreleri de bulunmaktadır. Bu portreler, Avrupadaki fildişi ya da mine üzerine yapılmış portrelerle benzer özellikler taşımaktadır. Marras'ın İstanbul'da bir süre kaldığı bilinmektedir.

II. Mahmud, yabancı resamlara portrelerini sipariş etmiştir. Bu portrelerin öncüleri de Alman asıllı Fransız ressam Heinrich Wilhelm Schlesinger'in (1814-1893) yaptığı ve Sultan'ı biri atlı, diğeri ayakta betimlediği portreleridir. II. Mahmud'la beraber, Osmanlı padişah portrelerinde daha Batılı bir ikonografya yerleşmiştir. Padişah, sanatçıya poz vermiştir.

Rupen Manas (doğ. 1810-1815 - ölm. 1875 sonrası), Sultan II. Mahmud döneminden (1808-1839) itibaren Osmanlı Sarayı'nda ressam ve diplomat olarak hizmet vermiştir. Saray'ın siparişleri üzerine büyük boyutlu Avrupai portreler, madalyon portreler ve tasvir-i hümayûn nişanları yapmıştır. Osmanlı Sarayı, II. Mahmud döneminden başlayarak diplomatlara, üst düzey devlet görevlilerine ve hükümdarlara diplomatik hediye veya nişan olarak bu portreleri vermiştir. Sanatçı, daha çok Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) padişah portreleri çizmiş olup Padişah'ın tam boy ve büst portrelerini yapmıştır.

1841-1870 yıllarında etkin olduğu bilinen Rupen Manas'ın kardeşi Sebuhan Manas (1816-1889),



8 Anonim, *Sultan II. Mahmud*,
19. yüzyıl ortaları, tuval üzerine yağlıboya, 198 x 144 cm,
Env. No. 121/115

Saray'ın siparişi üzerine madalyon portreler ve tasvir-i hümayûn nişanları yapmıştır. II. Mahmud'un Sebuhan Manas'a atfedilen resminde Padişah bir koltukta oturmaktadır. (Resim 8) Sağ elini ileriye doğru uzatmıştır. Sol elinde ise bir berat tutmaktadır. II. Mahmud'un Boğaziçi'ndeki saraylardan birinde resmedildiği düşünülen eserin arka fonunda, Sarayburnu'na doğru uzanan bir İstanbul panoraması dikkat çekmektedir.

Zenop Manas'ın yeğeni Joseph Manas (1835-1916), ailenin saray ressamı olan son üyesidir. Paris'te resim eğitimi almış sanatçının, Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde etkili olduğu görülmektedir. Karton ya da fildişi üzerine madalyon portrelerin yanı sıra suluboya manzaralar da yapmıştır. Sebuhan Manas ve Joseph Manas, Sultan Abdülmecid'in fildişi ve yağlıboya büst portrelerini yaparken Fransız ressam Jean Portet'in (?-1862) Sultan Abdülmecid portrelerini örnek almışlardır.



9 David Wilkie, *Sultan Abdülmecid*,
1840, ahşap üzerine yağlıboya, 71 x 56 cm,
Env. No. 121/120

Ermeni asıllı Abdullah Biraderler'in (Abdullah Frères) Osmanlı fotoğraf sanatında önemli bir yeri bulunmaktadır. Kardeşlerden Viçen Abdullah, Müslüman olarak Abdullah Şükrü adını almıştır. Sanatçı, sedef ve fildişi üzerine yaptığı portrelerle de ünlüdür.

1839 yılında Tanzimat'ın ilan edilmesinin ardından yeni bir döneme girilmiştir. Sultan Abdülmecid, poz vererek portresini yaptırmıştır. İngiliz ressam Sir David Wilkie, 1840 yılının Ekim ayında İstanbul'a gelmiştir. Padişahın portresini yapmak için izin almıştır. Padişah, Wilkie'ye ilk kez 12 Aralık 1840'ta resmî giysileriyle bir kanepede otururken poz vermiştir. (Resim 9) Bu poz, padişahın kendi tercihidir. Padişah, sanatçıya dört seansa ikişer üçer saatlik pozlar vermiştir. Sanatçı, Padişah'ın portresini İngiltere Kraliçesi Victoria'ya hediye etmeyi planlamış, Padişah da bunu uygun görmüştür. Ancak, Sultan Abdülmecid portreyi çok beğenmiş ve aynı portreden bir tane de kendisine istemiştir.



10 Anonim, *Sultan I. Osman*,
19. yüzyılın ikinci yarısı, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 68 cm,
Env. No. 121/33

Prusyalı ressam Constantin Johann Franz Cretius, 1846 yılında Prusya Kralı IV. Friedrich Wilhelm tarafından İstanbul'a gönderilmiştir. Koleksiyonda Cretius'un eseri olan, Padişah'ın tam boy ve büst portrelerinin yanı sıra fildişi madalyon portresi de yer almaktadır.

Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda 19. yüzyıl padişah portreleri bulunmaktadır. Osman Gazi'den (Resim 10) başlayarak Sultan Abdülmecid ile birlikte toplam 31 Osmanlı padişahını betimleyen 83 x 67 cm'lik bu büst portrelerin üst kısımlarında padişahların adları Latince olarak yazılıdır. Sultan Abdülmecid'in portresinde Padişah'ın adının yazılı olmamasının nedeni, portreler onun döneminde yapıldığı için buna gerek görülmediği şeklinde açıklanabilir. Anonim olan bu serinin 1850'li yılların başında Jean Portet tarafından yapıldığı düşünülmektedir.² Sultan I. Abdülhamid ve Sultan III. Selim

2 Günsel Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.



11 Şükrü, *Sultan III. Selim*,
1872-1873, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 59 cm,
Env. No. 121/49



12 Pierre-Désiré Guillemet, *Sultan Abdülaziz*,
1873, tuval üzerine yağlıboya, 143 x 94.5 cm,
Env. No. 121/943

portrelerinin dışındakiler aynı boyutlardadır. Sultan I. Abdülhamid, III. Selim ve Abdülmecid'in portrelerinde isim yoktur. Restorasyon sonrasında, III. Selim portresinin Şükrü imzalı ve 1872-1873 tarihli olduğu görülmüştür. (Resim 11) Bu yüzden üçü ayrı değerlendirilebilir. Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid'in portrelerinin fizyonomilerinin gerçekçi bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Portrelerin bazıları Kapıdağlı serisinden, bazıları da padişahların Avrupa baskısı portrelerinden örnek alınmıştır. Sultan III. Mehmed portresi, Pietro Bertelli'nin 1599 tarihli gravürünü kaynak almıştır. Sultan III. Murad portresinin de J. J. Boissard'ın T. de Bry için gravürlediği, 1596'da Frankfurt'ta basılan *Vile el Icones Sullanorum Turcicarum* adlı kitaptaki III. Murad'ın büst portresi ile yakın benzerliği bulunmaktadır.³ Sultan IV. Mehmed'in çeşitli sanatçılar tarafından portreleri yapılmıştır. Avrupada da bazı padişahların gravür

portreleri resmedilmiştir. Ancak bu dönemde, gerek Osmanlı gerekse Avrupalı sanatçılar tarafından yapılmış bu portrelerin hiçbiri gerçekçi çalışmalar değildir.

Bilindiği gibi, koleksiyon oluşturmak için saraya tablo satın alan ilk padişah, Sultan Abdülaziz'dir. Sultan Abdülaziz'in portresini yapmak için 1865'te İstanbul'a gelen Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), İstanbul'un sanat ortamında kurduğu okul, yetiştirdiği öğrenciler ve katıldığı sergiler ile önemli bir konumdadır. Guillemet'nin yaptığı, Sultan Abdülaziz'i ayakta gösteren tam boy portre, 1873 tarihli. (Resim 12) Eserin 1866 tarihli bir benzeri, Fransa'da Versailles'da bulunmaktadır. 1866 tarihli tam boy portresi, Fransa hükümetinin siparişi üzerine yapılmıştır. Guillemet'nin yaptığı portreyi çok beğenen Sultan Abdülaziz, portrenin 1873 tarihli kopyasını kendisi için sipariş etmiştir. Guillemet, Sultan Abdülaziz'in tam boy portresini yaparken fotoğraflardan yararlanmış, ancak idealize etmiştir.

3 Tülây Reyhanlı, "III. Murad'ın Portreleri", *Erdem*, 3 (8), Ankara 1987, s. 473.

Polonyalı ressam Stanislaw Chlebowski (1835-1884), Keçecizade Fuad Paşa'nın (1815-1869) daveti üzerine 1864 yılı sonlarında İstanbul'a gelmiştir. Fuad Paşa, Padişah ile Abdullah Biraderler'i ve Stanislaw Chlebowski'yi tanıştırmak için sarayın resim ve fotoğraf sanatına olan ilgi ve desteğinde önemli rol oynamıştır. Chlebowski, yaptığı resimlerle sarayın beğenisini kazanmış ve 1870'te saray resamlığına getirilmiştir. Görevini 1870-1872 yılları arasında sürdürmüştür. Stanislaw Chlebowski'nin Sultan Abdülaziz'i yarım boy portre olarak betimlediği bir tablosu vardır. (Resim 13) Padişah'ın siyah üniforması, göğsündeki iki nişanı ve göğsünü saran yeşil renkli hamâili, resimdeki dikkat çekici öğelerdir. Sol alt köşede, 1866 tarihi görülmektedir. Yine Chlebowski imzalı başka bir tabloda, Sultan ayakta durur vaziyettedir. Solda havuz benzeri bir mekân vardır. Padişah'ın sol ayağı bir adım öndedir ve elinde kılıç tutmaktadır. Padişah'ı başında fesi, göğsünde nişanları ve yeşil hamâili ile resmeden bu eser, diğer tablolarla benzeşmektedir. 1867 tarihli resmin arka planında Sultan'ın beyaz atı ve bir seyis görülmektedir.



13 Stanislaw Chlebowski, *Sultan Abdülaziz*, ahşap üzerine yağlıboya, 41 x 31 cm, Env. No. 121/107

19. Yüzyılın Son Çeyreği ile 20. Yüzyılın Başına Ait Padişah Portreleri

Sultan II. Abdülhamid döneminin, Osmanlı padişah portreciliği açısından ayrı bir önemi bulunmaktadır. II. Abdülhamid'in günümüze ulaşan portresi fazla değildir. II. Abdülhamid, suretini gözlerden uzak tutup, kendisinin ve iktidarının gücünü yaptırdığı eserlerle simgelemiştir. Anonim olan gençlik portresi, Dolmabahçe Sarayı Hatıralar Salonu'nda sergilenmektedir. II. Abdülhamid'in diğer iki portresi de anonimdir. Portrelerden 20. yüzyıla ait olanı, koleksiyona 1930 yılında satın alınma yoluyla katılmıştır. Padişah'ın buna çok benzeyen bir portresi de Halife Abdülmecid'e atfedilmektedir.

Sultan II. Abdülhamid yerli ve yabancı ressam-lara önceki padişahların yağlıboya portrelerini yaptırmıştır. Alman ressam Wilhelm Reuter'e Sultan II. Mahmud'un portrelerini, (Resim 14) Fransız ressam Hippolyte Berteaux'a ise Sultan II. Mahmud (Resim 15) ile III. Selim'i (Resim 16) at üzerinde gösteren portrelerini sipariş etmiştir. Yavuz Sultan Selim'in 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen portresi anonimdir. Bu portreye, Padişah'ın kendi döneminde yapılan tek portresi olan Alman sanatçı Erhard Schoen'in ağaç baskı portresi kaynaklık etmiştir.



14 Wilhelm Reuter, *Sultan II. Mahmud*, 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 117 x 87 cm, Env. No. 121/136



15 Hippolyte Dominique Berteaux, *Sultan II. Mahmud*, 1890 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 147.5 x 110 cm, Env. No. 121/61



16 Hippolyte Dominique Berteaux, *Sultan III. Selim*, 1890 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 144 x 108 cm, Env. No. 121/59

Koleksiyonda (Şehit) Hasan Rıza imzalı padişah resimleri de mevcuttur. Bunlardan biri, Fatih Sultan Mehmed'i tarama tekniğiyle oval bir form içinde cepheden betimlemiştir. Fizyonomik olarak erken dönemdeki Fatih portrelerinden biraz farklıdır. Sultan II. Abdülhamid döneminin saray ressamı İtalyan Fausto Zonaro'nun da bir Fatih Sultan Mehmed portresi vardır. (Resim 17) Halil Paşa ise V. Murad'ın torunu Rukiye Sultan'ın eşi Şerif Abdülmecid'in siparişi üzerine padişah portreleri yapmıştır. Bunlardan birinde, Sultan III. Selim'i bir terasta, arka planda Boğaziçi manzarası içinde betimlemiştir. (Resim 18) Ayrıca Gentile Belini'nin resmindeki fizyonomiye benzeyen bir Fatih portresi vardır. (Resim 19) Sanatçının II. Mahmud resmi ise Batı ikonografisine uygun olarak, arka planda bir perdenin arasından görülen manzarayla tamamlanmıştır. Sultan'ın giyimi ve fizyonomisi, sanatçının diğer portreleriyle benzeşmektedir.



17 Fausto Zonaro, *Fatih Sultan Mehmed*, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 101 x 5.5 cm, Env. No. 121/65



18 Halil Paşa, *Sultan III. Selim*, 20. yüzyıl, tuval üzerine yağlıboya, 41 x 27 cm, Env. No. 121/956



19 Halil Paşa, *Fatih Sultan Mehmed*,
20. yüzyıl, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 43 cm,
Env. No. 121/954

Sultan V. Mehmed Reşad ve VI. Mehmed Vahideddin dönemlerinde padişah portreciliği geleneği devam etmiştir. Sultan V. Murad'ın portresini Ayvazovski yapmıştır. (Resim 20) Sultan II. Abdülhamid'den sonra tahta çıkan Sultan V. Mehmed Reşad, kendisinin ve geçmişteki padişahların portrelerini içeren büyük boyutlu renkli baskılar yaptırmıştır. Avusturyalı ressam Wilhelm Krausz, Sultan V. Mehmed Reşad'ın yağlıboya portrelerini yapmıştır. (Resim 21)

Ermeni asıllı Antranik Efendi, sarayın siparişleri üzerine padişah portreleri resmetmiştir. Sanatçı, Sultan V. Murad, Sultan II. Abdülhamid, Sultan V. Mehmed Reşad, Sultan Vahideddin ve Halife Abdülmecid Efendi'nin portrelerini yapmıştır. Koleksiyondaki imzasız, fildişi padişah portreleri dizisi de Antranik'e atfedilmekte olup 1922 tarihlidir. Feyhaman Duran'ın da 1950-1960 civarına tarihlenen Fatih Sultan Mehmed portresi bulunmaktadır.



20 İvan Konstantinoviç Ayvazovski, *Sultan V. Murad*,
1876, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 57 cm,
Env. No. 121/123



21 Wilhelm Victor Krausz, *Sultan V. Mehmed Reşad*,
1915, tuval üzerine yağlıboya, 98.5 x 85 cm,
Env. No. 121/785



22 Hüsni, *Sultan VI. Mehmed Vahideddin*, 20. yüzyıl, ahşap üzerine yağlıboya, 57 x 40 cm, Env. No. 12/4481

Sonuç

Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda 16. yüzyıldan 20. yüzyıl ortasına kadar padişah portreleri vardır. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılan portreler daha gerçekçidir. Rafael Manas ve oğlu Manas, Osmanlı tuval resminin öncüsüdür. Sultan III. Selim poz vererek portresini yaptırmış, kendisinin ve önceki padişahların portrelerinden oluşan Kapıdağlı dizisini hazırlatmıştır. Sözü edilen diziyi gravür olarak çoğaltma isteği, öldürülmesi sebebiyle gerçekleşmemiştir. Bu proje, Sultan II. Mahmud döneminde hayata geçmiş ve Young Albümü'nde basılmıştır. Sultan II. Mahmud da poz vererek portresini yaptırmış ve devlet dairelerine astırmıştır. II.

Mahmud'un portreleriyle birlikte Osmanlı padişah portreleri, Doğu'ya özgü tahtta sultan imgesinden tümüyle uzaklaşarak Avrupa tarzında bir hükümdar imgesine dönüşmüştür.

Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz'in yerli ve yabancı ressam tarafından büst ya da tam boy olarak çeşitli portreleri yapılmıştır. Genelde bir perdenin sarktığı bir balkonda otururken ya da ayakta veya at üstünde resmedilmişlerdir. Sultan II. Abdülhamid, kendisinden önceki padişahların portrelerini yaptırmıştır. Bu gelenek, Sultan V. Mehmed Reşad, Sultan Vahideddin (Resim 22) ve son halife Abdülmecid dönemlerinde de sürdürülmüştür.

Kaynakça

- Bağcı, Serpil, "El Yazmalarından Albümlere: III. Mehmed", *Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.
- Bora, Rezzan, *19. Yüzyıl Osmanlı Resim Sanatında Kullanılan Teknikler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul 2013.
- Çağman, Filiz, "İstanbul Sarayı'nın Yorumu; Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.
- Çağman, Filiz - Zeren Tanındı, *Portreler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1984.
- Çötelioglu, Aysel, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2012.
- Germaner, Semra - Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.
- Kılınç, Ümit, "Osmanlı Saray Ressamlarına Dair Bir Değerlendirme: Stanislaw Chlebowski, Luigi Acquarone ve Fausto Zonaro", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, S. 14, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2015.
- Küçükhasköylü, Nurdan, "Dolmabahçe Sarayı'nda Bir Ressam: Josef Manas", *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyum Bildiriler*, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2006.
- _____, "Osmanlı Sarayı'nda Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, c. 28, S. 1, Haziran 2011.
- _____, "19. Yüzyıl Osmanlı Sarayı'ndan Bir Resam: Antranik Efendi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, S. 12, Haziran 2015.
- Kürkman, Garo, *Armenian Painters in the Ottoman Empire*, c. I, Matusalem Consulting and Publishing, İstanbul 2004.
- Kütükoğlu, Bekir, "Murad III", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 31, İstanbul 2006.
- Özendes, Engin, *Abdullah Fréres: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.
- Peçe, Zaliha, *Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açısından Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015.
- Raby Julian, "Oyun Başlıyor", *Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.
- _____, "Avrupa'dan İstanbul'a", *Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.
- Renda, Günsel, "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.
- _____, "Osmanlı Başkentinde Ressamlar ve Yapıtları", *İmparatorluktan Portreler*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2005.
- Reyhanlı, Tülay, "III. Murat'ın Portreleri", *Erdem*, 3 (8), Ankara 1987.
- Sevinç Kaya, Gülsen, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, Millî Saraylar, İstanbul 2019.
- _____, *Millî Saraylar Resim Müzesi*, Millî Saraylar, İstanbul 2021.
- Sevinç Kaya, Gülsen - Ümit Kılınç, "Hanedanından Baba-Oğul İki Ressam: Sultan Abdülaziz ve Son Halife Abdülmecid", *Türk Edebiyatı Dergisi*, Aralık 2013.
- Tanırdı, Zeren - Günsel Renda - Filiz Çağman - Serpil Bağcı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006.
- Yavuz, Mehmet, *Sultan Abdülmecid ve Prusyalı Ressamı Constantin Johann Franz Cretius: Kısa Bir Monografi Denemesi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2018.



YALI'DAN MÜZE'YE...

Hatice Biga*

Özet

Müzecilik faaliyetleri, farklı disiplinlerin birlikte çalışmaları ve gelişen teknolojilerin kullanılması sayesinde, günümüzde daha etkin imkânlarla sahip bir biçimde yürütülmektedir.

Türkiye'de restorasyon faaliyetlerinin sağlam bir zemine oturması zaman alan bir süreçtir. Bu anlamda karşılaşılan zorluklar oldukça yenidir. Bu çalışmada, müze ortamına kazandırılması planlanan Türkiye'nin en büyük boyutlu oryantalist tablosu Ceylan Avı'nın Said Halim Paşa Yalısı'ndan Millî Saraylar Resim Müzesi'ne taşınma süreci ele alınmıştır. Boyutlarının oldukça büyük olmasından ve bulunduğu özel mekândaki konumlandırılmasından dolayı eser yıllarca hiçbir bakım ve onarıma girememiş, herhangi bir yere nakli gerçekleştirilememiştir. Yapılan kurumsal protokollerle beraber, Millî Saraylar envanterine kaydedilen eserin nakli için gerçekleştirilen çalışmalar, Türkiye'de bir ilk olarak tarihe geçecektir. Eserin kısıtlı zaman içerisinde başarılı bir biçimde taşınması, her adımı tek tek düşünülmüş ve doğru planlanmış bir organizasyonun ürünüdür. Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı'na bağlı birimlerde çalışan uzman kadroların gayretleriyle gerçekleştirilen bu çalışma, bundan sonra yapılacak bu tür faaliyetlere ve araştırmalara öncü olacak niteliktedir.

Anahtar kelimeler: Millî Saraylar Resim Müzesi, Said Halim Paşa Yalısı, Restorasyon, Konservasyon, Çölde Av Tablosu, Tüval Resmi, Taşıma, Rulo

FROM MANSION TO MUSEUM...

Abstract

Museum activities are held more effectively today by the collaboration of various disciplines and advancing technologies.

Restoration is at the beginning of its long journey before earning a well-established place in Turkey. Much of the challenges encountered in this field are relatively recent. This study focuses on the transfer of Turkey's largest Orientalist painting *Hunting in the Desert* (Çölde Av) from Said Halim Pasha Mansion to the National Palaces Painting Museum. This painting had been dormant for years and could not undergo any maintenance or repair due to its large-scale and positioning in its designated location. All attempts regarding the transfer of this artwork, which has been registered to the National Palaces inventory following institutional protocols, will be a first in Turkey. The successful transfer of the painting with time constraints had been completed as a part of a well-thought out and executed plan with each step meticulously orchestrated. Owing to the efforts of the specialist teams employed under the Directorate of National Palaces Administration, this transfer will lead the way for new organisations and researches to be carried out in this field.

Keywords: National Palaces Painting Museum, Said Halim Pasha Mansion, Restoration, Conservation, Painting Named *Hunting in the Desert*, Canvas Painting, Transfer, Roll

Giriş

Tarihe ışık tutmaları açısından sanat eserlerinin, bilhassa resim sanatının incelenmesi bir gerekliliktir. Sanat eserlerinin meydana gelişi ve oluşturduğu görsel estetik form, bir yaratım sürecinin sonucudur. Bu süreç yalnızca sanatçı tarafından değil, toplumsal, tarihsel ve coğrafik değişkenlerden etkilenerek şekillenir. Resim sanatı da hem eserlerin oluşturuldukları dönemin, kullanılan teknik ve malzemeler ile ekonomik etkenlerin

hem de zihinsel algıların harmanlanmasıyla hayat bulur. Aynı zamanda kültürel belleğin nesilden nesile aktarımını sağlayan bu eserlerin korunması, birçok disiplinin işbirliği içerisinde oluşturduğu ortak çalışmalarla sağlanmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'nin en büyük boyutlu tablosu olan *Çölde Av*'ın Said Halim Paşa Yalısı'ndan Millî Saraylar Resim Müzesi'ne taşınması, bu tür çalışmalara güzel bir örnek oluşturmaktadır.

* Restoratör, Tablo Restorasyon Konservasyon Atölyesi Sorumlusu, Millî Saraylar

Said Halim Paşa

Osmanlı Devleti'ne bağlı Mısır eyaletini yöneten seçkin bir aileye mensup olan Said Halim Paşa, Mısır Valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın torunudur. Mehmed Ali Paşa'nın dört çocuğundan en küçüğü olan, Sultan Abdülaziz döneminde vezirlik ve nazırlık yapan Abdülhalim Paşa'nın oğludur. Said Halim Paşa, 19 Şubat 1864 tarihinde Kahire'de doğmuş, okul çağlarında Mısır'dan ayrılp ailesiyle İstanbul'a gelmiştir.¹ İsviçre'de siyaset alanında eğitim gören Said Halim Paşa'nın İngilizce, Fransızca, Arapça ve Farsça dillerine hâkim olduğu bilinmektedir. Sultan Abdülhamid döneminde babası gibi Şûrâ-yı Devlet üyeliği yapmış, Sultan Reşad döneminde ise sadrazamlık makamına getirilmiştir.² Entelektüel birikiminin yanı sıra musikişinas kişiliğiyle de bilinen Said Halim Paşa'nın çok sayıda kitabı bulunmaktadır. (Resim 2)

Said Halim Paşa Yalısı

Boğaz'ın Rumeli Yakası'nda, Yeniköy semtinde bulunan yalı, 1815 tarihli Bostancı Defteri'nde Düzoğlu ailesi adına kayıtlıdır.³ 1863 yılında Vlasto Aristaki tarafından yıktırılarak yeniden inşa ettirilmiştir. Rum Patrikhanesi kethüdası Nikolaos Aristarhis tarafından satın alındıktan sonra Lagoteten Yalısı olarak anılmıştır. 1876 yılında Abdülhalim Paşa'nın mülkiyetine geçen yalı, 1878 yılında Mimar Petraki Adamantini tarafından tekrar inşa edilmiştir.⁴ Abdülhalim Paşa'nın vefatından sonra yalı, Paşa'nın dokuz çocuğuna miras kalmıştır. Said Halim Paşa, yalının hisselerini kardeşlerinden satın alarak 1894'te yalının tek sahibi olmuştur. (Resim 1) Said Halim Paşa, Papa Kalfa'ya yalıtı tamir ettirmiş ve kültürel zevkleri doğrultusunda içinde



1 Said Halim Paşa Yalısı

değişiklikler yaptırmıştır.⁵ Yalının dış görünümü, 19. yüzyıl Batılılaşma döneminin mimari özelliklerini yansıtmaktadır. Eklektik üslubun hâkim olduğu dış görünüşe kıyasla iç mekânlar daha gösterişlidir. Yalı, Haremlik ve Selamlık olarak ayrı ayrı ele alınmış olmasına rağmen tek çatı altında birleşmiştir. Selamlık holünü geçtikten sonra oryantalist bezemelerin hâkim olduğu ve tören salonu olarak bilinen ana mekâna açılmaktadır. Bu mekânda *Ceylan Avı* olarak bilinen, Türkiye'nin en büyük oryantalist tablosu yer almaktadır. Tablo, sanat tarihçisi Zeynep İnankur'un araştırmalarına göre Abdülhalim Paşa'nın Mısır'daki Şubra Sarayı için yapılmıştır.⁶ Abdülhalim Paşa döneminde Said Halim Paşa Yalısı'nın en uygun duvarına, boyutları tam olarak yerleşmesine imkân vermediği için öne eğilimli bir biçimde yerleştirilmiştir. Mekânın günümüzdeki durumu göz önüne alındığında, tablonun etrafında görülen sütun bordür gibi iç bezemelerin, Said Halim Paşa zamanında yapıldığı düşünülmektedir.

1 Ömer Faruk Şener, *Geçmişten Günümüze Said Halim Paşa Yalısı*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta 2019, s. 4

2 Murat Belge, *Boğaziçi'nde Yalılar, İnsanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 89.

3 Şenay Sayın, *Ortaköy-Sarıyer Arasındaki Bazı Örneklerle Deyanarak Yalıların Bugünkü Durumunun Saptanması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001, s. 157.

4 Şener, a.g.t., s. 40.

5 Şener, a.g.t., s. 41.

6 Gülşen Sevinç Kaya, "Kavalalı Hanedanının Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki İzleri; Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı ile Sürre Alayı Adlı Tablolar", *Millî Saraylar*, S. 18, 2019, s. 83.



2 Krause, *Said Halim Paşa*, tuval üzerine yağlıboya, Millî Saraylar Resim Müzesi, Env. No. 121-590



3 Félix-Auguste Clément, *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı*, 1865, tuval üzerine yağlıboya, 390 x 700 cm, Env.No. 101/3

Ceylan Avı Tablosu

Orijinal adı *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* olan bu eser, Abdülhalim Paşa tarafından Fransız Ressam Félix Auguste Clément'e Mısır'da bulunan Şubra Sarayı için yaptırılmış olup 4,62 x 7,75 cm boyutlarındadır. (Resim 3) Paris'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Félix Auguste Clément, İtalya'da ve Mısır'da resim çalışmalarını sürdürmüştür. Oryantalist sanatçı olarak anılan Clément'in bu tablosu Paris Salonu'nda sergilenmiştir. Abdülhalim Paşa'nın İstanbul'a dönmesiyle tablo da Said Halim Paşa Yalısı olarak bilinen konuta taşınmıştır.⁷

Tablo, çölde ceylan avına çıkan yerel giysiler giymiş on üç kişinin avı yakaladıktan sonraki bir anını tasvir etmektedir. Doğal ortamından aktarılan bu sahnede, insanların yanı sıra avın başındaki yırtıcı kuşlar, tazılar ve atlar da yer almaktadır. Sanatçı, bu anı hiçbir ayrıntıyı atlamadan ustalıkla resmetmiştir. Oryantalist fakat gerçekçi bir üslupla ele alınan eserde kromatik seçki, anlatılan sahnenin



4 Abdülhalim Paşa

7 Gülsen Sevinç Kaya, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2019, s. 204.

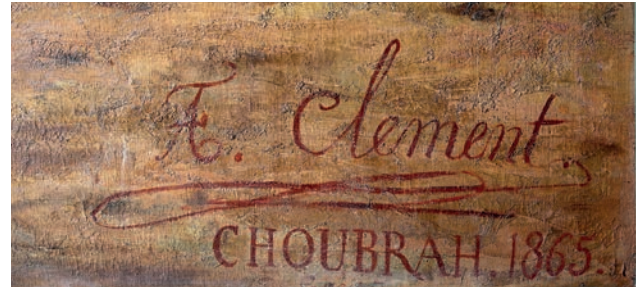
önüne geçmeyen akıcı bir dengededir. Resmin atmosferi, olay anının tazeliğini koruyan bir izlenim yaratmaktadır. Resme yakından bakıldığında, ayakta duran iki insan figürü ön plana çıkmaktadır. Atın önünde yerel giysileriyle ayakta duran kişinin Abdülhalim Paşa olduğu bilinmektedir.⁸ (Resim 4) Resmin ele alınış biçimi, bize ön plana çıkan ikinci figürün tarzı ve kıyafetiyle diğerlerinden ayrılan, o dönem Mısır'da bulunan ve resmi yapması için Abdülhalim Paşadan sipariş alan Ressam Clément olduğunu düşündürmektedir. (Resim 5)

Eser Üzerinde Yapılan Genel Gözlemler, Analizler ve Tespitler

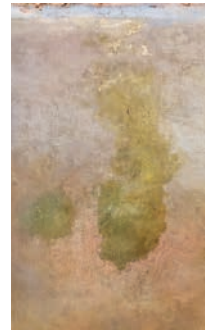
2018 yılında Millî Saraylar'ın Cumhurbaşkanlığına geçmesiyle *Çölde Av* tablosu da Millî Saraylar envanterine girmiş ve esere müze kimliği kazandırılmak üzere gerekli tespit ve çalışmalar başlatılmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında, tablonun fiziki unsurlarına yönelik ayrıntılı araştırmalar ve gözlemler yapılmış; bu süreçte bütüncül ve numunesiz inceleme ve araştırma yönteminden faydalanılmıştır. Numunesiz analiz çalışmalarında, normal ışık ortamında gerçekleştirilen gözlem ve incelemelerin yanı sıra mikroskop, UV ışığı ve eğimli ışık teknikleri ile gözlemler yapılmış olup eser, yüksek çözünürlüklü fotoğraflama yöntemiyle kayıt altına alınarak incelenmiştir. Genel ışık gözlemlerine dayalı inceleme ve araştırmalarda, eserin sağ alt köşesinde sanatçı imzasının Latince harflerle A. CLEMENT. CHOUBRAH olarak yazıldığı ve 1865 tarihi görülmüştür. (Resim 6) İmzanın alt satırda da devam ettiği ve çerçevenin bu alanı kapatır biçimde yerleştirildiği izlenmiştir. Söz konusu hasarsız yöntemlerle gerçekleştirilen görsel araştırmalar, bozulmaların tespitinde önemli verilerin elde edilmesine olanak sağlamıştır. Nitekim yapılan incelemelerde; vernik tabakasının dağılımının, geçmişte yapılan müdahale ve rötuş uygulamalarının, tuval bezindeki deformasyon, dalgalanmalar ve yırtıkların, ayrıca boya tabakasındaki çatlaklar ve dökülmelerin tespiti yapılmıştır. (Resim 7, 8)



5 Félix-Auguste Clément



6 İmza detayı



7



8

7, 8 Boya rötuşları

8 Kaya, a.g.e., s. 204.

Tuval üzerine yağlıboya ile yapılmış olan tablonun incelemelerinde, resmi oluşturan tüm tabakalar ayrı ayrı ele alınmıştır. Bu tabakalar; eserin çerçevesi, taşıyıcı tuvali, şasesi, hazırlık tabakası, boya tabakası ve vernik tabakasıdır. Eser, eğimli ışık altında tüm yüzeyi taranarak, yüzey katmanları ve aralarındaki tutunum gözetilerek incelenmiştir. Eser üzerinde saptanan tüm bozulmalar, taşıyıcıdan başlayarak tespit edilmiş ve fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır. Ayrıca eser üzerinden numuneler alınarak bilimsel analizler yapılmıştır.

Bu saptamaların ardından eserin asıldığı duvardan indirilmesi, çerçevesinden ve şasesinden çıkarılması, rulo yapılarak nakledilmesi işlemlerinin hazırlık çalışmaları başlatılmıştır. Bahsettiğimiz bu çalışmaların gerçekleştirilmesi sırasında yaşanabilecek her türlü olumsuzluğu önlemek için yüzeyin koruma altına alınmasına, taşımada kullanılacak yöntem ve malzemelerin seçiminde tüm bu koşulların göz önünde bulundurulması gerektiğine karar verilmiştir. Ayrıca çalışmanın zamanlaması, uygunlayıcı ekiplerin koordinasyonu ve işlemlerin sıralanması için bir planlama yapılmıştır.

Mekânın Getirdiği Sorun

Tablonun sergilenme şekli incelendiğinde, resmin üst kenarının duvara bağlantısının öne eğim verilerek yapıldığı, tablonun üstten yaklaşık 30 derece eğimli olarak sergilendiği tespit edilmiştir. (Resim 9) Bunun sebebi, alanın tavan yüksekliğinin tablonun boyutundan kısa olmasıdır. Yalının ilk katında bulunan tüm mekânlar gözden geçirildiğinde, tablonun yerleştirilebileceği en geniş ve kesintisiz duvarın bu salonda bulunduğu anlaşılmıştır. Fakat salonun bu bölümünün tavan yüksekliği, tablonun 90 derece, yani dikey olarak sergilenmesine yeterli gelmemiştir.

Said Halim Paşa Yalısı, yıllar içerisinde pek çok felaket geçirmesinin ardından restorasyon görmüş olmasına rağmen tablonun önünü kapattığı duvara herhangi bir restorasyon, konservasyon işleminin yapılmadığı saptanmıştır. (Resim 10) Duvar sıvalarında oluşan zayıflamalar, zaman içinde kırılma ve kopmalarla devam etmiştir. Tablonun boyutu ve kütlesi, arkasında bulunan duvara müdahale



9 Tablonun sergilenme açısı



10 Tablonun arkasında kalan duvarın görünümü



11 Tuval bezinde oluşan yırtık

etme imkânı tanımamıştır. Duvardan kopan ve düşen sıva parçaları, resmin alt yatay kenarı boyunca tuval bezi ve şasesi arasında kalan bölgede birikmiştir. Tuval bezinde aşırı deformasyon ve gerilim oluşturan bu sorun, resmin ön yüzünde açık bir şekilde izlenebilmiştir. Nihayetinde tuvalin bu bölgesinde 28,5 cm boyutunda, yatay ekseninde bir yırtığa neden olduğu anlaşılmıştır. (Resim 11)



12 Tablonun sergilendiği salondan genel görünüm (yüzey koruma uygulaması)



13 Eserin tavan ve tavan pervazlarına konumu

Tablonun yan kenarlarına paralel hâldeki dikey ve yaklaşık bir buçuk metre açıkta duran üçlü sütun grubu ve tavanda bulunan süsleme pervazları, eserin bu alanındaki hareket kabiliyetini oldukça sınırlayan faktörler olarak göze çarpmıştır. (Resim 12, 13)

Hareket alanının sınırlı olması ile paralel olarak düşünülmesi gereken diğer bir konu ise eserin 4,62 x 7,75 cm ölçülerinde olan çerçevesi olmuştur. Çerçevesiz 3,82 x 6,95 cm ölçülerindeki tuval resmi, eserin ihtişamına uygun devasa bir çerçeve ile bütünleşmiştir. Eserin manevra imkânını sınırlayan bir alanda, asıldığı duvardan indirilerek çerçevesinden ayrılması ve şasesinden çıkartılması sürecinde tuvale yönelik risk faktörleri hesaplanarak ilerlenmesi gerekmiştir.

Tablonun Taşınma Hazırlıkları

Büyük boyutlu tuval resimlerinin dünyada çok yaygın olduğu bilinmektedir. Bu konuda yapılan araştırmalar sonucunda, yurt dışında büyük ölçekli tuval resimlerinin karton masuralar üzerine sarılarak rulo hâlinde taşındığı bilgisine ulaşılmıştır. Malzeme olarak kâğıt kartonun tercih edilmesi, ağırlık sorununu minimize eden bir unsurdur. Taşıma aparatı olarak kullanılan karton masuraların eser ebatları doğrultusunda özel olarak imalatı yapılmaktadır.

Türkiye'nin en büyük boyutlu tuval resminin nakledilebilmesi için eserin olduğu hâliyle taşınması mümkün olmamıştır. Eser boyutunun nakil araçları ve koruma tedbirleri açısından uygun hâle getirilebilmesi için rulo yapılması kaçınılmaz bir yöntem olarak düşünülmüştür. Dünyada oldukça yaygın

olmasına rağmen Türkiye’de henüz denenmemiş olan bu işlemi gerçekleştirebilmek için azami 4,5 m uzunluğunda ve 1 m çapında bir masuraya ihtiyaç duyulmuştur. Tuval resminin hasarsız naklinde rulo mekanizmasının hafif bir malzemeden seçilmesi gerekmiştir. Ülkemizde yapılan araştırmaların sonucunda bu ölçülerde bir karton masura bulunamamış ve özel imalatı da yaptırılmamıştır. Zaman ve maliyet açısından çözülmesi gereken bu sorun için alternatif çözümler aranmıştır. Karton masuraya alternatif olarak hafif olması sebebiyle strafor köpükten yapılmış bir silindir masura kullanımına karar verilmiştir. Strafor imalatının 2 m ile sınırlı olması nedeniyle 2 m + 2m + 50 cm ölçüsündeki strafor silindiri birleştirilerek tek parça bir silindir oluşturma fikrine ulaşılmıştır. Strafor köpük parçalarının merkezinden 5 m uzunluğunda ve 12 cm çapında, minimum esnek yapıda bir metal çubuk geçirip parçalar birleştirilerek en uç noktaya bir tür kilit mekanizması yerleştirilmiştir. Hazırlığın bir sonraki adımında ise strafor masura ölçülerine uygun, tyvek kumaştan bir kılıf hazırlanarak straforun üzeri kaplanmıştır. Bu hazırlıkların ardından, eserin son varış noktası olan tarihî mekânda herhangi bir aksilik yaşanmaması, olası aksiliklerin hesaplanması ve taşınma aparatlarının hareketinin mekâna göre ayarlanması için güzergâhta “taşınma tatbikatı” yapılmıştır. (Resim 14)

Bu süreçten sonra eserin güvenli bir şekilde taşınabilmesi için Millî Saraylar atölyelerinde bir koruma sandığı imal edilmiştir. Eserin içine yerleştirileceği koruma sandığı, hazırlanan silindirin ölçüleri temel alınarak yaptırılmıştır. Sandığın iki kısa kenarına silindirin taşıyıcısı durumunda olan metal çubuğun oturacağı yuvalar açılarak, eserin rulo yapıldığı masura mekanizmasının havada asılı pozisyonda taşınması sağlanmıştır. Yapılan bu çözümlemeyle nakil süresince butonun ağırlığı, üzerine sarılan tuval bezi yerine koruma sandığına yönlendirilmiştir. Koruma sandığının iç duvarları süngerlerle kaplanıp yumuşak zeminler oluşturulmuş, böylece eserin nakil hazırlığı tamamlanmıştır.

Eser yüzeyinde oluşabilecek risklerin minimize edilmesi ve boya tabakasının geçici olarak korunması için yüzey, koruma kâğıtları ile kaplanmıştır. Yaklaşık 15 x 15 cm ölçülerinde hazırlanan koruma



14 Taşınma tatbikatı

kâğıtlarının amacı, planlanan işlemler gerçekleştirilirken olası boya dökülmelerini engellemek ve dökülmesi muhtemel alanların sabitlenmesini sağlamaktır. Dayanıklı ve aynı zamanda esnek yapıdaki Japon kâğıdı ile yapılan yüzey koruma işlemi, çoğu zaman ilk onarım uygulaması olarak düşünülse de tuval eserlerin rulo yapılarak nakledilmesi söz konusu olduğunda boya yüzeyinin korunmasına yönelik bir çalışmadır. (Resim 15, 16) Eser üzerinde yapılan çalışmalara paralel olarak, tuval bezinin çivi kenarlarının kat yerlerini düzleştirebilmek için 1 m x 15 cm ebatlarında asitsiz kartonlar ve aynı ebatlarda ağırlık olarak kullanılmak üzere 3 cm kalınlıkta mermer bloklar hazırlanmıştır.



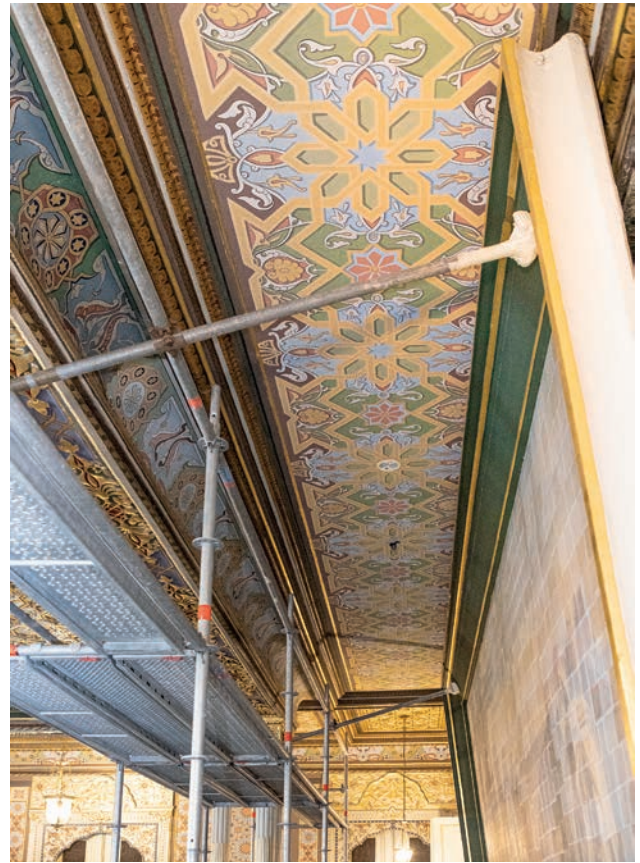
15, 16 Yüzey koruma işlemi

154 Yıl Sonra İlk Adım

Ceylan Avı tablosunun taşınması çalışmalarına yönelik ilk adım, Said Halim Paşa Yalısı'nın duvarında asılı duran tablonun duvara olan bağlantısından çıkarılması olmuştur. Bu çalışmanın yapılabilmesi için ağır bir kütle olan tabloyu kavrayabilecek sağlam bir desteğe ihtiyaç duyulmuştur. Bu destek, eserin etrafına kurulan, uygulamada aşamalı olarak hareket kabiliyeti sağlayan ve bir denge unsuru olarak görev yapan iskelelerden alınmıştır. (Resim 17, 18, 19)



17 Tablonun etrafına kurulan iskele



18, 19 İskelenin tabloyu dengelemesi

Çok hassas bir yapıya sahip olan yaklaşık 700 kg ağırlığındaki sanat eserinin dengeli olarak yerinden hareket ettirilebilmesi için mühendislik hesaplamalar planlamaya dâhil edilmiştir. Hatta bu aşamada çalışacak ekibin koordinasyonunda hassas ritmi sağlamak maksadıyla bir maket üzerinde ön provalar gerçekleştirilmiştir. Sözü edilen bu maket, eserin restorasyon çalışmaları sonunda sergileneceği alana asılması aşamasında tekrar kullanılmıştır. (Resim 20) Ön tarafa kurulan iskele eseri sabit tutarken, arkada eseri duvara bağlayan kancalar çıkartılmıştır. (Resim 21, 22)



20 Çalışmalar için hazırlanan maket



21 Tablonun duvara bağlantı kancaları



22 Eserin duvarla bağlantısının kesilmesi

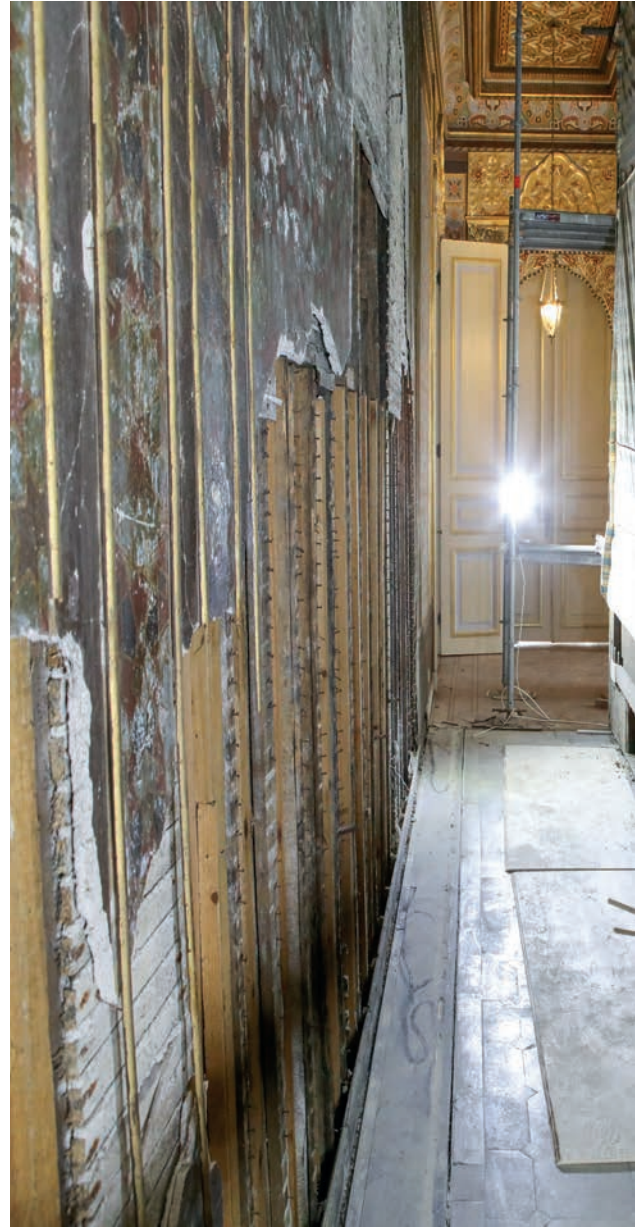
Kurulan iskeleler arasında adım adım ilerletilen eser, ön tarafa yarım metre kadar getirildiğinde, duvardan kopup tuval bezi ile şase arasına girmiş blok sıva parçaları temizlenerek yeni yırtıkların oluşmasının önüne geçilmiştir. (Resim 23, 24, 25, 26). Bu çalışmaya başlamadan önce duvar kalın bir branda ile kapatılarak sıva parçalarının düşme riskine karşı önlem alınmıştır. Bu aşamaya kadar yapılan hareketler adım adım ve çok dikkatli bir şekilde gerçekleştirilmiştir.



25



23 Sıva parçaları



26

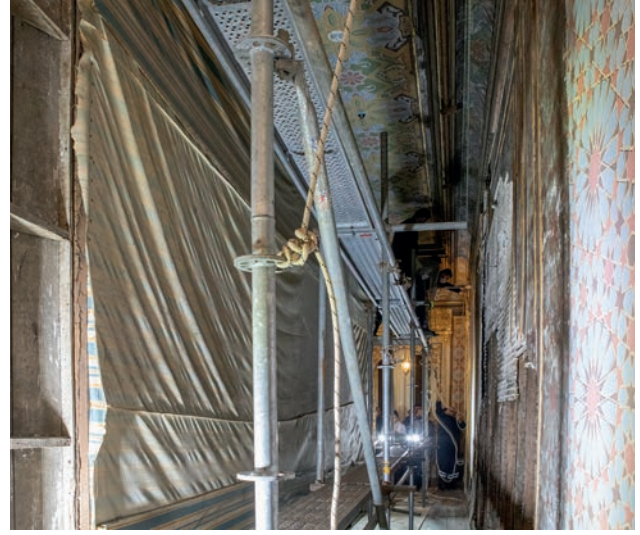


24 Tablo ve duvar

25, 26 Tablonun kenarında, tuval bezi ve şase arasında kalan sıva parçalarının temizlenmesi

Tablo ön tarafa hareket ettirilip altta kaide görevindeki mermerden indirildiğinde yükseklikle ilgili sorunu bir derece daha çözümlenerek esere hareket imkânı tanınmıştır. Yapılan bu hamle ile eserin arka tarafında bir çalışma alanı açılmıştır. Tablo yarım metre daha öne çekildiğinde ön ve yan tarafları kaplayan iskele arka tarafa da kurulmuştur. (Resim 27) İskele arasında bir koza gibi kalan eser, güçlü ve kavrayıcı bir emniyete kavuşturulmuştur. (Resim 28)

Eserin çerçeve ile bağlantılı çivileri sökülmüş ve eser, çerçevesinden tamamen ayrılmıştır. Öne ve yanlara manevra alanı sınırlı olduğundan resim başka bir yere alınamamış, duvara dayalı bir durumda bekletilerek çerçevenin mekândan çıkarılma çalışmalarına geçilmiştir.



27 Eserin arkasına kurulan iskele



28 İskele ile eserin kavranması

Çerçeve bütün olarak mekândan çıkartılmadığından, birleştiği köşe noktalarından ayırarak çıkartmak en uygulanabilir çözüm yolu olmuştur. Bu aşamada işlemin dengede ve sağlıklı bir sıralamada ilerleyebilmesi için önce üst kenar köşe bağlantıları sökülüp halatlarla zemine indirilmiştir. Çerçeve parçalarının montajlanmasında gerekli olan işaretlemeler

yapılarak iki yan kenar, ardından da alt kenar alandan çıkartılmıştır. (Resim 29, 30) Çalışma esnasında, çerçevenin arkasına yapıştırılmış hâlde ve yapıldığı döneme ait bir firma etiketi tespit edilmiştir. (Resim 31) Büyük boyutta olan eserin asıldığı duvardan güvenli bir şekilde alınabilmesi için kurulmuş olan iskeleler sökülerek mekândan dışarıya alınmıştır.



29 Çerçevenin sökülme işlemi



31 Çerçevenin arkasından çıkan firma etiketi



30 Çerçevenin birbirinden ayrılması

Ceylan Açı tablosu, çalışma alanına yavaşça hareket ettirilmiş ve şasesinden ayrılmak üzere boyalı yüzeyi alta gelecek şekilde tyvek örtü üzerine yatay pozisyona alınmıştır. (Resim 33) Tablonun arka yüzeyine sonradan tutturulmuş olan bez parçaları geri alınmıştır. (Resim 34) Geçme sistemi ile üretilmiş ahşap şasenin dikeyde üç, yatayda iki kuşağı ile on sekiz adet kama yuvası vardır. Tabloyu şasesi ile birleştiren ve tüm kenarlarına çepeçevre sıralanmış olan çiviler teker teker çıkartılıp tuval bezinden ayrılmıştır. Şase birleşme noktalarından sökülerek demonte hâle getirildikten sonra paketlenmiş ve kuruma nakli gerçekleştirilmiştir. (Resim 32)



32 Şasenin sökülmesi



33 Eserin yavaş hareketlerle geniş alana çekilmesi



34 Eser yatay düzlemde

Tuval bezi şasesinden ayrıldıktan sonra, arka yüzü kaplayan yoğun toz ve kir tabakası hepa filtreli süpürgelerle vakumlama yapılarak arındırılmıştır. (Resim 35) Tuval bezinin kenar kat izleri

ve tuval deformasyonları, üzerlerine nemli kartonlar ve mermer ağırlıklar yerleştirilerek düzleştirilmiştir. (Resim 36) Hazırlanan masura mekanizması tuval bezinin kısa kenarına yerleştirilerek



35 Tuvalin arka yüzünde temizlik işlemi



36 Tuval kenarlarının düzleştirilmesi

eser rulo hâline getirilmiştir. (Resim 37, 38) Yaklaşık 7 m uzunluğundaki tuval bezi, 1 m çapındaki silindir üzerine 2 tur döndürülerek sarılmıştır. Taşınmaya hazır hâle gelen eser, koruma sandığına yerleştirilmiştir. Said Halim Paşa Yalısı'nda 154 yıldır misafir edilen *Ceylan Avı* adlı tablo,

restorasyon çalışmalarına başlanıp bir müze eseri kimliği ile sanatseverleri kucaklamak üzere Millî Saraylar Resim Müzesi'ne doğru yola çıkmıştır. (Resim 39, 40) Nakil, başarılı bir şekilde gerçekleşmiş ve eser sorunsuz olarak Müze'ye ulaşmıştır. (Resim 41, 42)

37



38



37, 38 Eserin rulo hâline getirilmesi



39 Eserin yalıdan çıkarılması



40 Eserin taşınması



41 Eserin Millî Saraylar Resim Müzesi'ne getirilmesi



42 Eserin müzeye girişi

Sonuç

Millî Saraylar bünyesindeki saray, köşk ve kasırlarda yer alan ve her biri birer kültür hazinesi değerindeki bu eserlerin, çağdaş müzeciliğin gerektirdiği bilimsel esaslara uygun olarak korunup geleceğe güvenle aktarılması, bakım ve onarımlarının uzman kişilerce yapılması büyük önem taşımaktadır. Boyutları itibarıyla değerlendirildiğinde, Türkiye'de

tek olan *Ceylan Avı* isimli tablonun uluslararası düzeyde bir müze olan Millî Saraylar Resim Müzesi'nde dünya kültürlerinin beğenisine sunulması, takdir edilmesi gereken değerli bir adım olmuştur. Türkiye'de ilk defa yapılan bu çalışma, Millî Saraylar Başkanlığı'na bağlı uzman ekipler tarafından başarılı bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

Belge, Murat, *Boğaziçi'nde Yalılar, İnsanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Kaya, Gülsen Sevinç, "Kavalalı Hanedanının Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki İzleri; Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı ile Sürre Alayı Adlı Tablolar", *Millî Saraylar*, S. 18, 2019.

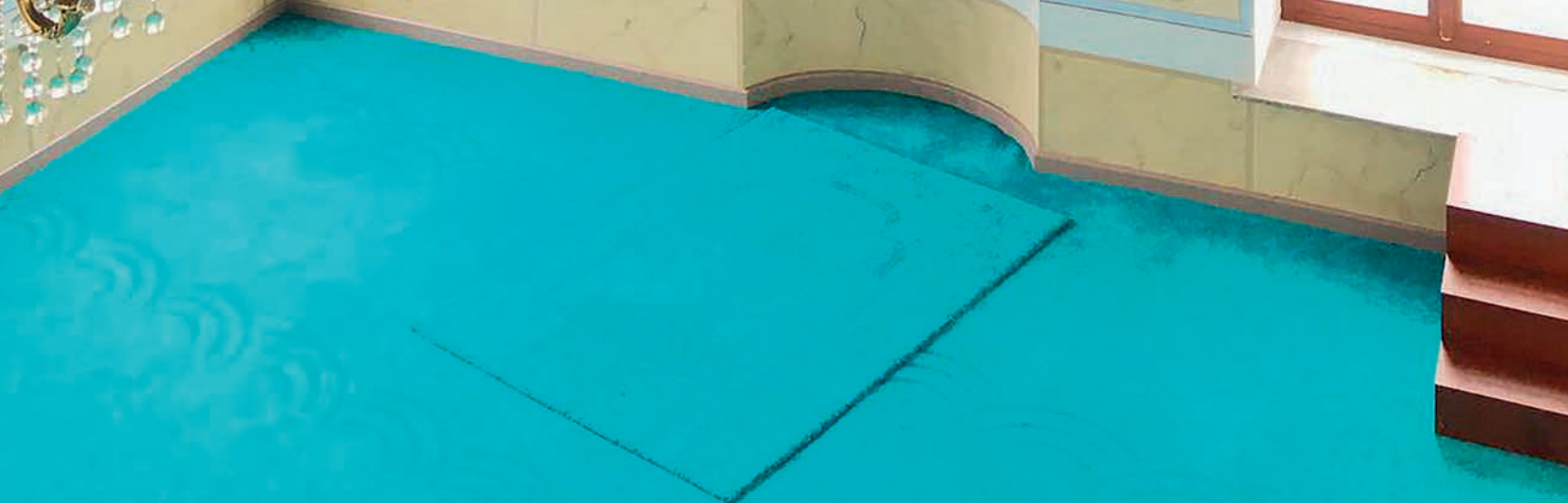
_____, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2019.

Sayın, Şenay, *Ortaköy-Sarıyer Arasındaki Bazı Örneklerle Dayanarak Yalıların Bugünkü Durumunun Saptanması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001.

Şener, Ömer Faruk, *Geçmişten Günümüze Said Halim Paşa Yalısı*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta 2019.



كَلِمَاتُهَا عَلَيْهَا زَكَاةٌ كَرِيمَةٌ



TOPKAPI SARAYI'NDA BULUNAN MESCİTLER VE NAMAZGÂHLAR

Göksel Erdoğan*

Özet

Yapımından sonra uzun yıllar Saray-ı Cedid-i Âmire olarak anılan Topkapı Sarayı, üç ana kısma ayrılır: Bîrun, Enderûn ve Harem. Bu ana birimlerde çalışanlar ve yaşayanlar günlük işlerini bu bölümlerde yapıyorlar ve orada bulunan koşullarda kalıyorlardı. Her mekânın mutlaka bir mescidi ve bir de hamamı bulunuyordu. Günlük ibadet ihtiyaçlarını gidermek için buldukları yerlerde ve genellikle o yerin ismiyle anılan mescitler yapılmıştı. Havaların güzel olduğu günlerde bahçelerde çalışan veya bulunanlar için de namazlarını eda etmeleri için namazgâhlar yapılmış ve kıbleyi gösteren kible taşı konulmuştu.

Sûr-ı Sultani'den içeri girince bütün bölümlerde irili ufaklı mescitlerin olduğu, fakat bazılarının günümüze ulaşamadıkları bilinmektedir. Bu çalışma, sözü edilen bölümlerde hâlihazırda mevcut bulunan mescitler, bahçelerde bulunan namazgâhlar ve üzerlerinde bulunan kitabeler hakkında olacaktır.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, Bîrun, Enderûn, Harem, İbadet, Mescit, Namazgâh, Mihrap, Kible Taşı, Kitabe

MASJIDS AND OPEN-AIR PRAYER AREAS (NAMAZGÂHS) IN THE TOPKAPI PALACE

Abstract

Topkapı Palace, which formerly named Saray-ı Cedid-i Âmire for many years, has three main parts: Bîrun (outer section of the palace), Enderûn (inner section of the palace), and Harem (living quarters). The staff and residents of these sections were doing their daily work in these three main parts and staying at the wards of these places. Each of these units had a masjid and a hammam (Turkish bath). Several masjids were built for daily prayers of the staff and residents of these sections and the masjids were usually named after that place. On the days when the weather was nice, those who worked in the gardens performed their prayers at namazgâhs, i.e. open-air prayer areas. A qibla stone was also placed in these areas to help them determine the direction of the Ka'ba.

It is known that behind the Sûr-ı Sultani (the imperial walls), there were large and small masjids in all the units of the palace. But some of them have not reached the present day. This study is about the masjids that still exist in these units, the open-air prayer areas in the palace gardens, and the inscriptions on them.

Keywords: Topkapı Palace, Bîrun (outer palace), Enderûn (inner palace), Harem, Prayer, Masjid, Namazgâh (open-air prayer area), Mihrab, Qibla Stone, Inscription

Sözlükte “secde edilen yer” anlamına gelen mescit, Müslümanların mabetlerine verilen isim olup, cami kelimesi ile eş anlamdadır. Kur'an'da mescit kelimesi, çoğul şekli olan mesâcid ile birlikte 28 defa geçmektedir.¹

İlk yapılan mescit, Mekke'de yer alan, ortasında Kâbe'nin de bulunduğu Mescid-i Haram'dır.² Peygamberimizin beyanı ile mescitler, cennet bahçeleri (*Tirmizî, Deavat, 82*) ve Allah'ın en çok sevdiği mekânlardır. (*Müslim, Mesacid, 288*)³

1 İsmail Karagöz, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 2005, s. 428.

2 Şüphesiz, insanlar için kurulan ilk ibadet evi elbette Mekke'de, âlemlere rahmet ve hidayet kaynağı olarak kurulan Kâde'dir. - Âl-i İmran 3/96.

3 Karagöz, a.g.e., s. 428.

“Namazgâh”, Farsça “namaz” ve “gâh” kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Namaz kılmaya yarayan ve kible yönünde mihrap yerine dikili bir taşı bulunan meydan, üstü açık mescit, açık havada namaz kılmaya mahsus yer⁴ anlamına gelmektedir.

Topkapı Sarayı, üç ana kısma ayrılır: Bîrun, Enderûn ve Harem. Sarayın bu ana birimlerinde çalışanlar ve orada yaşayanlar, günlük işlerini bu üç bölümde yapıyor ve oradaki koşullarda kalıyorlardı. Sözü edilen kişilerin günlük ibadet ihtiyaçları için buldukları yerlerde ve genellikle o yerin ismiyle anılan mescitler yapılmıştır. Ayrıca yazın havaların güzel olduğu günlerde bahçede çalışanlar veya orada bulunanlar için de namazlarını eda etmeleri için özel bir bölümde namazgâhlar yapılmış ve kibleyi gösteren kible taşı konulmuştur.

Sûr-ı Sultânî'den içeri girince bütün bölümlerde irili ufaklı mescitlerin olduğu, fakat bazılarının günümüze ulaşamadıkları bilinmektedir. Bu çalışmada, Topkapı Sarayı'nın zikredilen bölümlerinde hâlihazırda mevcut bulunan mescitler, bahçelerde bulunan namazgâhlar ve üzerlerinde bulunan kitabelerden bahsedilecektir.

TOPKAPI SARAYI'NDA BULUNAN MESCİTLER VE NAMAZGÂHLAR

A-KONUMLARI:

I - BÎRUN (I. ve II. Avlu)

I. Avlu: Karakol Binası yanı - (Bâb-ı Hümâyûn) Namazgâh

II. Avlu: Bâbüsselâm (Orta Kapı) Kapıcılar Mescidi, II. Avlu Namazgâhı, Beşir Ağa Mescidi, Zülüflü Baltacılar Mescidi, Aşçılar Mescidi

II - ENDERÛN (III. ve IV. Avlu)

III. Avlu: Ağalar Mescidi, Has Oda Mescidi

IV. Avlu: Sofa Mescidi, Sofalı Namazgâh Mahalli

III - HAREM

Karaağalar Mescidi, Harem Mescidi

B-ÖZELLİKLERİ

I - BÎRUN (I. ve II. Avlu)

Bîrun kelimesi, Farsça bir kelime olup “dış” manasına gelmektedir. Sarayın ana giriş kapısı olan Bâb-ı Hümâyûn ile üçüncü kapısı olan Bâbüssaâde'nin arasında kalan bölüm “Bîrun” diye isimlendirilir.

I. Avlu: Bâb-ı Hümâyûn, sarayın ilk ve ana giriş kapısı olup “saltanat kapısı” manasına gelmektedir. İç içe iki kapıdan ibarettir. Bu kapı, sarayı şehirden ayıran ve Sûr-ı Sultânî üzerinde bulunan kapılardan biridir. I. Avlu'da yer alan Has Fırın içerisinde, bu fırınlarda çalışanların koşulları ve bir mescit yıkıntısı mevcut⁵ olup, bu mescidin restorasyon çalışmalarına başlanmıştır.

1- Karakol Binası yanı - (Bâb-ı Hümâyûn)

Namazgâh

Aya İrini ve Karakol Binası önünde bulunan namazgâh, arkeolojik kazılar neticesinde ortaya çıkmıştır. Eski bir fotoğrafta yaklaşık 8x8 metre olan namazgâh alanı, 1 metre kadar yükseltilmiş sekisiyle birlikte rahatlıkla görülmektedir.⁶ Günümüzde yükselti mevcuttur, fakat kibleyi gösteren taşı yoktur. Araştırmalarım sonucunda kible taşının, Karakol Binası'nın arkasındaki boş alanda olduğu tespit edilmiştir. (Resim 1a-b-c-d)



1a

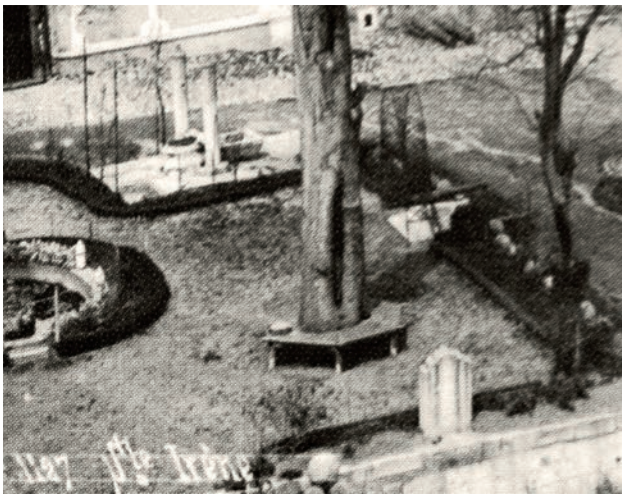
4 Yavuz Tiryaki, *İstanbul'un 100 Namazgâhı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2010, s. 110; Nebi Bozkurt - Yavuz Tiryaki, “Namazgâh”, *DİA*, c. 32, İstanbul 2006, s. 357-360.

5 Necdet Sakaoğlu, *Tarihi Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümâyûn Topkapı Sarayı*, Denizbank Yayınları, İstanbul 2002, s. 59.

6 Tiryaki, a.g.e., s. 169.



1b



1c



1d

1a-b-c-d Karakol Binası yanı - (Bâb-ı Hümayun) Namazgâh

II. Avlu: Bâbüsselâm (Orta Kapı)

Bâbüsselâm (Orta Kapı), iç içe iki kapıdan ibarettir. Ortasına “kapı arası” denilir. Bu kapının dışı “birinci yer”, içi “ikinci yer” olarak isimlendirilir. Günün her saatinde gireni çıkanı eksik olmayan Bâbüsselâm’da kapıcılar kethüdasının ocaklı makam odası vardı. Kapı kadrosu kalabalık, protokolü kusursuzdu. Gece ve gündüz, üniformalı kapıcıbaşılar “kule ve kapı nevbeti” tutarlardı.⁷

2- Bâbüsselâm (Orta Kapı) Kapıcılar Mescidi

Bâbüsselâm kapıcılar kethüdası ocaklı makam odası bugün konferans salonu olarak kullanılmaktadır. Bu yere girdiğimizde iç odada, duvarın kible yönünü gösteren yerde mihrap şeklinde bir oyuk bulunmaktadır. Mihrabın üzerinde herhangi bir âyet yazılı değildir. Mihrabın içerisinde iki tarafı toplanmış bir perde resmi ve arasında zincire bağlı bir kandil motifi bulunmaktadır. Mihrabın burada oluşu, bize buranın mescit olarak kullanıldığını göstermektedir. (Resim 2)



2 Bâbüsselâm (Orta Kapı) Kapıcılar Mescidi Mihrabı

7 Sakaoğlu, a.g.e., s. 81.

3- II. Avlu Namazgâhı

İkinci avludan girilince hemen sağda biraz yüksek çim kaplı bir yer vardır ki, burası namazgâh diye adlandırılır. Namazgâhta, bir set üzerinde yer alan 145 cm yüksekliğinde, 60 cm genişliğinde mihrap şeklindeki taşın üstünde gül motifi ile genellikle camilerin mihraplarında yazılı olan “*Küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyye'l-mihrâb*”⁸ âyet-i kerimesi ve mihrap âyetinden sarkan zincire bağlı bir kandil motifi bulunmaktadır. Namazını avluda kılan Birun halkına kible istikameti gösterilmektedir.⁹ (Resim 3a-b-c)



3a



3b



3c

3a-b-c II. Avlu Namazgâhı

8 Zekeriya, onun bulunduğu bölmeye her girişinde (yanında bir yiyecek bulurdu) - Âl-i İmran 3/37.

9 Göksel Erdoğan, “Topkapı Sarayında Bulunan Arapça Kitabeler”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*: 6, Korpus Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 241; Tiryaki, a.g.e., s. 168; Ahmet Şimşirgil, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, Tarih Düşünce Kitapları, İstanbul 2005, s. 62.

4- Beşir Ağa Mescidi

Sarayın Has Ahır bölümünde olup, Sultan III. Ahmed ve I. Mahmud devirlerinde Dârüs-saâde Ağası¹⁰ Beşir Ağa (ö. 1746) tarafından yaptırılmıştır. Beşir Ağa Camii'nin bitişiğine bir hamamla çeşme de yapılmıştır.

Cami, taş ve tuğladan yapılmış yüksek bir bodrum üstüne inşa edilmiştir. Üç bölüm hâlindeki bodrumun birinci bölümü dikdörtgen planlı bir oda, ikinci bölümü ortadaki eyvan biçiminde dışa açılan tonozlu bir mekân, üçüncüsü ise esas camiye çıkışı sağlayan merdiven bölümüdür. Merdiven çıkışında, içinde asma kat hâlinde bir mahfil vardır. Dikdörtgen planlı cami, dört cephesinde yer alan iki sıra pencere ile aydınlanır. Çatısı kurşun örtülüdür. Mihrabın üzerinde “*Küllemâ dehale aleyhâ Zekerriyye'l-mihrâb*”¹¹ âyeti, daire şeklindeki renkli camlarda ise Kelime-i Tevhid yazılıdır.¹² Abdurrahman Şeref Bey, duvarlarında Allah, Muhammed, Dört halife ile Hz. Hasan ve Hüseyin isimlerinin bulunduğu levhaları bizzat Abdülmecid Hân'ın kendi eliyle yazdığını ve hediye ettiğini bildirmiştir.¹³ Bu levhalar hâlihazırda cami içerisinde bulunmamaktadır. Kuzey tarafındaki köşesinde, tuğla gövdenin üst kısmında taştan, üzeri kurşun kaplı bir şerefe yer almaktadır. (Resim 4a-b-c)



4a



4b



4c

10 Osmanlı sarayının Harem ve Enderûn kısmına bakmakla görevli olan ve rütbesi sadrâzam ve şeyhülislâmdan sonra gelen, diğer bütün ağaların âmiri durumundaki siyah hadım ağası, kızlar ağası. <https://www.kubbealti.org.tr/>

11 *Zekeriya, onun bulunduğu bölme her girişinde (yanında bir yiyecek bulurdu)* - Âl-i İmran 3/37.

12 Şimşirgil, a.g.e., s. 68.

13 Abdurrahman Şeref, “Topkapı Sarayı Hümâyûnu”, *Tarih-i Osmânî Encümeni Mecmuası (TOEM)*, İstanbul 1329 (1914), s. 339.

4a-b-c Beşir Ağa Mescidi



5a

5- Zülüflü Baltacılar Mescidi

Zülifliyan Camii diye de isimlendirilen bu mescit, Harem duvarına bitişik, iki katlı ve ahşaptır. İç avlu-ya bakan ön cephenin ikinci katında dışarıya doğru bir sundurması vardır. Bu kısım ahşap, kalın eliböğ-ründelerle desteklenmiştir. Giriş kapısının üzerinde Kelime-i Tevhid: “*Lâ ilâhe illallâh Muhammediin Resûlüllâh*” ve H. 982 (1574/75) tarihi vardır. Giriş kapısının sağındaki duvarda 6 minareli bir cami ve ağaç resmi bulunmaktadır. Mihrabı 16. yüzyıl çinileri ile kaplıdır. Mihrabın üzerinde “*Küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyye'l-mihrâb*”¹⁴ âyet-i kerîmesi ile celi sülüs hatla Lafza-i Celâl ve İsm-i Nebî yazılıdır. Ön cephe üzerinde 19. yüzyılın ilk yarısına ait birçok vakıf kitabesi vardır. Mescidin duvarlarında bulunan vakıf kitabeleri şöyledir: (Resim 5a-b-c-d-e-f-g)

Mescid girişindeki sol duvarda bulunan kitabe:

*Sâhibü'l-hayrât başkapu gulamı fakih
Abdullah Ağa zülifliyanında kethüdâ vakfına
İki bin guruş vaz' galle nemâsından on guruş
Mütevelli ağaya beşerden on guruş kâtibine
Ve câbisine ve mâ'adâ yüz seksen guruşunu dahi*



5b



5c

14 Zekeriya, onun bulunduğu bölme her girişinde (yanında bir yiyecek bulurdu) - Âl-i İmran 3/37.

5a-b-c-d-e-f-g Zülüflü Baltacılar Mescidi

Hulefâlardan ikinci olana beher mâh
On beş gurus virile Yenisaray'da
Harem ağalarına namaz kıldırıldığıçün
Fi gurre-i Ca (Cemâziyelevvel) Sene 1246 (18
Ekim 1830)

Mescidin giriş kapısı üzerinde bulunan kitabe:

Kelime-i Tevhid: "Lâ ilâhe illallah Muhammedün
Resûlüllah" Tarihi 982 (1574/75)

Mescid girişindeki sağ duvarda bulunan kitabe:

Nuri Beğ mâil-i hayrat Ali Paşazâde
Râh-ı 'ukbâya olup emr-i Hakk ile me'mur
Üç kise mâl-ı sülüsden ki teberdârânın
İtdiler vakfına vaz' ola nemâsı mevfür
Her iki gicede bir alına yüz dirhem mum
Zülifliyan cami'ini eyleye şevki pür nûr
Düşdi bir hayr du'â ile bu vakfa tarih
Mumu yandıkaçı ola Nuri Beğ'in meşhedi nûr
Sene 1233 (1818)

Harem-i Hümayûn 'ismet makrûnda / Merhûme
ve mağfûrûn lehâ Nâile
Hatun malından Bedr-i cihan kalfa / Ve Mahmûd
Ağa ma'rifetleriyle
Zülüfliler hastalarına mum / Bahâsiyçün vakf
olunan altı yüz
Guruş mevkûf olan meblağ-ı mezbûr / İşbu ma-
halle şerh u kayd olundu
Fi 15 C (Cemâziyelâhir) Sene 1235 (30 Mart 1820)

Hamamın önünde ve mescidin sağında bulunan
Abdest Çeşmesi kitabesi:

Bu makam içre odabaşı iken Kasım Beğ
Yaptı her yerini ma'mûr kılub virdi safa
Avn-ı Hakk ile bölükbaşı olıcak ânın
Kıldı her yerini kâşiyle müzeyyen zîbâ
Çün harâb iken ânın her yeri oldı ma'mur
Cümle yoldaşlarıyla ide mübarek Mevlâ
Cümle hayr dua eyleyüb âsârı o dem
Didi tarihini pâk oldı bu hayr-ı 'alâ
1014 (1606)

Sabunluk üzerinde bulunan kitabe:

Bu da muhtâc olmuş idi ta'mire Odabaşı İsmail
Ağa eyledi ma'mûre Sene 1170 (1757)



5d



5e



5f



5g



6a

6a-b-c Aşçılar Mescidi

6- Aşçılar Mescidi

İkinci avluya girdiğimizde sağ tarafta, revakların arkasında Matbah-ı Âmire denilen saray mutfakları bulunur. Hânedanın sarayda yaşadığı dönemlerde bu mutfaklarda günlük 3-5 bin kişilik yemek hazırlanırdı. Özel ulûfe günlerinde ise 10-15 bin askere çorba, pilav ve zerededen oluşan yemek; Ramazan ayının on beşinde ise baklava alayında bakır tepsi-lerde baklava hazırlanarak dağıtılırdı.¹⁵ Taşlık, dar

bir yoldan ilerlediğimizde Yağhâne'nin yanında Matbah-ı Âmire Camii diye de isimlendirilen, Aşçılar Mescidi bulunmaktadır. Burada çalışan aşçıların namazlarını eda etmeleri için yapılmıştır. Ahşap, sade bir yapıdır. İki katlıdır. İçerisinde bunan kitabeler aşağıdaki gibidir: (Resim 6a-b-c)

¹⁵ Sakaoğlu, a.g.e., s. 121.



6b



6c

1. Kitabe:

Merhûm hazinedar Sa'îd Ağa'nın cariyelerinden
merhûme Zeyneb
Hâtun'un malından kalfası Hidâyet ve Mahmud
Ağa yedleriyle aşağı Matbah-ı
Âmire Cami-'i şerifinde beher sene mevlü(i)d-i
şerif kıraât olunmasıçün iki bin
Guruş vaz' ve ağa olanlara teslim ve mütevellî
nasb ve gallesinden
Masârıfı idâre oluna ve beş meşrûbe ve iki güğüm
ve iki gülâbdân,
İki buhurdân vakf ve ağâya teslim olunmuşdur.
Fi ğurre-i Ra (Rebîülevvel) Sene 1235 (15 Şubat
1820)

2. Kitabe:

Sâhibetü'l-hayrât ve'l-hasenât sâbık bâşkâtib
merhûme ve mağfûrûn lehâ
el-Hâc Mirvefâ Hâtun ruhiyçün mâl-ı etyâbından
Hidâyet
Kalfa yediyle bin iki yüz guruş sertabbâhin ağaya
teslim ve mütevellî
ve nasib ve ocak kâtibi kâtib ta'yîn ve nemâsından
her be-mâh beşer kıyye revğan-ı
Zeyt aşağı Matbah Câmî-i Şerif'de beher yevm
on beş kanâdil ikâd
Olunmasıçün kayyûm efendiye teslim eylemele-
rini beyan olundu.
Fi 15 C (Cemâziyelâhir) Sene 1234 (11 Nisan
1819)

3. Kitabe:

Şevketlû Efendimiz Hazretlerinin / Harem-i
Hümâyûn 'ismet mekrunda kilâr
Kalfası merhûme ve mağfûre Penbe Kalfa'nın /
malından iki bin beş yüz guruş
Aşçılar ocağına Mevlü(i)d-i / Şerif kıraât
olunmasıçün
Bedricihan Kalfa ve Mahmud Ağa / ma'rifetleriy-
le vakf ve mütevellî nasb
Olunan ser-tabbâhin-i hâssa / Hüseyin Ağâya
teslim Mevlü(i)d-i
Şerif mevkuf meblağ ma'lûm olmak için / işbu
mahalle kaydolundu.
Fi 17 C (Cemâziyelâhir) sene 1235 (1 Nisan 1820)

4. Kitabe:

Kalallahü Tebâreke ve Te'âlâ:
"İnne's-salâte tenhâ 'ani'l-fahşâ-i ve'l-münker
ve le-zikrullahi ekber vallahü ya'lemü ma
tasneûn"¹⁶
Kale'n-nebiyyü Sallallahü aleyhi ve selem :
" 'Accilü bi's-salati kable'l-fevt
ve 'Accilü bi't-tevbeti kable'l-mevt" 1193 (1780)¹⁷
Bunu yazdım bi'vefadır rüzgâr. Ben ölürsem kala
hattım yadigâr
Harrerehü musâhib-i Hazret-i Şehriyârî Beşir
Ağa vekil-i hazine

16 Muhakkak ki, namaz, insanı hayâsızlıktan ve kötülüğten alıkor. Allah'ı anmak (olan namaz) elbette en büyük ibadettir. Allah yaptıklarımızı biliyor. - Ankebut 29/45.

17 Vakit çıkmadan önce namaz kılmakta acele ediniz ve ölmeden evvel tevbe etmekte acele ediniz.

II - ENDERÛN (III. ve IV. Avlu)

III. Avlu: Bâbüssaâde

Sarayın üçüncü kapısı olan Bâbüssaâde (Saadet Kapısı) veya Akağalar Kapısı'ndan sonra başlayan avluya Enderûn denilir. Buraya aynı zamanda Arz Kapısı veya Taht Kapısı da denilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde 15. yüzyıl ortalarından itibaren medrese dışında en köklü eğitim müessesesi Enderûn idi. Enderûn'un amacı yetenekli kumandan yetiştirmek ve devamlı büyüyen ülkenin farklı din, dil ve kültürlere mensup kitlelerini idare edecek sağlam yönetici kadroları teşkil etmektir. Enderûndaki eğitim ve terbiye, Küçük ve Büyük Odalar, Doğancı Koğuşu, Seferli Koğuşu, Kiler Odası, Hazine Odası ve Has Oda olmak üzere yedi kademe üzerine kurulmuştu.¹⁸ Burada bulunan içöğlanları, vakit namazlarını Ağalar Camii'nde kılarlardı. Abdest aldıktan sonra koğuşlarındaki yerlerine geçerek, müezzinin ezan sesi duyuluncaya kadar yüksek sesle Kur'an-ı Kerim okurlardı. Ezan sesiyle birlikte Mushaf'larını yere koyup, büyük bir tevazu içinde çiftler çiftler, başları önde, elleri göbeklerinin üzerinde kavuşmuş hâlde alçak gönüllülikle Ağalar Camii'ne giderlerdi.¹⁹



7a

1- Ağalar Mescidi

Fatih devrinden kalma yapılardandır. Eski adı Hünkâr Camii'dir. Enderûn-ı Hümâyûn zülüflü ağaları burada namaz kıldıkları için Ağalar Camii adıyla ün kazanmıştır. İlk yapıldığında ahşap çatı ve kiremitle örtülü olduğu tahmin edilen bu yapı, 18. yüzyıl ortalarından sonra büyük beşik tonoz ile kaplanmıştır.²⁰ Dış duvarında bir de güneş saati vardır. Ana mekânın mihrabı üzerindeki "Küllemâ dehalé aleyhâ Zekeriyye'l-mihrâb"²¹ âyet-i kerîmesi ve "Ahmed bin Mehmed Hân" yazısı Sultan III. Ahmed'e aittir. Hünkâr mahfili olarak kullanılan küçük bir odası olup, duvarları 17. yüzyıl çinileri ile kaplıdır. Burada da mermerden yapılmış küçük bir mihrabı vardır. Üzerinde, yine yukarıda belirtilen mihrap âyeti yazılıdır. Ketebe kısmında "Ketebehû Es-Seyyid Muhammed Hâne-i Hâssa 1258" yazısı okunmaktadır.



7b



7c

18 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1988, s. 308; Şimşirgil, a.g.e., s. 114-116.

19 Albertus Bobovius (Ali Ufki Bey), *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufku Bey'in Anıları Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, çev. Ali Berktay, haz. Stephanos Yerasimos - Annie Berthier, Kitap Yayınevi, İstanbul 2009, s. 34, 47.

20 Şimşirgil, a.g.e., s. 104; Tahsin Öz, *İstanbul Camileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1997, s. 19.

21 Zekeriya, onun bulunduğu bölmeye her girişinde (yanında bir yiyecek bulurdu) - Âl-i İmran 3/37.



7d

7a-b-c-d-e-f Ağalar Mescidi



7e

Hünkâr mahfili giriş kapısı üzerinde bulunan kitabe:

*Lâ ilâhe illallah Muhammediün Resûlüllah
Ketebehû es-Seyyid Muhammed Ağa hâne-i hassa
Rahmetullahi aleyhi rahmeten vâsiâ.*

Cumhuriyet döneminde Ağalar Camii'nin kütüphane olarak kullanılmaya başlandığı, dış duvarındaki kitabesinden anlaşılmaktadır. (Resim 7a-b-c-d-e-f)

Dış duvarında bulunan kitabe:

Ağalar cami-i tesmiye olunan iş bu kadim binâ harab iken bin dokuz yüz yirmi beş senesinde müceddeden ta'mir olunmuş ve Ahmed-i sâlis kütübhânesinden mâ'ada sarayın bil-cümle kütübhâneleri buraya toplanarak Yeni Kütübhâne nâmıyle tevsim edilmiştir. Kâmil 1928

Buradaki kitaplar; Hazine Kitapları, Revan Kitapları, Bağdat Köşkü Kitapları, Emanet Hazinesi Kitapları, Medine Kitapları, Sultan Reşat ve Tiryal Hanım Kitapları ile Koğuş Kitapları olarak tasnif edilmiştir.²²



7f

22 Tahsin Öz, *Hayatım*, Topkapı Sarayı Yayınları, İstanbul 1991, s. 38-39.

2- Has Oda Mescidi

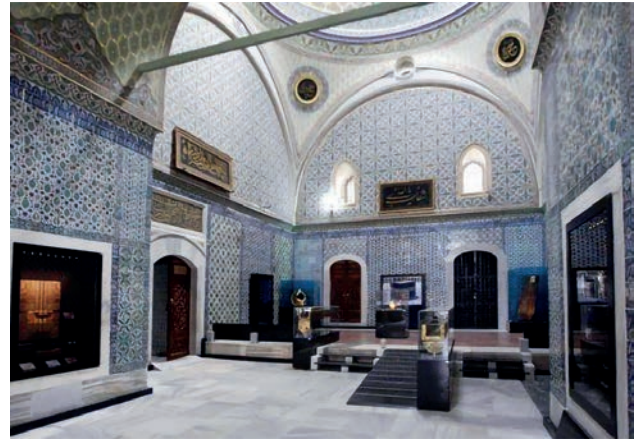
Has Oda, Enderûn avlusunun kuzeybatı köşesinde bulunan Ağalar Camii'nin yanındaki Has Oda Koğuşu ile Silahdar Hazinesi arasındadır. Fatih döneminde yapılmış, sonrasında tahta geçen padişahlar devrinde de birçok tamirden geçmiştir.

Kelime-i Tevhid yazılı kapıdan girilen mekân, Şadırvanlı Sofadır. Bu yere ismini veren mermer bir şadırvandır. Sofanın devamında yüksekçe bir seki bulunur. Enderûnlular namazlarını bu seki üzerinde kılarlardı. Sekide kible yönünü gösteren çapraz, koyu renkli bir mermer vardır. Şadırvanlı Sofa kubbesinin altında, camilerde görmeye alıştığımız Allah, Muhammed, Çehâr Yâr-i Güzîn²³, Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali (r.a) efendilerimiz ile Hz. Hasan ve Hüseyin (r.a) yazılı levhalar yer alır.

Has Odalılar arasında hünkâr müezzinleri de vardı. Has Oda'nın zülüflü ağalarından güzel sesli olanlar, Ramazan-ı Şerif'te yüksek sesle çifte ezan okurlar; ilahi, mevlid-i şerif programları düzenlerlerdi, bunlara padişah da katılırdı. Has Odalılar, Hırka-i Saâdet Dairesi'ni temizler, mübarek gece ve gündüzlerde öd ağacı yakıp gül suyu serper, her gün nöbetle Kur'ân-ı Kerim okur, Emânet-i Mübareke'nin bekçiliğini yaparlardı.²⁴ (Resim 8a-b-c)



8a



8b

8a-b-c Has Oda Mescidi



8c

23 Çehâr Yâr-i Güzîn: (Dört halifeye atfedilir) Seçkin dört sevgili demektir.

24 Sakaoğlu, a.g.e., s. 180-181.

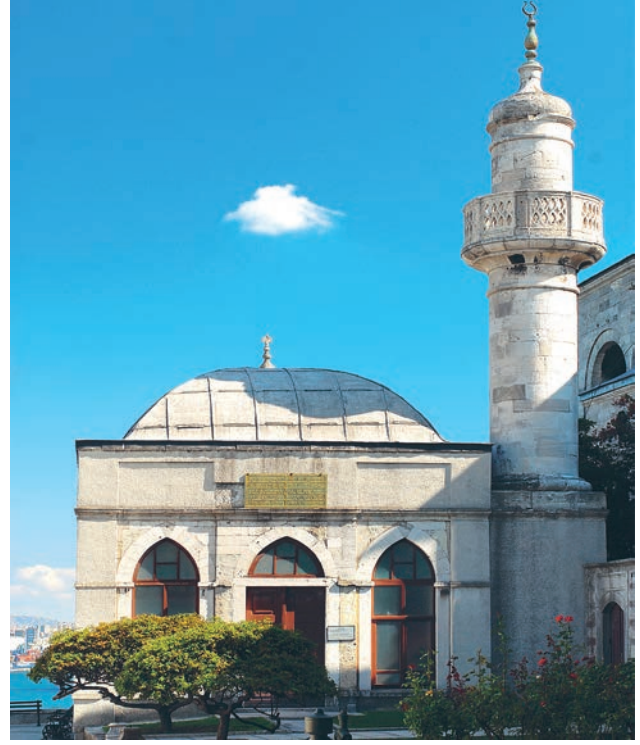
IV. Avlu

3- Sofa Mescidi

Mecidiye Köşkü ile Fatih Köşkü'nün arasında bulunan bir mescittir. Mescide ismini veren Sofalılar Ocağı, sarayın eski örgütlerindendi. Koğuşları, Çadır Köşkü'nün altındaydı. Sofa içoğlanları Hırka-i Saâdet Dairesi'nin temizliğini, dördüncü ve beşinci²⁵ yerlerin bekçiliğini yaparlardı. Eskiden burada Fatih zamanında yapılmış ve değişik zamanlarda yenilenmiş Üçüncü Yer Köşkü ve Çadır Köşkü ile Silahdarağa Köşkü bulunuyordu. 1807 isyanında Sultan III. Selim karşıtlarının Silahdarağa Köşkü'nü karargâh edindikleri rivayet edilir. Sultan II. Mahmud, 1809'da bu binayı yıktırarak yerine Sofa Mescidi'ni yaptırmıştır. 1858'de Sultan Abdülmecid tarafından tamir edildiği, kitabesinden anlaşılmaktadır.²⁶ Mescidin sekiz büyük penceresi vardır. Üzeri, kubbeye benzer bir tonoz²⁷ ile kaplıdır. Mescidin sağ tarafında tek şerefeli küçük bir minaresi yer alır. İçerisinde kalemî süsler bulunur. Mihrabın üzerinde, bir mihrap âyeti olan "Küllemâ dehalé aleyhâ Zekerîyye'l-mihrâb"²⁸ âyet-i kerîmesi yazılıdır. (Resim 9a-b-c-d)

Giriş kapısı üzerinde bulunan kitabe:

*Hazret-i Abdülmecid Hân'ın 'uluvv-i himmeti
Oldı islâh-ı 'umûra bâis-i hüsn-i husûl
Münhasır i'mâr-ı mülke himmet-i şâhânesi
Feyz-i lutf-i pâkiü'l-hak olmada 'âlem-şümûl
Enderûnda bendegân-ı hassını taltif için
Yaptı Sofa Cami'in ol hâdim-i şer'-i Resûl
Beş vakitte eyler ol hâkân-ı zîşâna duâ
Sû be sû hayrât-ı vâlâsın görün ehl-i 'ukûl
Söyledim Safvet münâcât eyleyüb târihini
Ma'bed-i dil-cûy-ı Hân-ı Abdülmecid olsun kabul
1275 (1858-59)*



9a



9b



9c



9d

25 Sarayın Köşkler Bölgesi ve Lale Bahçesi'nden aşağıda olan yer.

26 Şimşirgil, a.g.e., s. 155; Sakaoğlu, a.g.e., s. 268.

27 Geleneksel mimaride sıkça kullanılan yarım silindir formunda örtü. Selçuk Mülayim, "Tonoz", *DİA*, c. 41, Diyanet Vakfı, Ankara 2002, s. 238-240.

28 Zekeriya, onun bulunduğu bölmeye her girişinde (yanında bir yiyecek bulurdu) - Âl-i İmran 3/37.

9a-b-c-d Sofa Mescidi



10a



10b

10a-b Sofalı Namazgâh Mahalli

4- Sofalı Namazgâh Mahalli

Hekimbaşı odasının arka tarafına bakan duvarın içinde, oyulmuş küçük mihrap şekli vardır. Duvar da bulunan bu mihrap şeklinden dolayı söz konusu alanın da namazgâh olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Mihrabın içinde kalemişi süsler ve hatta belli belirsiz zincire bağlı bir kandil motifi bulunmaktadır. (Resim 10a-b)

III - HAREM-İ HÜMÂYÜN

Harem, lügatte “korunan, mukaddes ve muhterem olan yer” anlamına gelir. Cariyeler İslâmî terbiye, âdâb ve usul üzere yetiştirilir; cariyelere okuma yazma ve dinî bilgiler öğretilirdi. Enderûn, erkekler için; Harem ise kızlar için bilgi, görgü, usul ve erkân, düzgün konuşma, güzel iş yapabilme esasları çerçevesinde çok disiplinli, uygulamalı eğitim veren yüksek dereceli birer akademiydi.²⁹

Harem’de iki mescit bulunmaktadır:

29 Şimşirgil, a.g.e., s. 161.

1- Karaağlar Mescidi

Harem'in simgeleri, Dârüssaâde Ağası'nın (Kızlar Ağası) buyruğundaki Habeşî Harem ağalarıydı. Bunlara “esvedîn (siyahiler)” veya “Haremeyn hud-dâmı” da deniliyordu. Harem ağaları kendilerine mahsus koğuşlarda kalır, günde beş vakit namazlarını cemaat hâlinde mescitlerinde kılarlardı. Nöbet odasında, Harem kapılarında ve dehlizlerde nöbet tutar; fakat cariyelerin koğuşlarına, Harem'in iç dairelerine adım dahi atamazlardı.³⁰



11a



11c



11b

11a-b-c Karaağlar Mescidi

Karaağalar Mescidi'ne perde kapısının yanında bulunan kapıdan girilir. Kapı üzerinde “*İnnallahe ye'murukum en tüeddu'l-emânâti ila ehliha*”³¹ âyet-i kerimesi yazılıdır. Dar bir koridordan mescidin bulunduğu alana geçilir. İç kapının üzerinde “*Şefa'at ya Resulallah, Şefa'at ya Habiballah*” yazılıdır. Mescidin iç bölümünde, duvarlar çinilerle kaplıdır. Mihrabın üzerinde “*Fenâdethü'l-melâiketü ve hüve kaimun yusalli fi'l-mihrâb*”³² âyet-i kerimesi yazmaktadır. Mihrabın iç kısmında, Besmele-i Şerife, “*Lâ ilâhe illallâhü'l-melikü'l-hakku'l-mübîn.*

31 *Allah size, emanetleri mutlaka ehline vermenizi emrediyor.* - Nisa 4/58.

32 *O mâbedde (mihrapta) durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle seslendi.* - Âl-i İmran 3/39.

30 Sakaoğlu, a.g.e., s. 278.



11d



11e

11d-e Karaağlar Mescidi

*Muhammedün Rasûlullâhi sâdiku'l-va'di'l-emîn*³³ duası yazılıdır. Özellikle mihrapta, diğer camilerde görmeye alışık olmadığımız Kâbe tasviri, Kâbe'yi çevreleyen duvarlar, giriş çıkış kapılarının isimleri ve minareler dikkat çekmektedir. Duvarda bulunan çinilerin üzerinde Makam-ı İmam, Cebel-i Arefe-i Mübarek, Matbah-ı Edhem, Mahmil-i Şâmi, Mahmil-i Mısrî, Mahmil-i Yemâni, Hâzâ resmü Mescid-i İbrahim Aleyhi's-selâm yazılı betimlemeler görülmektedir. Mescidin diğer kapısı, Karaağlar Taşlığı'nda bulunan revağa açılır. İç kapı üzerinde "Allahümme ecirni mine'n-nâr ve edhili'l-cennete me'â'l-ibrâr"³⁴ 1078 (1667-68); dış kapı üzerinde ise "Bismillahirrahmanirrahim vebihî sikati"³⁵ yazılıdır. (Resim 11a-b-c-d-e)

33 Allah'tan başka ibadet yapılacak hiçbir ilah yoktur. Şüphesiz Allah mülkün sahibi ve hakkıdır. Muhammed, Allah'ın Resûlüdür. O va'dinde sâdik ve emindir.

34 Allahım, beni cehennem ateşinden koru. Beni iyilerle beraber cennete koy.

35 Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla güvenim O'na (Allah'a)'dır.

2- Harem Mescidi

Altın Yol koridorunun sonunda bulunur. Mescit; Vâlide Sultan, sultan kızları, baş kadın efendi ve diğer üst düzey Harem kadınlarının ibadetlerini yapabilmeleri için inşa edilmiştir. Mescide klasik se-def-bağa kakmalı bir kapı ile girilir. Tavanı düz olan mescit, Ağalar Camii'ne de bitişiktir. Mihrabında bulunan bir kafesle Ağalar Camii'ne açılan bir penceresi vardır. Cemaatle namaz kılınırken bu pencere açılır ve Ağalar Camii'ndeki cemaate uyulurdu.



12a



12b



12c

12a-b-c Harem Mescidi



12d



12e



12f



12g



12h



12i



12j



12k

12d-e-f-g-h-i-j-k Harem Mescidi

Mescidin duvarları, Sultan III. Osman zamanında Tekfur Sarayı çinileri ile kaplanmıştır. Girişte, sağdaki çini panolar üzerinde üç adet madalyon şeklinde “İhlâs Sûresi” ve üçüncü madalyonun içinde “Allah” yazılıdır. Yine çini panolar üzerinde “El-‘Ulemâü veresetü’l-enbiya”³⁶, mihrabın iki yanındaki pencerelerin üzerinde Sultan III. Osman’ın tuğrası “Osman Hân bin Mustafa el-muzaffer dâima”, mihrabın üzerinde “Fenâdethü’l-melâiketü ve hüve kaimun yusalli fi’l-mihrâb”³⁷ âyet-i kerîmesi, mihrabın sol başından itibaren sırayla “Tevekkeltü ‘ale’llah”³⁸, “Ve mâ tevfiği illa billah”³⁹, “El-kanaatü kenzün la yefna”⁴⁰, “Fetebârekallahü ehseñü’l-hâlikîn”⁴¹ ile “Maşallah”; tuğra formatında olarak “Şefâatî li-ehli’l-kebâira min ümmeti”⁴², çıkış kapısı üzerinde de Besmele-i Şerife yazmaktadır. (Resim 12a-b-c-d-e-f-g-h-i-j-k)

36 Âlimler, peygamberlerin varisidir.

37 O mâbedde (mihrapta) durmuş namaz kılariken melekler ona şöyle seslendi - Âl-i İmran 3/39.

38 Allahâ tevekkül ettim.

39 Başarım ancak Allah’tandır.

40 Kanaat tükenmez bir hazinedir.

41 Yaratanların en güzeli olan Allah’ın şânı ne yücedir. - Müminün 23/14.

42 Benim şefaetim, ümmetimden büyük günah işleyenler içindir.

Kaynakça

I. Kitap ve Makaleler

Albertus Bobovius (Ali Ufki Bey), *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufku Bey’in Anıları Topkapı Sarayı’nda Yaşam*, çev. Ali Berktaş, haz. Stephanos Yerasimos - Annie Berthier, Kitap Yayınevi, İstanbul 2009.

Erdoğan, Göksel, “Topkapı Sarayında Bulunan Arapça Kitabeler”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*: 6, Korpus Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2013.

Kur’ân-ı Kerim Meâli, haz. Halil Altuntaş - Muzaffer Şahin, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 2006.

Öz, Tahsin, *Hayatım*, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul 1991.

_____, *İstanbul Camileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1997.

Sakaoğlu, Necdet, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayûn Topkapı Sarayı*, Denizbank Yayınları, İstanbul 2002.

Şeref, Abdurrahman, “Topkapı Saray-ı Hümayûnu”, *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası (TOEM)*, İstanbul 1329 (1914).

Şimşirgil, Ahmet, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, Tarih Düşünce Kitapları, İstanbul 2005.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti’nin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1988.

II. Ansiklopedi ve Sözlük

Bozkurt, Nebi - Yavuz Tiryaki, “Namazgâh”, *DİA*, c. 32, İstanbul 2006.

Karagöz, İsmail, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 2005.

Mülayim, Selçuk, “Tonoz”, *DİA*, c. 41, Diyanet Vakfı, Ankara 2002.

III. İnternet

<https://www.kubbealti.org.tr/>



MİLLÎ SARAYLAR ALTIN VARAK ATÖLYESİ VE

II. MAHMUD TABLOSU ÇERÇEVESİNİN RESTORASYONU

Arzu Kural*

Özet

Altın varak, hem dünyada hem de ülkemizdeki saray, köşk ve kasırların dış mekânlarında metal yüzeyler olan kubbe, alem, korkuluklar ve apliklerde; iç mekânlarda ise tavan ve duvar kalemişi süslemelerinde; ana iskeleti ahşap olan taşınabilir masa, koltuk ve sandalye takımlarında; ayna, hat ve tablo çerçeveleri ile kornişler gibi birçok alanda süsleme olarak kullanılmıştır. Bu eserlerde bitkisel motiflerden akantus, defne yaprağı, gül ve çiçek; hayvansal motiflerden kartal, kaplumbağa ve kuş çeşitlerinin yanı sıra müzik aletleri; kılıç, top, tüfek, mızrak gibi silahlar; istiridye ve inci motifleri mobilyalar üzerinde sitleze edilmiştir. Osmanlı Devleti'nin simgesi olan tuğranın da eser süslemelerinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Varaklı eserler, ani iklimsel değişikliklerden kolaylıkla etkilenmektedir. Dış mekânlarda tercih edilen yağ bazlı varak tekniği; alemler, korkuluklar, aplikler gibi alanlarda kullanılmakta olup yağmur, kar, güneş ve deniz tuzundan zarar görürler. İç mekânlarda ise mat görünüm istenen yüzeylerde yağ bazlı varak tekniği ve parlak görünüm istenen yerlerde klasik su bazlı varak tekniği ile yapılmış olup ana iskeleti ahşap olan eserler, buldukları alandaki nem, rutubet ve durağan havadan etkilenmektedir. Durağan hava; mantar, küf, böceklenme ve ahşabın ek yerlerinde açılmalara da sebebiyet verebilmektedir. Bu nedenle sergi alanlarında hava, ısı ve nemi ayarlayan cihazların bulundurulması, eserlerin kalorifer ve klima benzeri ısıtıcılardan uzakta sergilenmesi ve güneş ışınlarından korunması gerekmektedir. Doğal havalandırma da önemli bir unsurdur.

Bu çalışmada, altın varaklı eserlerin restorasyonunda kullanılan klasik su bazlı varak, yağ bazlı varak, kumlama, lake, is boya ve gümüş varak tekniklerinin uygulanma detayları açıklanacak ve bir eser örneği üzerinden restorasyon aşaması hakkında bilgi verilecektir.

Anahtar kelimeler: Altın Varak, Atölye, Saray Restorasyonu, Tarihi Eser, Millî Saraylar, Bolo, Klasik Su Bazlı Varak, Çerçeve

GOLD LEAF WORKSHOP OF NATIONAL PALACES AND RESTORATION OF THE FRAME OF MAHMUD II'S PAINTING

Abstract

Gold leaf is used at palaces, mansions and pavilions in our country and in the world. In the outer spaces, it has been used on metal surfaces such as dome, alem, balustrades, appliques and in the interior spaces, it has been used for ceiling and wall decorations, as well as in many areas such as portable table, armchair and chair sets; mirror, calligraphy and painting frames, and cornices, the main frame of which are wooden. In these works, vegetal motifs including acanthus, bay leaf, rose and flowers; animal motifs such as eagles, tortoises, bird varieties; musical instruments; weapons such as swords, cannons, rifles, spears; also oyster and pearl motifs were stylized on the furniture and it is seen that the tuğra, which is the symbol of the Ottoman Empire, was frequently used in the decoration of these works.

Gilded works can be easily affected by sudden climatic changes. The oil-based gold leaf technique preferred at the outer spaces, is mostly used on alem, balustrades, appliques and harmed by rain, snow, sun and sea salt. In interior spaces, art objects with wooden main frames and on which performed oil-based gold leaf technique for dull appearance and classical water-based gold leaf technique for shiny appearance are badly affected by moisture, dampness and stationary air. Stationary air may also cause fungus, mold and insect infestation in the objects or separation on the joints of the wood. For this reason, it is necessary to have air, temperature and humidity adjusting devices in the exhibition areas and to keep the art objects away from radiators and air conditioners, as well as avoid them to be exposed to sunlight. Natural ventilation is also an important factor.

In this study, the application details of some techniques such as the classical water-based gold leaf, oil-based gold leaf, sandblasting, lacquer, soot painting and silver gold leaf used in the restoration of the objects which were decorated with gold leaf will be explained and information will be given about the restoration process of one selected object.

Keywords: Gold Leaf, Workshop, Palace Restoration, Historical Art Object, National Palaces, Bolo, Classical Water-based Gold Leaf, Frame

ALTIN VARAK

Altın, işlenmesi kolay olan bir elementtir. Geçmiş dönemlerde ceylan derisi içerisine yerleştirilen altın, çekiç ile defalarca dövülerek ince sayfalar hâline getirilirdi. Bu çekiçleme esnasında deforme olan kısımlar kesilerek defterlerin arasına yerleştirilir, böylece kullanıma hazır olurdu.

Boş sayfalar arasına serbest şekilde yerleştirilen altına “non-transfer”, balmumlu kâğıda preslenmiş altına ise “transfer” varak denilir.

Günümüzde ise altın, modern pres makinelerinde 0,01 mikrona kadar inceltilebilmektedir. Altının içine eklenen gümüş, bakır gibi diğer elementler altının ayar kalitesini oluşturur. Saf altın 24 ayar olmakla birlikte 23, 22, 18 gibi ayarları da bulunmaktadır. Altının ayarı düştükçe oksitlenmeye daha elverişli hâle gelir. Sözü edilen oksitlenme, 18 ayar ve altındaki ayarlarda daha sık görülür.



1 Altın varanın deri arasında dövülme aşaması

ALTIN VARAK ATÖLYESİ

Millî Saraylar bünyesindeki Altın Varak Atölyesi'nde, atölyenin kuruluşundan bu yana birçok tarihî eserin restorasyonu gerçekleştirilmiştir. Şeker Ahmed Paşa, Hoca Ali Rıza, Zonaro ve Ayvazovski sergilerinin tablo çerçevelerinin restorasyonları bu atölyede yapılmıştır.

Taşınabilir koltuk takımları, kornişler, ayna çerçeveleri, masalar gibi birçok varaklı eserin restore edildiği atölyede, altın varanın yanı sıra lake, gümüş varak, is boya, kumlama teknikleri de uygulanmakta olup eserlerin restorasyonları özgün malzemeler kullanılarak gerçekleştirilmektedir.

Eserlerin restorasyona alınma sürecinde ilk olarak, ilgili seksiyonlar restorasyon gerekçeleri ile birlikte dijital ortamdan talepte bulunulur. Restorasyon öncesi, restorasyon aşaması ve restorasyon sonrası fotoğraf çekimleri yapılarak dijital arşivleme sağlanır.

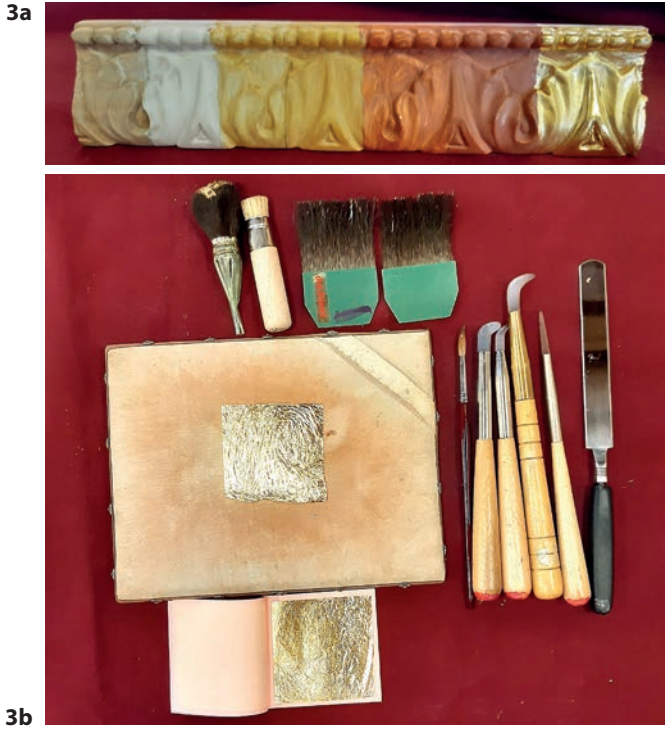


2 Düşük ayarda gelişen oksidasyon

VARAKLI TARİHÎ ESERLERDE KULLANILAN TEKNİKLER

Klasik su bazlı varak tekniği:

Avrupada 14-18. yüzyıllarda sıkça kullanılan bu teknikte, yüzeyi hayvansal tutkal ile doyurulan ahşabın üzerine bolonya alçısı ve hayvansal tutkal karışımı minimum 7-8 kat sürülür. Zımpara veya deniz süngeri ile düzeltilen zemin yüzeyine yine hayvansal tutkal ile hazırlanan sarı ve kırmızı bolo (kırmızı rengini, içerisinde barındırdığı demir oksit oranından almaktadır) uygulanır. Ceylan derisi yastık üzerine serilen varak, sincap kılından yapılan ve adını eski ustaların sakallarına sürerek elektiriklendirmesinden alan sakal fırçası ile yüzeyden



3a-b Su bazlı varak malzemeleri

alınarak alkollü su sürülen yüzeye tatbik edilir. Bu tekniğin özelliklerinden biri olan taşlama (mühreleme) işlemi için Avrupa'da safir, zümrüt ve kurt dişi de kullanılmıştır. Günümüzde ise akik taşından yapılan taşlar ile parlatma işlemi yapılır. Bu uygulama sayesinde, varağın zemine daha sağlam oturtulması ve som altın kalitesinde parlatılması sağlanır.

Yağ bazlı varak tekniği:

Su bazlı varakta olduğu gibi, sarı bolo aşamasına kadar aynı şekilde hazırlanan zemin, sarı bolo katını takiben gomalak ile üç saatlik, on iki saatlik, süt gibi çeşitleri bulunan miksiyon (bezir yağı ve terebentin içerir) sürülerek kâğıtlı altın yüzeye transfer edilir. Bu teknik, taşlanmaz ve mat bir görüntü sağlar. Dış cephede tercih edilir.

Kumlama tekniği:

19. yüzyılda kullanılmaya başlanan, genellikle düz zeminlerde tatbik edilen bu teknikte alçı zemin yüzeyine gomalak sabitleyici sürülür ve eserde bulunan özgün malzemeler (cam tozu, kum, kiremit tozu) kullanılır. Kumlamanın yüzeyine miksiyon sürülerek yağ bazlı varak tekniği uygulanır.



4a



4b

4a-b Yağ bazlı varak aşamaları



5 Kumlama tekniğine örnek

Lake:

Lake, eski dönem yağlıboya tekniğidir. Kaynamış bezir yağı, çinko oksit, damar vernik ve kök boyalar ile çeşitli işlemlerden geçirilerek hazırlanan boya yüzeye uygulanır.



6 Lake mobilya örnekleri

İs boya:

Genellikle çerçevelerde uygulanan bu teknik için ana malzeme olan is, Altın Varak Atölyesi'nde oluşturulmaktadır. Süleymaniye Camii'nde, is odalarında kandillerden çıkan islerin biriktirildiği ve yazılarda kullanıldığı bilinmektedir. Atölyemizde aynı yöntem taklit edilerek cam yüzeyinde oluşturduğumuz is ve zamk, bakır havanda yüzlerce vuruş darbesi ile kremi hâle gelene dek ezilir ve uygulamaya hazır hâle getirilir.



7b

7a



7c



7a-b-c İs boyasının hazırlık aşamaları ve is boyalı çerçeveden detay

Gümüş varak:

Korniş ve çerçevelerde sıkça kullanılan gümüş varak tekniğinde, alçı zemin yüzeyine siyah bolo sürülür; ardından gümüş varak, su bazlı varak tekniği ile uygulanır. Altın görünümü vermek ve gümüşün okside olmasını önlemek için özel renkli cila kullanılır.



8a-b-c Gümüş varak

Ezme altın:

Eser restorasyonlarından biriktirilen fire altın tozları, zamkla porselen tabaklarda ezilerek rötuş ihtiyacı olan kısmi bölümlerde kullanılır.



9a-b-c Altın tozlarının ezilme aşaması

MİLLÎ SARAYLAR RESİM MÜZESİ'NDE SERGİLENEN SULTAN II. MAHMUD İSİMLİ TABLONUN ÇERÇEVESİNİN RESTORASYONU

Millî Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenmekte olan, 121/61 envanter numaralı, 19. yüzyıl sonlarına tarihlenen, Sultan II. Mahmud'u at üzerinde tasvir eden, Ressam Hippolyte Berteaux imzalı tablonun altın varaklı çerçevesinin restorasyon süreçleri aşağıda aktarılmıştır.



10 Restorasyon öncesi



11a Hatalı estetik tütleme, okside olmuş yıldız ve toz tabakası

Restorasyon öncesi:

Topkapı Sarayı'nın deposundan Millî Saraylar Resim Müzesi'ne nakledilen söz konusu tablonun çerçevesinin tarihi değeri çok yüksektir. Çerçevenin yüzeyinde yoğun toz ve okside olmuş yıldız tabakası mevcuttur. Barok tarzda stilize edilmiş, ahşap üzerine alçı kabartma motif çalışılmış çerçevenin motif bağlantı noktalarında derin çatlaklar ve motif kayıpları vardır. Alt zemini varak ve özgün kırmızı bolo olup restorasyon geçmişi olan çerçevede hatalı estetik tütleme vardır.



11b Eksik alçı kabartma motifi detayları



12 Çatlaklar ve motif kaybı

Restorasyon aşaması:

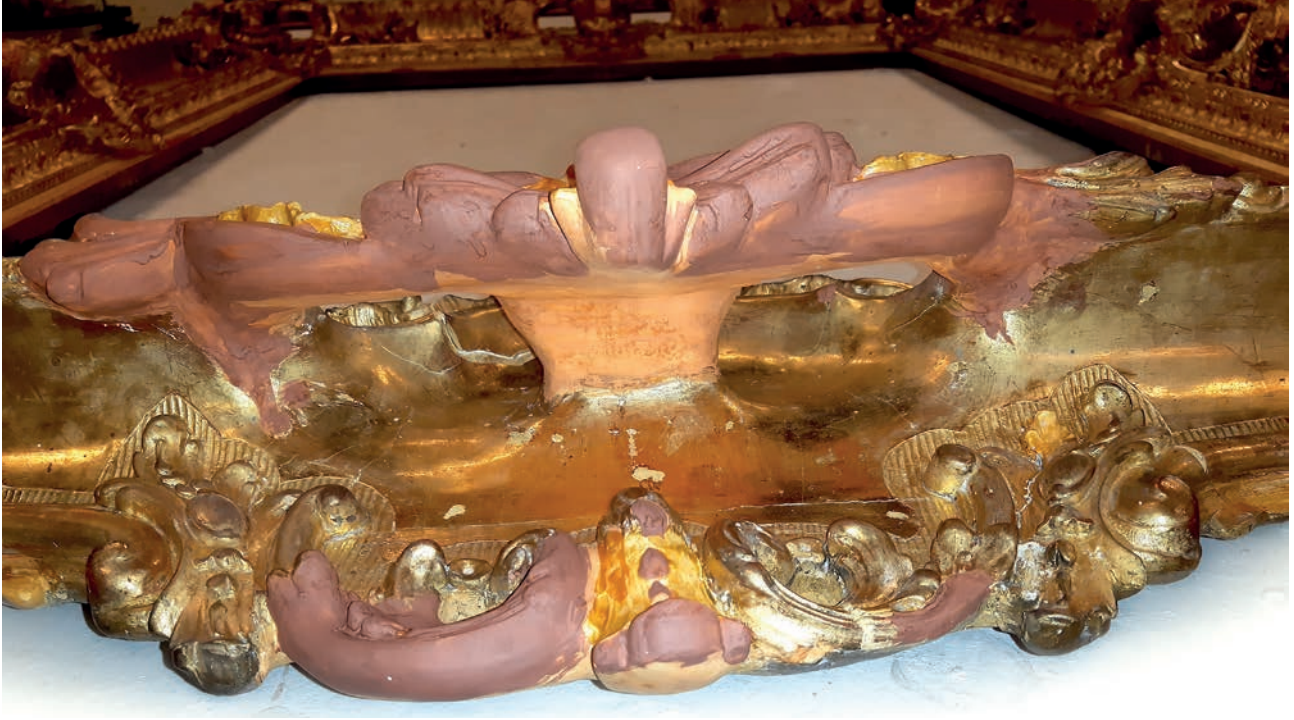
Restorasyon öncesinde, çerçevenin hasarlı olan kısımlarının ve genel görünümünün tüm açılardan fotoğraf çekimleri yapıldı. Yüzeyde uygulanmış varak teknikleri, önceki restorasyon müdahaleleri, motif kayıpları, çatlaklar vs. hususlar için ön tespitlerde bulunuldu.

İlk olarak yüzeydeki toz tabakası, toz süpürme makinası ve yumuşak uçlu fırça yardımı ile alındı. Kalan toz, alkollü su ve pamuk yardımıyla; okside olmuş yıldız tabakaları ise solvent bazlı solüsyon hazırlanarak yüzeyden temizlendi. Çatlak aralarına hayvansal tutkal enjekte edilerek sağlamlaştırma yapıldı. Eksik motiflerin kalıpları silikon yardımı ile alındı; dökümleri yapılarak zımpara ve el aletleri ile yerlerine estetik tamamlamaları yapıldı.



13 Alçı estetik tüleme

14 Sarı bolo aşaması



15 Kırmızı bolo aşaması

Dökülme gösteren alçı zemindeki eksikler için bolonya alçısı ve tutkal karışımı ile dolguları hazırlanarak estetik tamamlamaları gerçekleştirildi. Eksik bölümleri bolonya alçısı ile tamamlanan klasik su bazlı varak tekniği uygulanmış yüzeylerde, ikişer kat sarı ve kırmızı bolo (bolo, lambez olarak da bilinir) ile varak için alt zemin hazırlandı. Sert domuz kılı ile parlatılan kırmızı bolo zemin yüzeyine, ceylan derisi yastığa serilen 23/75 karat non-transfer altın, özel çelik bıçağı ile uygun ölçülerde kesildi. Daha sonra yastıktan alınarak sincap kılından yapılan sakal fırçasıyla yüzeye alkollü su uygulandı. (Alkollü su, boloda kullanılan hayvansal tutkalın açığa çıkmasını ve altının zemine tutunmasını sağlar.) Rötüş gerektiren yerlerde ezilmiş altın veya geri dönüşümü mümkün olan kök boyalar kullanıldı. Son işlem olarak; eski tarihlerde kurt, fil dişi, yakut ve safirle yapılan parlatma işlemi akik taşından yapılan mührelerle gerçekleştirildi. (Bu işlem, hem altının parlatılmasını hem de zemine daha iyi oturmasını sağlar.)

Restorasyon sonrası:

Restorasyon sürecinin tamamlanmasından sonra çerçeve, Millî Saraylar Resim Müzesi'nin Tasvir-i Hümayûn salonundaki sergisine dâhil edilmiştir.



16 Restorasyon sonrası

SONUÇ

Çalışma kapsamında kullanımı detaylı şekilde açıklanan yöntemler, eserlerin herhangi bir sebeple yıpranması veya görüntüsünün bozulması sonucunda eserin tekrar eski hüviyetine ve görünümüne dönüştürülmesi için kullanılmaktadır.

Varaklı eserlerin restorasyonu kadar korunması da büyük önem taşımaktadır. Eserler, uygun

ortamda sergilenmeli ve depolanmalıdır. Eserlerin taşınma işlemlerinde de hassasiyet gösterilmesi gerekmektedir. Özellikle taçlı çerçevelerin ve karta motifli eserlerin paketlenmesi ve taşınması titiz bir işçilik istemektedir. Sonuç olarak; tarihi eserlerin korunmasında aktif konservasyon kadar pasif konservasyon da önemlidir.



OSMANLI SARAYLARINDA SÈVRES PORSELENLERİ

Beste Segah Serdar Öztürk*

Özet

Yüzyıllar boyu bir prestij ürünü olarak görülen porselen, Çin'de ilk kez Tang Hanedanlığı döneminde (M.S. 618-907) keşfedilmiştir. Çin'deki porselenlerin Avrupa'ya 1295 yılında Venedikli gezgin Marco Polo tarafından götürüldüğü en çok kabul edilen görüştür. 18. yüzyılda Avrupada gelişen bu sanat, 19. yüzyılda yeni bir ivme kazanmış; porselen objeler, diplomatik hediye ve satın alma yoluyla Osmanlı saraylarına girmiştir. Bu yüzyılda Osmanlı Devleti ile siyasi, kültürel ve ekonomik ilişkiler içinde bulunan ülkelerden biri de Fransadır. Fransa ile kurulan yoğun etkileşim sonucunda Osmanlı saraylarına birçok Sèvres porseleni geldiği bilinmektedir. Meissen porselenleri kadar kaliteli porselen üretebilmek amacıyla Fransa'da başlatılan çalışmalarda, Sèvres porselenleri yeni deneyler ve tekniklerle kendine özgü bir tarz oluşturmuş; Avrupa sarayları ve çevresinde popüler hâle gelmiştir. Sanata ilgi duyan Sultan II. Abdülhamid, Anadolu'daki seramik sanatını yeniden canlandırmak amacıyla 1890'lı yılların başında Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu'nu kurdurmuştur. Fabrikaya Fransa'daki Sèvres ve Limoges porselen fabrikalarından her türlü teknolojik malzeme ve kalıplar getirilmiştir. İlk müdürü Mösyö Louis Date isimli bir Fransız olan fabrikada, Sèvres Porselen Fabrikası'ndan gelen sanatçılar da çalışmıştır. Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu'nda üretilen eserlerde ilk başlarda Fransız form ve desenleri örnek alınmış, daha sonra özgün tasarımların üretimine geçilmiştir. Bu çalışmada, Milli Saraylar koleksiyonlarında muhafaza edilen Sèvres porselenlerinin seçkin örnekleri tanıtılacaktır.

Anahtar kelimeler: Porselen, Porselen Sanatı, Fransa, Sèvres Porselenleri, Yıldız Porselenleri, Dolmabahçe Sarayı, Topkapı Sarayı, Milli Saraylar Koleksiyonu

SÈVRES PORCELAINS IN OTTOMAN PALACES

Abstract

Considered as a prestige product for centuries, porcelain was first discovered in China during the Tang dynasty (A.D. 618-907). According to the most accepted theory, porcelains in China were brought to Europe in 1295 by Venetian traveler Marco Polo. The art of porcelain made progress in Europe in the 18th century, improved in the 19th century and porcelain objects began to take place in Ottoman palaces via purchases or diplomatic gifts. In this century, France was one of the countries that developed political, cultural, and economic relations with the Ottoman Empire. It's known that many Sèvres porcelains were brought to Ottoman palaces due to intense relations with France. Following the studies conducted in France which aimed to manufacture high-quality porcelains as in Meissen, Sèvres porcelains formed a unique style through new techniques and experiments and became popular in European palaces. Sultan Abdülhamid II, known for his interest in art, had Yıldız Imperial Tile Factory established in the early 1890s to revive the tile art of Anatolia. All kinds of technological materials and molds were brought from Sèvres and Limoges porcelain factories to Yıldız Imperial Tile Factory. The first manager of the factory was a French citizen, Monsieur Louis Date. Furthermore, some artists of Sèvres Porcelain Factory worked at this factory. At first, it modeled French forms and patterns, later began to manufacture unique designs. In this study, distinguished examples of Sèvres porcelains held in the National Palaces Collection will be introduced.

Keywords: Porcelain, Art of Porcelain, France, Sèvres Porcelains, Yıldız Porcelains, Dolmabahçe Palace, Topkapı Palace, National Palaces Collection

Çinde ilk kez Tang Hanedanlığı döneminde (M.S. 618-907) ortaya çıkan porselenin Avrupa'da keşfedilmesi 18. yüzyılın başında gerçekleşmiştir. Bu yüzyıldan itibaren gelişerek yeni bir boyut kazanan porselen, Osmanlı padişahları tarafından da beğenilmiş, diplomatik hediye ve satın alma yoluyla saray sofrası ve dekorasyonlarında kullanılmaya başlanmıştır. Çin porselenlerinin Avrupa'ya 1295 yılında Venedikli gezgin Marco Polo tarafından götürüldüğü en çok kabul edilen görüştür. Avrupalılar, Çin porselenleri kadar nitelikli porselen üretebilmek amacıyla çeşitli yöntemler denemişlerdir. Çin porseleninin üretilmesinde önemli bir madde olan kaolin (beyaz kil) Almanya'da 1708 yılında keşfedilmiştir. Bu keşfin ardından 1710 yılında, Meissen yakınlarındaki Albrechtshausen Şatosu'nda Alman kimyacı Johann Friedrich Böttger ve fizikçi Ehrenfried Walther von Tschirnhausen'un kaolini de kullanarak yaptıkları deneyler sonucunda ilk kez sert hamurlu porselen üretmeyi başarmışlardır. 6 Haziran 1710 tarihinde, Albrechtshausen Şatosu'nda, Böttger yönetiminde Saksonya Kraliyet Porselen Fabrikası'nın temelleri atılmıştır. Bu fabrikada üretilen porselenler, zamanla çok çeşitli form ve süsleme teknikleriyle Avrupa'da moda hâline gelmiş ve diğer ülkelerin de porselen üretimine olan ilgisini arttırmıştır.¹

*"Bu dönemde Fransa'da kaolin, porselenin temel malzemesi olarak henüz bilinmezken arkanistler (porselen yapım tekniklerini bilen kişiler) kireçli topraktan oluşan bir seramik gövde hazırlamış ve üzerine soda silis ve alüminyumdan oluşan bir sırla kaplamışlardır. Bu seramik malzeme, 1250 santigrat derecede ısıtıldığında ve üzerine herhangi bir metal cisimle dokunulduğunda gövdesinde izler oluşmuştur. Fransızlar bu tekniğe yumuşak hamurlu porselen olarak adlandırılan 'pâte tendre' adını vermişlerdir."*²

1664 yılında Paris'te yumuşak hamurlu porselen üretimi için ilk çalışmalar, Fransız seramikçi Claude Reverend tarafından başlatılmıştır. Kral XIV.

Louis'den imtiyaz alan Louis Poterat ise porselen dekorunda Lambrequin (saçaklı desen) süsleme tekniğini kullanmış ve bu teknik, dönemin seramik işletmelerinde moda hâline gelmiştir. Kral XIV. Louis'nin (1643-1715) egemenliği ve sonrasında Saint Cloud (1670'ler), Chantilly (1725), Mennecey (1735), Vincennes (1740), Sceaux'deki (1748) porselen fabrikaları, Saksonya porselenlerinin benzerlerini üretmek için yeni yöntemlerin arayışına girmişlerdir.³

Fransa Maliye Bakanı'nın kardeşi olan Markiz Orry de Fulvy, Saksonya porselenleri kadar başarılı porselen üretebilmek amacıyla, Kral XV. Louis'nin yetkisiyle 1738 yılında Sèvres porseleninin temelini oluşturan Vincennes Porselen Fabrikası'nı açarak porselen üretimini başlatmıştır. Vincennes'de üretilmiş ilk porselenler, Meissen Fabrikası'nda üretilen porselenlerden esinlenilmiş olup süsleme ve teknik açılarından benzerlikleriyle oldukça dikkat çekicidir. Bu porselenlerin gövdelerinde, kulplarında ve kapak tutamaçlarında çeşitli çiçek motifleri ve böcek figürleri vardır. 25 Temmuz 1745 tarihinde devletin çıkardığı bir kararnameyle, Orry de Fulvy'ye 20 yıl süreyle ayrıcalıklı hak tanınmış; porselen süslemesi için insan figürü ve altın yaldızın da kullanımına izin verilmiştir. Kurulduğu ilk yıllarda fabrikada maddi anlamda zorluklar yaşansa da 1745-1750 yılları arasında üretilmeye başlanan porselen çiçeklerin çok sevilip moda hâline gelmesiyle rahatlama olmuş ve porselen üretimine devam edilmiştir.⁴

Vincennes'te 1748-1751 yılları arasında üretilen porselenler yumuşak kildendir ve kabartmalı süslemelidir. Boyayla yapılan süslemeler porselen yüzeyinde görülmemiştir. Bu dönemde Fransa'da porselen ressamı yoktur. Daha sonra süslemede altın yaldız kullanılmaya başlanmış ve küçük vazoların gövdesi ile tabakların ortasında çiçekler ve altın yaldızla yapılmış demetler betimlenmiştir. Zamanla bu süsleme tekniğinin de yetersiz olduğu düşünülerek bezemede ilerlemeye ihtiyaç duyulmuş ve

1 Demet C. Karakullukçu, *150 Yıllık Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2007, s. 13-14.

2 Ateş Arcasoy, "Fransa'da Kralların ve İmparatorların En Pahalı Uğraşları, Sèvres ve Paris Porselenleri", *Antik Dekor*, S. 59, İstanbul, s. 72.

3 Arcasoy, a.g.m., s. 72-73.

4 Marie-Noelle Pinot de Villechenon, *Sèvres Porcelain from the Sèvres Museum, 1740 to the Present Day*, Lund Humphries Publishers Ltd, London 1997, s. 11.

bir porselen süsleme atölyesi kurulmuştur. Yelpaze boyayan ressam ve mineciler süsleme atölyesine alınmıştır. Bu sanatçılar, öğrendikleri çeşitli boyama tekniklerini kullanarak doğru renkleri elde etmeye çalışmışsa da sadece bir kısmı bezemede başarıya ulaşmıştır. Çalışmaları sırasında guaj boyanın sert ve hamurumsu olması, pişirme sürecinde porselen renklerinin birbirinin içine geçmesi ve bazı renklerin kaybolması gibi sorunlar yaşamışlardır. İlk üretilen porselenlerde, kahve ve sarı tonlarının baskın olduğu yeşil kiremit rengi gölgeler görülmüş, küçük boyutlarda çiçek motifleri ve kuş figürleri betimlenmiştir.⁵

1752 yılında Kral XV. Louis, kurulmuş olan ortaklığın yüzde 33 hissesini alarak fabrikanın “Manufacture royale des porcelaines de France” adı altında üretim yapması talimatını vermiştir. 1753’te ise özel bir kanun çıkartarak firma dışında çok renkli ve altın yaldızlı porselen üretimini yasaklamıştır. Aynı yıl Kral’ın isminin baş harfi olan çift L, fabrikanın resmî damgası olmuştur. Öte yandan diğer porselen fabrikalarında çok renkli dekor ve altın yaldız uygulamasının yasaklanması, işletmelerin büyük zorluğa girmesine sebep olmuştur. Bu fabrikalar, çok renkli dekor uygulaması yapmak istediklerinde eserleri “Manufacture royale des porcelaines de France”in ustalarına teslim etmek zorunda kalmışlardır. 1750-1760 yılları arasında fabrikanın Avrupa’da ünlenmesini sağlayan farklı bir döneme girilmiştir. 1751’de renk kimyageri Hellot, fabrikanın teknik müdürlüğüne atanmıştır. Kral XV. Louis, Fransız porselenlerini Saksonya ve Almanya’nın diğer bölgelerindeki porselenlerle aynı kalitede üretebilmek için en iyi metodları araştırmak üzere saygın bilim adamlarını, en zarif formları tasarlamak amacıyla da ünlü ressam ve tasarımcıları işe almıştır. Bu sayede, en üstün modellerle en zarif ve modern süslemelerin bir araya gelmesi fabrikanın başarıya ulaşmasını sağlamıştır. Kral’ın büyük bir azimle destekleyip ilham verdiği bu güzel endüstride tüm sanatçılar ve bilim adamları büyük bir gayretle çalışmışlardır.⁶

“Hellot, yüksek sıcaklığa dayanıklı sır üstü dekor boyalarının oluşturulmasında büyük başarılar elde etmiştir. Bu sır üstü dekor renkleri şunlardır: Kral mavisini (bleu du roi), turkuaz (bleu céleste), açık mavi (bleu mourant), canlı pembe (rose pompadour), fulya çiçeği sarısı (jaune clair), hercai menekşe moru (violet pensée), elma yeşili (vert pomme), İngiliz yeşili (vert pré).”⁷

1756 yılında fabrika, Kral XV. Louis’in porselen tutkusuyla tanınan gözdesi Madame Pompadour’un isteğiyle Vincennes Saray’ından Sèvres’e taşınmıştır. Jacques-Rene Boileau’nun 1759-1772 yılları arasındaki yöneticiliği, fabrikanın en başarılı dönemlerinden biri olmuştur. İlk defa bu dönemde Hellot, parlak ve mükemmel zeminde kalın bir şekilde uygulanan gül rengi tonunu bulmuştur. Porselen zemininde başta mavinin tonları olmak üzere elma yeşili, papatya, fulya sarısı ve canlı pembe dikkat çekmeye başlamıştır. Yedi Yıl Savaşları (1756-1763) sürecinde, 1759 yılından itibaren savaş sahneleri Sèvres vazolarında popüler bir bezeme hâline gelmiştir. Bu temada uzmanlaşan ressamlardan Jean-Louis Morin’in (1754-1787) babası orduda doktorluk yaptığından, Morin’in eserlerinde askerî uniformalardaki ayrıntılar dikkat çekicidir. Claude-Joseph Vernet ise liman sahneleriyle tanınmıştır. Sanatçı, 1760-1763 yılları arasında Dodin, Çin ve Doğu Asya sanatlarından etkilenecek eserler üretmeye başlamıştır. Bu yüzyılda XV. Louis’in en sevdiği gözdelere Madame Pompadour’un fabrikaya verdiği siparişler büyük bir özenle üretilmiştir. Renkleri, dekorları ve biçimleri ile dikkat çeken bu eserler, Fransız porselen sanatında “Madame Pompadour Modası”nın doğmasına neden olmuştur. Kral Louis’in bir diğer gözdesi olan Madame du Barry’nin siparişlerinde ise guirlande (askı çelenk) tarzı çiçek dekorları uygulanmıştır. Vazoların yanı sıra Sèvres’in göze çarpan bir diğer ürünü de yemek takımları olmuştur. Bunlar içinde en önemlisi, Kral XV. Louis’in gözdesi Madame du Barry için üretilen ve 32 parçadan oluşan yemek takımıdır.⁸

5 Edouard Garnier, *Soft Sèvres Porcelain*, The Connoisseur, 1887, s. 23-24.

6 Arcasoy, a.g.m., s. 77.

7 Arcasoy, a.g.m., s. 74.

8 Villechenon, a.g.e., s. 31-37.

“Sèvres, figüratif porselen tekniğine de öncülük etmiştir. Bachalier, 1752 yılından itibaren Vincennes’te bisküi porselen tekniğinde üretilmek üzere modeller hazırlamıştır. Üretildikten sonra sırlanmadan doğrudan yüksek sıcaklıkta gözeneksizleşinceye kadar pişirilen porselenler ‘bisküi porselen’ olarak tanımlanmıştır. Sèvres’in figüratif porselendeki sanatsal çizgisini değiştiren kişi, kralın heykelticisi unvanını taşıyan Etienne Maurice Falconet’dir. Hellot, Falconet, Bachalier gibi ustaların fabrikadaki çeşitli çalışmaları sonucu, fabrikada Meissen benzeri modellemeye son verilip Sèvres’de özgün bir tarzın gelişmesi sağlanmıştır.”⁹

1769 yılında Saint-Yrierix’de yüksek kaliteli kaolinin keşfedilmesi, Limoges’un porselen merkezi olarak gelişmesini sağlamıştır. Kral XVI. Louis, Limoges’u Sèvres Porselen Fabrikası’na bağlamış, bu durum iki fabrika arasında anlaşmazlıkların çıkmasına sebep olmuştur. Bu çıkan anlaşmazlıklar nedeniyle 1796 yılında Limoges üretimini durdurmuş ve Limoges’da açılan yeni işletmelerle üretilen porselenler, ‘Haviland Porseleni’ olarak 1797 yılında üretilmeye başlanmıştır.¹⁰

Sèvres Porselen Fabrikası’nda 1772 yılında yerli kaolin kullanılarak daha yüksek sıcaklıkta pişen sert hamurlu porselenler (pâte dure) üretilmiştir. Kaolinin porselen yapımında önemli bir madde olduğunun anlaşılması üzerine bütün kaolin rezervleri Kral XV. Louis tarafından devletleştirilmiştir. Bu sırada fabrikadaki usta ve işçi sayısı dört yüze ulaşmış, damgalamadaki çapraz L harfinin üzerine kraliyet tacı konmuş ve üretilen bu sert porselenlere kraliyet porseleni anlamında ‘Porcelaine Royale (Porcelaine de France)’ adı verilmiştir.¹¹

Sert hamurlu porselene geçişle birlikte eserlerin form ve tarzlarında değişiklikler olmuştur. Porselenlerin gövdeleri, antik form özellikleri gösteren etrusk sanatından etkilenerek yapılmıştır. Vazo formları, oval ya da anfora biçiminde üretilmiştir. 18. yüzyılın sonlarında fabrikada çok renkli süslemelerle bezenmiş özel eserler ortaya konulmuştur. Bu eserlerde çoğunlukla çiçek motifleri, kuş figürleri ve altın yaldızlı süslemeler dikkat çekmektedir. Bu dönemde fabrikada mali

zorluklarla karşılaşılmasına rağmen geleneklere bağlı olarak üretime devam edilmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Boucher ve Jean-Jacques Bachalier’in etkisiyle vazoların bezemelerinde floral motifler daha da ön plana çıkmaya başlamıştır. Özenle hazırlanmış zarif çiçek buketleri ve çelenkler yıllar geçtikçe daha doğal bir şekilde resmedilmiştir.¹²

“Simon-Philippe Poirier, (1720-85) yazı masası veya bonheur du jour gibi porselen plakalarla monte edilmiş mobilyalar yaratmada uzmanlaşmıştır. Sèvres Porselen Fabrikası’nda, 1760 yılından itibaren daha büyük ve çeşitli formlarda eserler üretilmeye başlanarak ürün yelpazesi genişletilmiştir. Özellikle dolap yapımında kullanılan kalın plakalar üretilmeye başlanmıştır. Madame du Barry için üretilen porselen plakalarla süslü ‘Carlin Komodini’, Sèvres Porselen Fabrikası’nın bu konuda başarısını yansıtmaya dikkati çeken örneklerden biridir. Sèvres üretimi saatler de dekorasyonda ihtişamıyla yerini almıştır.”¹³

1774 yılında XVI. Louis ve Marie Antoinette’nin tahta çıkıp soylular ve din adamlarıyla birlikte ülkeyi yönetmeleri sonucunda özgürlükçü düşünceler kök salmış, fakir düşen halk ayaklanmış, Kral XVI. Louis idam edilerek 14 Temmuz 1789’da ‘Fransız Devrimi’ gerçekleşmiştir. Avrupadaki krallıklar ve Sultan III. Selim tarafından yönetilen Osmanlı Devleti de bu duruma tanık olmuşlardır. XVI. Louis’in idam edilmesiyle Fransa’da krallık dönemi sona ermiş ve ‘I. Cumhuriyet Dönemi’ başlamıştır. Bu dönemle birlikte fabrikada, Fransa Cumhuriyeti Sèvres anlamına gelen R. F. Sèvres damgası kullanılmaya başlanmıştır. Maddi zorluklar yaşayan fabrikanın yönetimine Alexandere Brogniart geçmiştir. Brogniart döneminde fabrika tekrar canlanmış, Sèvres Porselen Fabrikası tarafından ilk porselen sergisi düzenlenmiştir. 1804 yılında I. Napoléon Bonaparte tahta geçmiş, yönetimde monarşiye tekrar dönülmüş, Sèvres Porselen Fabrikası da İmparatorluk anlamına gelen ‘Manufacture Imperiale de Sèvres’ adı altında üretimini sürdürmüştür. 1848 yılında ise III. Napoléon’un tahta geçmesiyle Napoléon’u simgeleyen taçlı N damgası kullanılmaya başlanmıştır.¹⁴

9 Arcasoy, a.g.m., s. 78.

10 Karakullukçu, a.g.e., s. 43.

11 Filiz Kayalı, “Zirvedeki Porselen Sevres”, *Antik Dekor*, S. 29, Mart-Nisan 1995, s. 52.

12 Villechenon, a.g.e., s. 43.

13 Villechenon, a.g.e., s. 41.

14 Villechenon, a.g.e., s. 53-59.



1-2 Louis Philippe damgalı Sèvres porseleni tabaklar, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4983, 26/4964.

*Brogniart bir hata yaparak sert porselen üretimine geçmeden önce fabrika ambarlarında dekorlanmayı bekleyen sırlı yumuşak porselen ürünlerini 1803 yılında İngiltere’de bir toptancıya satmış, bu porselenler böylece dekor sahtecilerinin eline geçmiştir. Sèvres damgası ve üretim damgaları olan porselenleri sahteciler dekorlayıp altın yaldızla süsledikten sonra gerçek bir Sèvres porseleni gibi piyasaya sürmüşlerdir. Bu yapılan hata, piyasada sahte dekorlanmış Sèvres porselenlerinin dolaşmasına sebep olmuştur.*¹⁵

Brogniart’ın Sèvres Porselen Fabrikası’nın üretiminin gelişmesinde büyük katkıları olmuştur. Porselen ve cam müzesinin gelişmesinde önemli rol oynayarak 1845 yılında porselen müzesinin katalogunu yayınlamıştır. Sert porselenin gelişmesi için çalışmalarını sürdürmüştür. Dekorasyonda yeni zemin rengi olan “chrome green” ve “pale blue”, bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Altın yaldız süsleme tekniği bazı kapların içinde de görülmüştür. Tabak ve soslukların kenarlıkları, altın yaldızlı motiflerle bezenmiştir. Vazoların gövdelerinin orta kısmında portre ya da önemli tarihsel sahneler betimlenmiş; tabakların ön yüzüne mitolojik sahneler, meyve resimleri ve mimari yapılar resmedilmiştir. Saatler de daha ayrıntılı süsleme teknikleri kullanılarak üretilmeye devam edilmiştir.¹⁶

15 Arcasoy, a.g.m., s. 86.

16 Villechenon, a.g.e., s. 53.

Brogniart’tan sonra, Louis Robert zamanında “Pâte-sur-pâte” tekniği bir yenilik olarak gelmiştir. Renkli zemin üzerine çok ince bir tabaka hâlinde sulandırılmış beyaz hamur ya da kil sürülüp figürler yapılmış ve sırlanarak fırınlanmıştır. Büyük boyutlu eserler üretilmiş ve yumurta kabuğu inceliğindeki eserlerde kolaj işlemine devam edilmiştir. Dekoratör Jules Dieterle ve Joseph Nicolle tarafından Rönesans etkili, cameo madalyonlu vazolar tasarlanmıştır. 1800’lü yılların sonunda ateşlemeden kaynaklı hata sonucu ortaya çıkan kristalimsi sır tekniği Sèvres’de popüler hâle gelmiştir. Bu yıllarda imparatorluk sarayına yönelik yemek takımları ve süs eşyaları üretilmeye devam edilmiştir.¹⁷

*“1848 devrimi ile tahttan indirilen Kral Louis Philippe’nin damgasını taşıyan 60 parçalık bir servis takımı günümüzde Millî Saraylar Koleksiyonu içinde yer almaktadır. Bu takım, III. Napoléon tarafından Sultan Abdülmecid’e hediye olarak gönderilmiştir. Tabakların 23 tanesi Lebel, Langlace, Popart gibi Kraliyet fabrikasının ünlü dekoratörlerinin imzalarını taşımaktadır. Lacivert zemin üzerine altın yaldız dal ve yapraklarla bezenmiş, bordürle çevrelenmiş tabakların ön yüzünde dünyadaki çeşitli ormanlar resmedilmiştir.”*¹⁸ (Resim 1-2)

17 Villechenon, a.g.e., s. 87.

18 Ömür Tufan, *Osmanlı Saraylarında Avrupa Porselenleri / Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler*, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, 2005, s. 27.

Geçen yüzyılda olduğu gibi 19. yüzyılda da Osmanlı Devleti ile siyasi, kültürel, ekonomik ilişki içinde bulunan ülkelerin başında Fransa, Almanya ve İngiltere gelmektedir. Fransa'yla kurulan yoğun etkileşim sonucunda, Sèvres porselenleri Osmanlı saraylarına diplomatik hediye ve satın alma yoluyla girmiştir. Porselenlerin büyük bir bölümü saray dekorasyonlarında ve sofrada düzeninde kullanılmıştır.¹⁹

“Sultan Abdülaziz’in (1861-1876) 1867’de Paris’e yaptığı seyahat sırasında, Uluslararası Paris Sergisi’nden birçok Sèvres porseleni satın aldığı bilinmektedir. Bu dönemde, Avrupa’dan özel sipariş sofrata takımları ve dekoratif eserler getirmek dönemin modası hâline gelmiştir. Sultanlar ve saray hanımları, Paris modasının da etkisiyle lüks tüketim mallarını Galata ve Beyoğlu’na yerleşmiş yerli ve yabancı tüccarlarından satın almışlardır. Hazine-i Hassa Arşivi’ndeki bir faturadan, Beyoğlu’nda ‘Cadde-i Kebir numara 471’ adresinde faaliyet gösteren H. Decugis adlı mağazadan Fransız porselenlerinin satın alındığı anlaşılmaktadır.”²⁰

Anadolu’da geleneksel seramik ve çini sanatının yeniden canlandırılması ve hem saray ile çevresi hem de halkın gündelik kullanımında bu ürünlere ihtiyaç duyulması nedeniyle İstanbul’da 19. yüzyılda bir porselen fabrikası kurulmuştur. “Bir rivayete göre; Fransız elçisi Mösyö Paul Cambon, bir toplantıda Sultan II. Abdülhamid’e masada duran bardağı çok beğendiğini belirtmiş, Sultan da elçiye bu ürünün Sèvres olduğunu ve kendisinin de çok beğendiğini söylemiştir. Bunun üzerine elçi öyleyse Sèvres’deki fabrika gibi bir tane de burada kuralım cevabını vermiş ve böylelikle Yıldız Sarayı bahçesinde bir çini fabrikası kurulması fikrinin temelleri atılmıştır.”²¹

Sultan II. Abdülhamid’in sanatçı kişiliği, diğer ülkelerdeki gelişmeleri yakından takip etmesi; Fransa, İngiltere ve Rusya gibi ülkelerin kendi porselen

fabrikalarının olduğunu gözlemlemesi ve porselene duyulan ihtiyaç bu yeni fabrikanın kurulmasının nedenleri arasındadır. Sultan II. Abdülhamid tarafından 1890’lı yılların başında kurulan fabrikanın müdürlüğünü Fransız Mösyö Louis Date yapmıştır.²² Bu fabrikaya Sèvres Porselen Fabrikası’ndan ve Fransadan birçok usta, teknolojik malzeme ve kalıplar getirtilmiştir. Fabrikada, faaliyet göstermiş değerli Türk sanatçıların çoğu Sanâyi-i Nefise Mektebi’nde yetişmiş önemli isimlerdir. Bu sanatçılar arasındaki Halid Naci, Padişah’ın özel emri ile Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu için yetiştirilmek üzere Paris yakınlarındaki Sèvres Porselen Fabrikası’na eğitim amacıyla gönderilmiştir. Orada çini ressamlığını öğrenen Halid Naci, yurda döndüğünde Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu’nun başressamlığına getirilmiş; uzun yıllar fabrikanın resim ve süsleme sanatına öncülük etmiştir. Fabrikada, Halid Naci ile çalışan bir diğer önemli isim ise Fransız ressam A. Nicot’dur. Saray koleksiyonunda bulunan eserler incelendiğinde, genellikle aynı formda yapılmış eserlerden birinin Halid Naci, diğerinin A. Nicot tarafından resmedildiği görülmüştür.²³ (Resim 3)

Millî Saraylar Koleksiyonu’nda yer alan Sèvres vazolarının büyük çoğunluğu boyları 40-148 cm’den oluşan, çeşitli form ve renklerdeki saray vazolarıdır. Bu vazoların bazıları çift olarak üretilmiş olup saray ve kasırlardaki önemli salonların orta masalarında, konsollarında ve şömine üzerlerinde dekoratif amaçlı sergilenmektedir. Vazoların bir kısmı ise üç parça üretilmiş, vazunun içinden geçen demir bir mille parçalar birbirine monte edilmiştir. Bu vazoların bazılarının üzerinde bronzdan çiçek formunda mumluklar bulunmaktadır. Dekoratif olarak kullanılan vazoların bir kısmında kobalt mavisi renginin tercih edilmesi dikkat çekicidir. Vazolar ya tek renk bırakılıp süslemesinde altın yaldız kullanılmış ya da üzerlerine kuş figürleri, bitkisel motifler, savaş ve günlük hayattan sahneler resmedilmiştir.

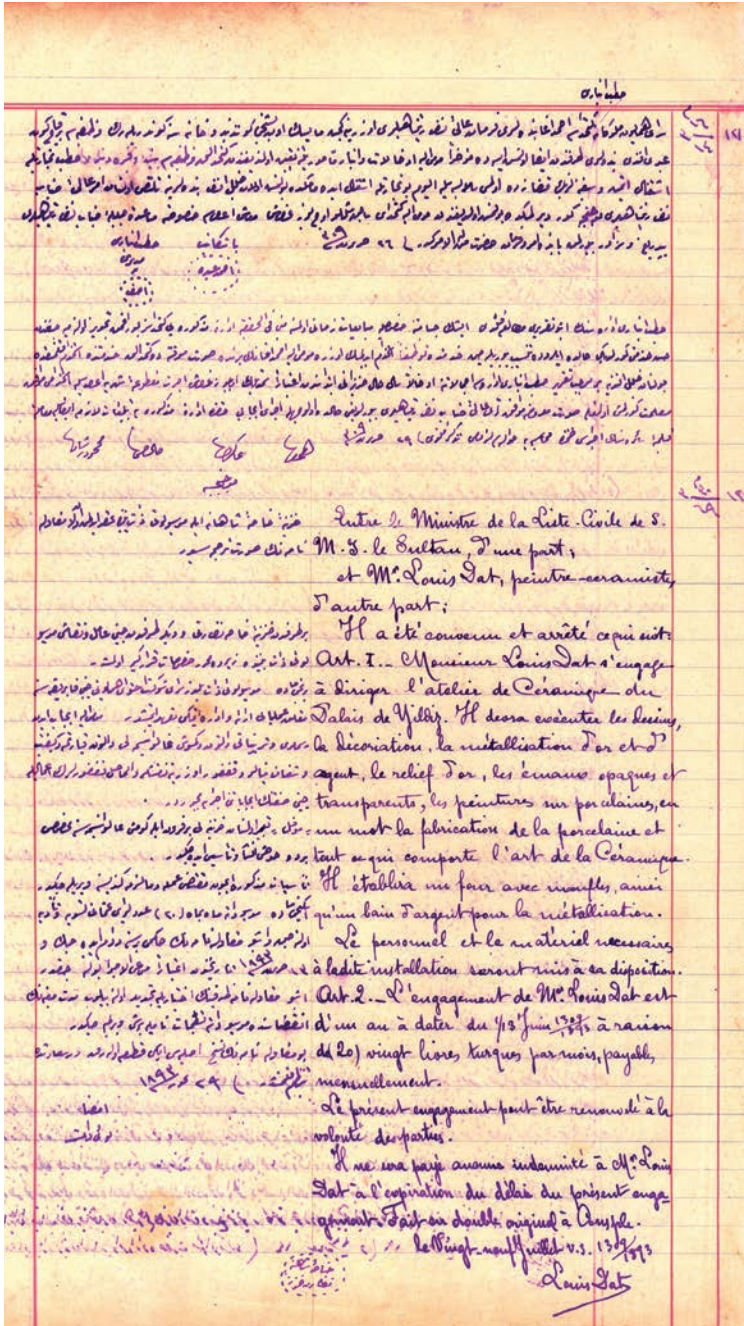
19 Mukaddes Pazı, “Topkapı Sarayı Müzesi’nde Avrupa Porselenleri Koleksiyonu”, *Kemal Çığ’a Armağan*, İstanbul 1984, s. 165.

20 Karakullukçu, a.g.e., s. 19-23.

21 Önder Küçükerman, “Türk Sanayi ve Tasarım Tarihi İçinde Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu ve TBMM Millî Saraylar Koleksiyonundaki Eserler”, *Millî Saraylar Koleksiyonu’nda Yıldız Porseleni*, TBMM Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 1998, s. 16, 17.

22 BOA.HH.D.30712, y. 39. Yayınlandığı yer için bkz. Karakullukçu, a.g.e., s. 64.

23 Küçükerman, a.g.m., s. 12-17.



3 BOA. HH. D.30712.

Hazîne-i Hâssa-i şâhâne ile Mösyö Lui Dat beyinde akd edilmiş olan mukâvele-nâmenin sûret-i tercümesidir.

Bir taraftan Hazîne-i Hâssa nezâreti ve diğer taraftan çini âmil ve nakkâşî Mösyö Lui Dat beyinde zîrde muharrer husûsât karar-gîr olmuştur.

Birinci Madde: Mösyö Lui Dat Yıldız sarây-ı şevket-ihativâ-yı hümayûnu çini fabrikasına müte'allık ameliyâtı irâ'e ve idâre etmeği ta'ahhüd etmiştir. Mûmâileyh icâb eden resimleri ve tezyînâtı ve altûn ve gümüş galvanismeli ve altûn kabartma ve keyfiyet ve şeffâf ve fağfûr üzerine nakışlar ve'l-hâsil fağfûrların i'mâliyle çini sıfatının icâbâtını icrâya mecbûrdur.

"Mofil" ta'bir olunan hazîneli bir firun ile gümüş galvanismesine mahsûs bir de havuz inşâ te'sîs edecektir.

Te'sîsât-ı mezkûre için muktazî amele ve malzeme kendisine verilecektir.

İkinci Madde: Mösyö Dat'a mâh-be-mâh (20) aded lira-yı Osmânî tesviye ve te'diye olunacak ve işbu mukâvele-nâmenin hükmü bir sene devâm edecek ve 13 Hazîrân sene 1893 târihinden i'tibâren mer'iyü'l-icrâ bulunacaktır. İşbu mukâvele-nâme tarafeynin ihtiyârıyla tecdîd olunabilür. Müddet-i mu'ayyenenin inkitâsında Mösyö Dat'a taksîmât nâmiyle bir şey verilmeyecektir.

Bu mukâvele-nâmenin nüсах-ı asliyesi iki kit'a olarak Der-sâ'adet'de tanzîm kılınmıştır.

Fî 29 Temmûz sene 1893

İmzâ Lui Dat



Koleksiyonda yer alan en özel örneklerden biri de Beylerbeyi Sarayı 1 No'lu salonda sergilenen 3/442 envanter numaralı vazodur. 148 cm yüksekliğinde olan vazo, büyük bir kupa formundadır. Vazonun gövdesi çiçek motifleri, kuş ve sincap figürleri, deniz kabukları ve altın varaklarla süslenmiştir. Altındaki damgası sebebiyle 1824-1830 yılları arasına tarihlendirilmektedir. (Resim 4 -5)



4-5 Vazo,
Beylerbeyi Sarayı,
Env. No. 3/442.



6 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/920.

Bir diğer önemli vazo ise Zülvecheyn Salonu'nda sergilenen 11/920 envanter numaralı, lacivert zeminli ve altın varaklı ampir üslublu Sèvres vazodur. 102 cm yüksekliğindeki vazonun balgami taştan dört köşe bronz kenarlı bir kaidesi vardır. Vazonun gövdesi, madalyonlar içinde yer alan pirinçten kıvrık yapraklarla süslüdür. Vazo kapağının tepeliği, çam kozalağı şeklindedir. (Resim 6)

Dolmabahçe Sarayı 1 No'lu salonda sergilenen, 11/14-11/24 envanter numaralı 11 adet eser de Sèvres porseleninin güzel örneklerindedir. Lacivert zeminli bu vazoların kaideleri pirinçten yapılmış altın varaklarla süslenmiş ve üç ayaklıdır. Vazoların lacivert zeminli gövdelerinin üzerinde altın yaldız süslemeli Sultan Abdülmecid tuğrası yer almaktadır. Kulpları çiçek şeklindedir ve altın varaklı ağızdan çıkan 9 dal, mumlukları oluşturmaktadır. Bu özelliğiyle saraydaki bazı vazolar gibi mekânı aydınlatma amacıyla da kullanılmıştır. Bu dal araları haşhaş yaprağı, çiçek ve tomurcuklarla



7 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/15.

bezenmiştir. Sultan Abdülmecid'in tuğrasının yer alması, vazoların hediye veya sipariş olabileceğini düşündürmektedir. Bu vazoların benzerleri, Süfera Salonu'nda şömine üzerlerinde sergilenen, 11/567-11/570 envanter numaralı 4 adet vazodur. Lacivert zeminli vazoların üzerlerinde yine altın yaldızlı Sultan Abdülmecid tuğrası vardır. (Resim 7)

Dolmabahçe Sarayı 62 No'lu odada sergilenen, 13/42-13/43 envanter numaralı iki adet vazo, aslan pençesi biçiminde bronz üzerine altın yaldızlı dört kaide üzerine oturmaktadır. Gövdenin etrafındaki bronz üzerine altın yaldızlı defne yaprakları girland şeklindedir. Eklektik özellikler taşıyan vazoların tüm yüzeyi kobalt mavisi renginde yapılmıştır. Ağızlarının iç kısmında S.52 yazmaktadır. "S", Sèvres ürünü olduklarını; 52 sayısı ise yapılış tarihlerini belirlemektedir. Bu sayı, 1848-1852 tarihlerini göstermektedir. (Resim 8)



8 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 13/43.

Saray Koleksiyonları Müzesi'nde bulunan 11/921-11/922 envanter numaralı iki adet vazonun yüzeyleri lacivert zeminli, kulpları figürlüdür. Gövdelerinin üst kısmı altın yaldızlı olup mavi ve beyaz renklerde çiçek motifleriyle bezelidir. Dip kısmındaki damgadan dolayı 1872-1899 yılları arasına tarihlendirilmektedir. (Resim 9)



9 Vazo, Saray Koleksiyonları Müzesi, Env. No. 11/921.

Saray Koleksiyonları Müzesi'nde bulunan 11/1319-11/1320 envanter numaralı iki adet bisküi heykel figürü, iki köpeği tutan bir erkek figüründen oluşmaktadır. Heykellerin kobalt mavisi kaidelerinde "Dore a Sèvres 97" damgası yer almaktadır. Bu damga, 1872-1899 yılları arasındaki III. Cumhuriyet Devri'ni işaret etmektedir. Sözü edilen eserler, F. Zonaro'nun yaptığı Şehzade Abdürrahim Efendi'nin resminde arka planda da görülmektedir. (Resim 10-11)



10 Fausto Zonaro, Şehzade Abdürrahim Efendi, 132 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, Suna ve İnan Kıraç Vakfı.

Beylerbeyi Sarayı, Sarı Köşk 5 No'lu odada sergilenen 3/9 envanter numaralı bir diğer vazonun yüzeyinde, beyaz zemin üzerine bitkisel motifler ve papağanlar resmedilmiştir. Vazonun ağzının iç kısmı Merigot imzalıdır. (Resim 12)

Dolmabahçe Sarayı 221 No'lu odada sergilenen, 51/403-51/404 envanter numaralı iki adet vazonun tüm zemini sarı renkte olup gövdenin iki yüzündeki lacivert renkli yapraklardan oluşan panolar içinde çiçek süslemeleri vardır. (Resim 13)



11 Porselen figür, Saray Koleksiyonları Müzesi, Env. No. 11/1319.



12 Vazo, Beylerbeyi Sarayı, Env. No. 3/9.



13 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 51/403.

Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu'nda sergilenen 11/559 envanter numaralı lacivert zeminli vazonun kaidesi ise altın yıldızlıdır. Kulpları, koç başı figürlüdür. P. Philippot imzalı vazonun gövdesi üzerinde yer alan panolardan birinde bir şato, diğerinde ise sancak tutan Fransız askerleri görülmektedir. Bu vazonun benzeri, Süfera Salonu'nda sergilenen 11/558 envanter numaralı vazodur. Sözü edilen vazonun bir yüzünde beyaz at üzerinde bir kumandan ve askerlerinin halk tarafından selamlanması, diğer yüzünde ise bir şato resmedilmiştir. (Resim 14-15-16) Bu vazoların benzerleri de 13/473 ve 11/608 envanter numaralı, J. Morin

imzalı vazolardır. Vazoların bir yüzünde savaş sahnesi, diğer yüzünde yine bir şato bulunmaktadır. J. Morin, 1754-1787 yılları arasında Sèvres Porselen Fabrikası'nda savaş sahneleri konusunda çalışmış bir sanatçıdır. 11/267-11/268 envanter numaralı, Morcan imzalı vazoların bir yüzünde savaş sahnesi, diğer yüzünde ise manzara resmi bulunmaktadır. (Resim 17-18-19)

13/660 envanter numaralı vazo; bronz ayaklı, kapaklı ve iki kulpludur. Beyaz zeminli gövdesinin bir yüzünde evler, diğer yüzünde ise bir manzara ve insan figürleri resmedilmiştir. Boynun bir tarafında sepetten çıkan çiçekler ve kuşlar görülmektedir.



14 P. Philippot imzalı vazo detayı, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/559.



17 J. Morin imzalı vazo detayı, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/608.



15 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/559.



16 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/558.



18 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 13/473.



19 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/608.



20 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 13/660.



21 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 13/107.



22 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 13/108.



23 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/408.

Kapak üzerinde çeşitli müzik aletleri ve çiçekler betimlenmiştir. (Resim 20)

Dolmabahçe Sarayı 84 No'lu odada sergilenen, 13/107-13/108 envanter numaralı iki adet vazonun gövdesinin bir yüzünde beyaz zemin üzerine zambaklar arasında tavus kuşları, diğer yüzünde ise yine altın yıldızlı çerçeve içinde manzara resmedilmiştir. Vazoların ayak ve boyun kısımları, kayısı rengi zeminde beyaz zambak motifleri ile süslüdür. Kapakların iç kısmında iç içe geçmiş L harfinin arasında S harfi görülmektedir. S harfi sebebiyle 1771 yılına tarihlendirilen vazoların gövdelerinin ön yüzünde Dupuis imzası vardır. (Resim 21-22)

Dolmabahçe Sarayı Kristal Merdiven Salonu'nda sergilenen, 11/408-11/409 envanter numaralı iki adet vazo, bronzdan ve dışı doğru dört ayaklı bir kaide üzerine oturtulmuş armudi bir gövde ve uzun bir boyundan oluşmaktadır. Vazoların ağzının iç kısmı ile boyunlarında yer alan iki kulplu bronz süsleme altın yıldızlıdır. Vazolar lacivert zemin üzerine defne yaprakları, gül ve boru çiçekleriyle süslenmiştir. Boyunlarının iç kısmındaki tacın altında "N" harfi ve "Decore Sèvres" yazılıdır. (Resim 23)



24 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 51/245.



25 Vazo, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 51/246.

Dolmabahçe Sarayı 69 No'lu odada sergilenen, 51/245-51/246 envanter numaralı iki adet vazo, Poilevin imzalıdır. Lacivert zeminli vazoların bir yüzünde lir çalan bir kadınla melek, diğer yüzünde ise bir bina resmedilmiştir. (Resim 24-25)

Dolmabahçe Sarayı 31 No'lu odada sergilenen, dekoratif amaçlı üretilmiş, porselen süslemeli 11/740 envanter numaralı sehpanın üzerinde I. Napoléon Bonaparte; çevresinde ise İmparatoriçe Josephinden Caroline Murat'a, Madam Recamier'den Marie Antoniette'e Fransa tarihindeki ünlü kadın portreleri yer almaktadır. (Resim 26)



26 Sehpa, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/740.

Küçüksu Kasrı 1 No'lu salonda bulunan, 11/1566 ve 11/1567 envanter numaralı vazolar, altın yıldızlı bronzdan birer kaide üzerinde oturmaktadır. Ağzlarının etrafı yine bronz süslemeyle çevrilidir. Tüm gövdeleri gül kurusu zemin üzerine altın yıldızlı petek görünümünde desenlidir. Vazoların rengi, dönemin "Madame Pompadour Modası'nın" tipik bir örneğidir. Bu vazoların benzerleri Yıldız Şale 11 No'lu koridorda sergilenen, 7/35-7/36 envanter numaralı vazolardır. (Resim 27)



27 Vazo, Küçüksu Kasrı, Env. No. 11/1566.

Topkapı Sarayı envanterine kayıtlı, 26/4399 envanter numaralı, Sèvres Porselen Fabrikası'nda üretilmiş tabağın dış kenarı, turkuaz zeminlidir ve altın yıldızla bezenmiştir. Tabağın yüzeyinde üç insan figürüyle gündelik hayattan bir sahne resmedilmiştir. (Resim 28-29)



28

28 Tabak, Topkapı Sarayı,
Env. No. 26/4399.

29 Tabak detayı, Topkapı Sarayı,
Env. No. 26/4399.



29

26/4491 envanter numaralı ve L. Moreau imzalı tabağın kenarı, lacivert zemin üzerine altın yıldız süslemeli olup tabağın yüzeyinde bir savaş sahnesi görülmektedir. (Resim 30-31) 26/659 envanter numaralı fincan ve tabağı, pembe zemin üzerine çeşitli

çiçeklerle bezelidir. Eserin üzerinde Sultan Abdülaziz'in tuğrası yer almaktadır. (Resim 32) 26/4478 envanter numaralı vazunun gövdesinin yüzeyinde bulunan, altın yıldız ve bitkisel süslemelerle konturlanmış madalyonların bir yüzünde kadın ve çocuk



30 Tabak, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4491.



32 Fincan ve tabağı, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/659.



31 Tabak detayı, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4491.

figürü, diğer yüzünde doğa manzarası resmedilmiştir. Vazonun gövdesinin üzerinde J. B. Greuze imzası görülmektedir. (Resim 33-34)

26/4445 envanter numaralı çaydanlık, 26/4446 envanter numaralı şekerlik ve 26/4448 envanter

numaralı fincan ve tabağı, Sèvres porselenlerinin sofrta takımı parçalarındandır. Bu eserlerde, pembe zemin üzerine gümüş telle işlenmiş madalyonların içinde pembe güller ve çeşitli renklerde çiçekler resmedilmiştir. (Resim 35-36-37)



33 Vazo, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4478.



34 J. B. Greuze imzalı vazo detayı, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4478.



35 Çaydanlık, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4445.



36 Şekerlik, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4446.



37 Fincan ve tabağı, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4448.

26/4459 envanter numaralı tatlı hokkası, Louis Phillippe dönemine aittir ve 1845 tarihlidir. Pembe zeminli gövdesinin üzerindeki madalyonların içinde Çırağan Sarayı ve Kuleli Askeri Lisesi resmedilmiştir. (Resim 38)

26/4962 ve 26/4986 envanter numaralı ve Louis Phillippe damgalı tabaklar, III. Napoléon tarafından Sultan Abdülmecid'e hediye olarak gönderilmiş altmış parçalık yemek takımının parçalarıdır. Lacivert zemin üzerine altın yıldızlı dal ve yapraklarla bezenmiş ve bordürle çevrelenmiş tabakların ön yüzüne dünyadaki çeşitli ormanlar, insan ve hayvan figürleri resmedilmiştir. (Resim 39-40)



38 Tatlı hokkası, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4459.



39-40 Louis Phillippe damgalı Sèvres porseleni tabaklar, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4962, 26/4986.



41-42 I. Napoléon Bonaparte ve Caroline Bonaparte portre resimli fincanlar ve tabakları, Topkapı Sarayı, Env. No. 26/4347, 26/4351.

26/4347 ve 26/4351 envanter numaralı iki adet fincan ve tabağı, lacivert zemin üzerine altın yıldız süslemelidir. Fincanlar tek kulpludur; birinin üzerine I. Napoléon Bonaparte, diğerinin üzerine ise kız kardeşi Caroline Bonaparte resmedilmiştir. (Resim 41-42)

Millî Saraylar Koleksiyonu envanterine kayıtlı olan, olağanüstü tekniklerle üretilmiş Sèvres porselenlerinin bu seçkin örnekleri; Osmanlı saray, köşk ve kasırlarının mekânlarını süslemekte, sofrâ kültürünü yansıtmakta, dönemlerinin siyasi, ekonomik ve kültürel yapısına ışık tutmaktadır. Sèvres porselenleri, Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu'nun kurulmasında etkili olmaları bakımından da porselen tarihimiz açısından ayrıca önem taşımaktadır.

Kaynakça

I. Arşiv Belgesi

BOA.HH.D.30712, y. 39, 19.6.1314.

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

Arcasoy, Ateş, "Fransa'da Kralların ve İmparatorların En Pahalı Uğraşları, Sèvres ve Paris Porselenleri", *Antik Dekor*, S. 59, İstanbul (Haziran-Temmuz-Ağustos) 2000.

Coşansel Karakullukçu, Demet, *150 Yılın Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*, TBMM Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2007.

Garnier, Edouard, *Soft Sèvres Porcelain*, The Connoisseur, 1887.

Kayalı, Filiz, "Zirvedeki Porselen Sèvres", *Antik Dekor*, S. 29, İstanbul (Mart-Nisan) 1995.

Küçükerman, Önder - Nedret Bayraktar - Semra Karakaşlı, *Millî Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, TBMM Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 1998.

Pazı, Mukaddes, "Topkapı Sarayı Müzesi'nde Avrupa Porselenleri Koleksiyonu", *Kemal Çığ'a Armağan*, İstanbul 1984.

Sonat, Gökşen - Ömür Tufan, *Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri*, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2005.

Villechenon, Marie-Noelle Pinot de, *Sèvres Porcelain from the Sèvres Museum, 1740 to the Present Day*, Lund Humphries Publishers Ltd, London 1997.

MİLLÎ SARAYLAR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Millî Saraylar Dergisi, yılda en az iki kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Saray, köşk ve kasır gibi tarihî mekânlar ile bunlarla ilgili sanat, tarih, mimarlık konularında yapılan çalışmalara yer verir.

Tarihî mirasın korunması ve tanıtımı kapsamında ülkemizde ve dünyada yapılan araştırmaları ve uygulamaları akademi ve kültür dünyasına kazandırmayı amaçlar.

Dergide özgün araştırma-inceleme makaleleri, çeviri, kitap tanıtımı ve Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü yazılar yayınlanır.

Makalelerin bilimsel araştırma ölçütlerine uyması, alana bir yenilik getirmesi ve başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekir.

Yazım dili Türkçedir. Bilim Kurulu kararıyla İngilizce makale de yayınlanabilir. Tercüme makalelerde yazarından izin alınmış olması gerekir.

Gönderilen yazının başında Türkçe ve İngilizce en az 150, en fazla 200 kelimelik özet ile özetlerin sonunda 8-10 anahtar kelime bulunmalıdır.

Gelen yazılar Yayın Danışma Kurulu incelemesinden sonra hakemlere gönderilir. En az iki hakemin onayıyla yayınlanır.

Yazım kurallarında TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.

Yayın Kurulunca, yazının bütünlüğünü bozmaya-cek düzeltmeler yapılabilir.

Yayınlanan yazı, fotoğraf, tablo ve şekillerden kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazılarla ilgili her türlü sorumluluk yazarlarına aittir.

Yazıların basım ve yayın hakları Millî Saraylar'a aittir.

Yazım Kuralları:

- **Yazılar**, A4 boyutunda, MS Word uyumlu programda, Times New Roman yazı karakterinde olmalıdır.
- **Başlık**, 14 punto, büyük harfle yazılmış ve ortadan hizalı olmalıdır. Metinde ana ve ara başlıklar kullanılabilir. Ana başlıklar 12 punto, büyük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı; ara başlıklar 12 punto, küçük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı olmalıdır. Başlıklar ve paragrafların arasında 6 nk aralık bırakılmalıdır.
- **Yazar adı ve soyadı**, ana başlığın altına 12 nk aralık bırakıldıktan sonra 12 punto, büyük harfle ve ortaya hizalı olarak yazılmalıdır. Sayfanın altına unvan, adres ve e-posta bilgileri (*) işareti ile 8 punto olarak verilmelidir.
- **Metin**, 12 punto, iki yana dayalı olmalıdır. Üstten: 5,8 cm, alttan: 5,8 cm, sağdan: 4,5 cm, soldan: 4,5 cm boşluk bırakılmalıdır. Satır arası 3 nk olmalıdır. Paragraf araları 6 nk, paragraf girintisi 0,8 cm olmalıdır.
- **Sayfa numaraları**, makalenin ilk sayfasında görünmeyecek şekilde, üstbilgi içinde, sağ ve sol üst kenara 10 punto olarak yerleştirilmelidir.
- **Alıntılar**, tırnak içinde italik olarak verilmelidir.
- **Dipnotlar**, 10 punto, tek aralık yazılmalıdır. Hizalaması iki yana dayalı ve paragraf girintisi 0.5 cm olmalıdır. Dipnot ayrıca çizgisi olmamalıdır. Metin içindeki atıflar, sayfa altına dipnot şeklinde 1'den başlayarak numaralandırılmalıdır. Bunun dışında metin içinde atıf yapılmamalıdır. Dipnotlarda kaynaklar verilirken, kitap ve dergi ismi italik olmalı, makale isimleri tırnak içerisinde düz olarak verilmelidir. Dipnotlarda, ilk geçtiği yerde kaynak künyesi tam olarak verilmeli, daha sonra a.g.e., a.g.m., veya a.g.t. gibi yazarın belirlediği kısaltmalarla yazılmaktadır. Bir yazarın birden fazla kitap ve makalesi kullanılıyorsa ikinci eserin ilk kullanımından sonra, yazarın soyadı, sonra kitap veya makalenin tam veya kısaltılmış adı verilmelidir.

Çok yazarlı kaynakların ilk geçtiği yerde yazarların tümü yazılmalı, daha sonrakilerde kısaltılarak verilmelidir.

- **Çeviriyazı metinlerinde** (Osmanlı Türkçesinden), *DİA* ve *MEB İslâm Ansiklopedisi*'nde uygulanan transkripsiyon yöntemi esas alınır. Bu iki kaynak arasında herhangi bir uyumsuzluk olursa *DİA* esas alınır.
- **Ansiklopedi** maddelerinde, madde yazarının biliniyorsa adı ve soyadından sonra, sırasıyla tırnak içinde maddenin başlığı, ansiklopedinin tam adı, cilt numarası, yayınevi, yayın yeri ve tarihi ile sayfa aralığı belirtilmelidir.
- **Tezde**, kaynak gösterilirken sırasıyla tez yazarının adı ve soyadından sonra eğik karakterle tezin tam başlığı, tez tipi, tezin hazırlandığı üniversitenin adı, bulunduğu şehir ve tezin tarihi ile sayfa bilgisi yer almalıdır.
- **Arşiv belgesi**, arşivin adı, dosya kodu, belge numarası, sayfası ve tarihi şeklinde olmalıdır.
- **Yazma eserde**, yazar, eser adı, kütüphane, koleksiyon, katalog numarası, yaprağı şeklinde kaynak gösterilmelidir.

ÖRNEKLER

Dipnot

Kitap

Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Müsiki*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2016, s. 191.

Sonraki atıflarda:

Toker, a.g.e., s. 223.

Yazarın birden fazla eseri olması halinde, sonraki dipnotlarda:

Toker, *Elhân-ı Aziz*, s. 223.

Makale

Funda Berksoy, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, S. 14, 2015, s. 35.

Sonraki atıflarda:

Berksoy, a.g.m., s. 35.

Ansiklopedi

Haluk İpekten, "Azmîzâde Mustafa Hâleti", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s. 348-349.

Tez

Burcu Karakaya, *Garibî'nin Yûsuf u Züleyhâsı: İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin*, Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir 2012.

Arşiv belgesi

BOA, HHd, 492, R. 12 Mart 1282 / 25 Mart 1866.

Yazma

Âsım, *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*, Millet Kütüphanesi, A. Emîrî Efendi, No. 1326, vr. 45a.

Kaynakça

Kullanılan kaynak eser ve araştırmalar, makale sonunda "Kaynakça" başlığı altında 12 punto yazıyla sıralanmalıdır. Sadece metin içinde atıfta bulunan kaynaklar yer almalı ve yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir:

Berksoy, Funda, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, S. 14, 2015.

Toker, Hikmet, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Müsiki*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2016.

İnternet

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018)

PUBLICATION GUIDELINES FOR JOURNAL OF NATIONAL PALACES

Journal of National Palaces is an international refereed journal which is published at least twice a year.

It includes studies of historical places such as palaces, kiosks, pavilions as well as artistic, historical and architectural researches on them.

It aims to introduce researches and executions made in Turkey and abroad about protection and presentation of historical heritage to academic and cultural circles.

Original research-review articles, translations, book introductions and essays approved by Editorial Board are published in the journal.

The articles should comply with scientific research criteria, bring innovation to the field and be unpublished.

The language of the journal is Turkish. English articles can be published by the approval of the Scientific Board. Permission of the author is required for translated articles.

There should be at least 150 and at most 200 words long abstract in Turkish and English at the beginning of the article followed by 8-10 keywords.

The submitted articles are sent to journal reviewers after being evaluated by Editorial Advisory Board and published with the approval of at least two reviewers.

Writing rules are based on Turkish Language Association's Spelling Dictionary.

Editorial Board can make redactions without disrupting the integrity of the text.

Published texts, photographs, tables and figures can be quoted by showing references.

Authors assume overall responsibility for their articles.

Publication rights of the journals are belong to National Palaces.

Writing Rules:

- The article should be written in A4 format, a program compatible with MS Word and in Times New Roman font.
- The heading should be 14 font sized, in capital letters and center-aligned. Main and sub-headings can be used in the text. Main headings should be 12 font sized, bold, in capital letters and left-aligned; sub-headings should be 12 font sized, in small letters, bold and left-aligned. There should be 6 nk space between headings and paragraphs.
- The name and surname of the author should be written below the main heading with 12 nk space. It should be 12 font sized, in capital letters and center-aligned. The title, address and e-mail of the author should be written at the bottom of the page in 8 font size with the sign (*).
- The text should be 12 font sized and justified. There should be a space of 5,8 cm from the top, 5,8 cm from the bottom, 4,5 cm from right and 4,5 cm from left. Line spaces should be 3 nk. Paragraph spaces should be 6 nk and paragraph indent should be 0,8 cm.
- The page numbers should be written in a way that not seen at the first page of the article, inside the header, in 10 font size on the left and right upper edge.
- The quotations should be written in italics within the quotation marks.
- The footnotes should be written in 10 font size with single space and justified. The paragraph indent should be 0,5 cm. There should be no footnote separator line. The references in the text should be written at the end of the page as footnotes with numbers beginning from 1. There should be no in-text citations. For the references given at footnotes, the names of books and journals should be written in italics and article names should be written within the quotation marks and in regular style. Referring the source for the first time, full details should be given, then the author should use proper abbreviations

like *ibid.* If more than one book or article of an author is referred, after the first reference of the second source the author's surname, then the full or shortened name of the book or article should be written. For the first reference of sources with more than one author, the name of the authors should be fully written, then the names should be shortened.

- For the transliteration of texts in Ottoman Turkish, the transcription method of DİA and MEB İslâm Ansiklopedisi should be used. If there is any disagreement between the two sources, DİA will be the primary source.
- For the citation of encyclopedia articles, the author's name and surname (if known), the title of the article within the quotation marks, full name of the encyclopedia, volume number, publishing house, place and date of publication, then page range should be written.
- For the citation of dissertations, the name and surname of the author, then full title of the dissertation in italics, its type, the name of the university which the thesis was submitted to, the city it's located, the publication date and page numbers should be written.
- The archive document should be written as the name of the archive, reference code, document number, page and date.
- The manuscript should be written as the author, name of the source, library, collection, catalogue number, folio number.

EXAMPLES

Footnotes

Book

Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsiki*, Milli Saraylar, İstanbul 2016, p. 191.

After the first citation:

Toker, *ibid.*, p. 223.

If more than one book of the author is referred, the later footnotes should be:

Toker, *Elhân-ı Aziz*, p. 223.

Article

Funda Berksoy, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, No. 14, 2015, p. 35.

After the first citation:

Berksoy, *ibid.*, p. 35.

Encyclopedia

Haluk İpekten, "Azmîzâde Mustafa Hâletî", *İslâm Ansiklopedisi*, vol. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, pp. 348-349.

Dissertation

Burcu Karakaya, *Garibî'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı: İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin*, Master's Thesis, Ahi Evran University, Kırşehir 2012.

Archive document

BOA, HHd, 492, R. 12 March 1282 / 25 March 1866.

Manuscript

Âsım, *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*, Millet Kütüphanesi, A. Emîrî Efendi, No. 1326, vr. 45a.

References

The studies and books used as sources should be listed at the end of the article in 12 font size, below the title as "References". The list should consist of only referred sources in text and be arranged in alphabetical order according to last name of the authors.

Berksoy, Funda, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, No. 14, 2015.

Toker, Hikmet, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsiki*, Milli Saraylar, İstanbul 2016.

Internet

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018)