



MİLLİ SARAYLAR

SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ SAYI: 12/2014

İstanbul 2014

TBMM Milli Saraylar yayınıdır. Her Türlü Yayın Hakkı Saklıdır.
Yayın No. 94

TBMM Milli Saraylar Adına Yayınlayan

Dr. Yasin Yıldız
Genel Sekreter Yardımcısı (Milli Saraylar)

Yayın Kurulu

Dr. Kemal Kahraman
Dr. Halil İbrahim Erbay
İlhan Kocaman
Dr. Jale Beşkonaklı
Şule Gürbüz
T. Cengiz Göncü

Editör

Dr. Kemal Kahraman

Yayına Hazırlayan

Dr. İlona Baytar

Yayın ve Tasarım Koordinasyonu

Esin Öncü

Grafik Tasarım

Eren Fahri Ötünç

Düzeltili

Sema Yazıcı

Fotoğraf

Suat Alkan, Milli Saraylar Dia Arşivi

Baskı

TBMM Basımevi - Ankara

ISSN 1304-9046

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.

İçindekiler

19. Yüzyılda Osmanlı Saraylarının Geçirdiği Değişim	9
İlber Ortaylı	
Saray Üzerine Bir Deneme	17
Hilmi Yavuz	
19. Yüzyılda Batı Tarzı Saray ve Mimaride Bünye Değişikliği	21
Mustafa Cezar	
Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Beşiktaş Sahilinde Saray Yerleşimi	43
Necla Arslan	
Tanzimatın Sarayı Dolmabahçe	53
Deniz Esemeli	
Dolmabahçe Sarayı'nda Geleneksel Özellikler	79
Nurhan Atasoy	
Dolmabahçe Sarayı'nın Salon ve Odaları Üzerine	95
Zarif Orgun	
Yeni Saraylarda Hayat	111
Necdet Sakaoğlu	
Ehl-i Hıref'ten Sanayiye: Hereke ve Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu	129
Önder Küçükerman	
Mimar Raimondo D'Aronco ve Milli Saraylar'daki Çalışmaları	139
Afife Batur	
Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz Dönemlerinde Tiyatro	173
Suha Umur	
Saray Fotoğrafçıları	211
Engin Özendes	





Sunuş

Bünyesindeki tarihî mekânları, dönemin mimari ve kültürel özelliklerini, hayat tarzını, ekonomisini, sanatını tanıtmakla yükümlü olan Milli Saraylar, bu amaçla önemli kitaplar ve dergiler yayınlıyor. Kitaplar saray, köşk ve kasırlarımızı tanıtım ve ziyaret amaçlı olabildiği gibi, akademi ve kültür dünyamız için kaynak niteliği taşıyan, araştırma ürünü yayınlar da olabiliyor. Yayın birimimiz bu faaliyetleri nedeniyle geçtiğimiz yıllarda Türkiye Yazarlar Birliği Kamu yayıncılığı ödülüne de layık görülmüştü.

Son yıllarda dağıtım ve satış faaliyetlerimizde yaşadığımız gelişmelerle, yayınlarımız daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşma imkânı buluyor. Özellikle Dolmabahçe Sarayı'nın çeşitli yerlerinde açılan hediyelik eşya satış mağazalarımızda, çeşitleri günden güne artan özgün hediyelik ürünlerin yanında kurumumuz yayınları önemli bir taleple karşılaşıyor. Biz de ziyaretçilerimize devamlı yeni dillerde ulaşmaya çalışıyoruz. Saraylarımızı bütün dünya dillerinde tanıtmayı bir görev sayıyoruz.

Milli Saraylar, yayınladığı kitapların yanında kendi adıyla bir de dergi çıkarıyor. Yaklaşık 27 yıldır bir gelenek halinde devam eden bu yayın, son yıllarda düzenli bir şekil olarak yayın hayatımızdaki yerini almış bulunuyor. Bu dergi, kurum mensubu araştırmacılarımızın çalışmalarını değerlendirirken, kültür ve bilim dünyasında aynı konularda çalışan uzmanların makalelerine de yer veriyor. Böylece kendi alanında bir platform oluşturuyor.

Bu sayıda geriye doğru bakarak, dergilerimizde yer alan önemli yazıları bir araya getiren özel bir sayı ortaya çıkarılıyor. Bu şekilde günümüz araştırmacılarına ulaşabilecekleri bir imkân sunarken dergimiz geçmişten günümüze tanıtılmış oluyor.

Milli Saraylar dergisine bu güne kadar emeği geçenlere teşekkür ediyor, bundan böyle daha yoğun muhtevalarla çıkmasını ve daha geniş bir kitleye ulaşmasını temenni ediyorum.



Editörden...

Bu sayımızda Milli Saraylar dergimizde geçmişe doğru bir yolculuğa çıkalım dedik. Bunun için de adını "Özel Sayı" koyduk. Milli Saraylar dergimiz 1987 yılından bu yana çeşitli aralıklarla çıkıyor. Çıkmaya da devam edecek. Bu süre zarfında Milli Saraylar bünyesinde yapılan birçok orijinal araştırma, bilim ve kültür dünyamıza kazandırıldı. Bilim ve kültür dünyamızın ünlü isimleri dergiye önemli araştırma yazılarıyla katkıda bulundu. Elinizdeki özel sayıda özellikle kurum dışından gelen yazılara yer vermek istedik.

Sanat Tarihi alanının duayenlerinden Prof. Dr. Nurhan Atasoy, *Dolmabahçe Sarayı'nda Geleneksel Özellikler* adlı yazısında modern bir saray olarak inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'nda Osmanlı saray geleneğinde var olan yapısal özellikleri inceliyor. Suha Umur, iki yazısında Osmanlı sarayıyla tiyatro ve opera sanatları arasındaki bağlantıya bakarken, *Abdülmecid, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu* adlı yazısında, bugüne ulaşmayan tiyatro binası ve burada Sultan Abdülmecid Dönemi'nde yapılan sanat etkinliklerini ele alıyor. *Abdülaziz, Beyoğlu ve Naum Tiyatrosu* adlı yazısında ise Abdülaziz devrinde özel bir tiyatro kumpanyasının faaliyetlerini ele alıyor.

Prof. Dr. Mustafa Cezar, iki yazısında modernleşme sürecindeki saray yapılarını konu ediyor. *Batılılaşma Dönemi'nde Mimaride Bünye Değişikliği* ve *XIX. Yüzyılda Neden Batı Tarzı Saray* adlı yazılar Dolmabahçe ve benzeri sarayların yapılış süreciyle ilgili önemli görüşlere yer veriyor. Afife Batur yazısında İtalyan Mimar D'Aronco'nun Milli Saraylardaki çalışmalarını enine boyuna inceliyor. Engin Özendes, Osmanlı Saray fotoğrafçıları, Zarif Orgun, Dolmabahçe Sarayı'ndaki mekân kullanımını, Necla Arslan, *Beşiktaş Sahil Sarayındaki Saray Yerleşimini* yazılarında konu ediyor.

Yazar ve Şair Hilmi Yavuz, *Saray Üzerine Bir Deneme* adlı yazısıyla bu sayımıza katılıyor. Prof. Dr. İlber Ortaylı, *19. Yüzyıl Saray Hayatında Değişim*, Necdet Sakaoğlu, *Yeni Sarayda Hayat*, ve Deniz Esemeli, *Tanzimat'ın Sarayı Dolmabahçe* adlı yazılarında son dönem Osmanlı Sarayındaki hayat ve yaşanan değişim üzerine görüş ve araştırmalarını ortaya koyuyor.

Prof. Dr. Önder Küçükerman, bir sanayi tarihçisi olarak Hereke ve Yıldız Fabrika-i Hümayûnlarında Osmanlı Dönemi'ndeki çalışma ortamını belgelerle gözler önüne seriyor.



19. Yüzyılda Osmanlı Saraylarının Geçirdiği Değişim

İlber Ortaylı*

Saray, devlet reisinin yani padişahın ikametgâhı ve çalışma yeridir. Protokolde de, onun hususi ikametgâhı olan harem başta yer alır. Klasik Topkapı Sarayı, burada yaşaması gereken hükümdar II. Mahmud tarafından tasvip edilen ve sevilen bir mekân değildi. Padişah, daha çok bugün çoğu kaybolan sahil saray ve yalılarda yaşamıştır. Sultan Abdülmecid Devri'nde Dolmabahçe, müteakiben Beylerbeyi ve Çırağan'ın resmî ikametgâh (saraylar) arasına girdiğini biliyoruz. Ama Sultan Abdülmecid'in sevdiği kasırlar bu cümleden sayılmaz. Onların bir hükümdar ikametgâhının teşkilat ve hacmine sahip olmadıkları açıktır. Topkapı Sarayı padişah konutu olmaktan çıkınca, doğrusu birçok bölümü de bakımsız kaldı ve hatta harabeye dönüştü. Ama işlevi devam etti. Padişahlar Hırka-i Saadet'i ziyaret eder, cülus törenleri Bâb-üs-saâde önünde yapılır (Sultan V. Mehmed Reşad'a Harbiye Nezaretinde bi'at edilerek bir istisna ve garabet yaşanmıştı.), nihayet padişah cenazeleri burada gasl edilir ve buradan son yolculuğa çıkardı. Topkapı, hanedanın ve devletin hayatında önemini korudu ama saray harabeye yüz tuttu; ta ki Cumhuriyetin ilanı ile müze olana ve bir dizi restorasyon geçirene kadar. Kısacası devlet hayatımızda Topkapı'yı izleyen külliye (Sarayı Hümâyûn) Dolmabahçe ve Yıldız gibi iki ana birimdir. Bunlar özgün yapılarıdır; gene de 19. yüzyılda büyük devletlerin başkentlerindeki (bunlar İngiltere, Fransa, Avusturya-Macaristan, Rusya, Alman İmparatorluğu ve sonra İtalyadır) hükümdar sarayları ile mukayese edilirse mütevazı kalırlar.

Devlet reisinin ikametgâhı ve görev yeri olarak saray, 19. yüzyılda da Osmanlı İmparatorluğu'nun idare merkezi işlevini görmeye devam etmekte miydi? Bunu zaman zaman doğru olarak niteleyebiliriz. Ama Osmanlı sarayı bu görevini artık kaybetmekte, hatta II. Meşrutiyet de bazı çağdaş Avrupa monarşileri ile karşılaştırılamayacak kadar hükümetin yanında arka plana düşmektedir. Kısacası Osmanlı sarayı ve Osmanlı padişahı 19. yüzyılda yani Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra

*Yıldız Sarayı, 1880-1893,
Library of Congress*

* Prof. Dr., Galatasaray Üniversitesi Hukuk Fakültesi Öğretim Üyesi, Millî Saraylar Bilim ve Değerlendirme Kurulu Başkanı.



Caspere Fossati,
Ayasofya'dan Topkapı
Sarayı I. Avlusu, Topkapı
Sarayı Kütüphanesi, Y. B
2670, Lev. 22

artık, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid gibi iki istisna dışında, temsili görev üstlenmeye başlamıştır. Dediğimiz gibi istisnaî devir ve şahsiyetler vardır. Diğer yandan bu asırda Osmanlı padişahlarının önemle vurgulanan ve bir ölçüde işlerliği olan görev ve unvanı da hilafettir. Bu nedenle saray, Müslümanların halifesinin makamıdır aynı zamanda... II. Abdülhamid Dönemi'nde ise saray Bâb-ı Âli'ye hükmeden bir idare merkezidir. Özellikle II. Abdülhamid Dönemi'nde, Bâb-ı Âli büyük kararların alınmasından çok, ehliyetli bir bürokrasinin işleri yürüttüğü bir bölümdür. Karar organı Osmanlı sarayı olmuştu ve bu dönemde Osmanlı sarayı üstelik önemle hilafet makamı olarak da vurgulanırdı. Tunuslu Hayreddin Paşa, dıştaki sefirler ve vilayetlerden gelen şifreli maruzatın Bâb-ı Âli'ye değil Yıldız'a yönelmesini acı acı tenkit etmiştir. Gerçekte ise II. Abdülhamid'le idarede Bâb-ı Âli asrının sona erdiği ve Yıldız Sarayı asrının başladığı gerçektir. Bu dönemde sarayın personeli ve fonksiyonları da değişmiştir. Esasen bütün 19. yüzyıl Osmanlı sarayının protokol, teşkilat ve gelenek bakımından önemli bir değişim geçirdiği devirdir.¹

Saray, Osmanlı hükümdarının ve devletin temsil edildiği mekân ve idari birimdir diyoruz; 19. yüzyılda ise Osmanlı padişahı, klasik devirdeki yetkilerini ve devlet idaresindeki rolünü artık genişleyen bürokrasi ile birlikte düşünmemiz gereken bir hükümdardır. İmparatorluk son yarım yüzyılını anayasal bir monarşi olarak tamamlamıştır (Meşrutiyet). İlave olarak Osmanlı padişahı her zamankinden çok halife olduğunu içte ve dışta belirten, ilan eden ve araştırmaların gösterdiği ölçüde dış dünyada bu unvan ve yetkileri (beynelmilel antlaşmalarda da belirtildiği üzere ve



ölçüde) kullanan bir hükümdardır. 1774 Küçük Kaynarca Muahedesi'nin üç dilde telif edilen hükümlerinde de belirtildiği üzere, Osmanlı padişahı ve Müslümanların halifesi olmak gibi bir unvanla hilafet müessesesinin başındadır. Yanlış olarak da bilinse dış dünyada halife, Müslümanların dinî reisi ve bazen (spiritual leader) ruhani reis gibi vasıflandırmaktaydı. Bu unvanın verdiği yetkiler Cavada, Hindistan'da, Rusya'da, Kuzey Afrika ve Doğu Afrika'daki müslümanlar üzerinde zaman zaman bir takım teşebbüslere yardımcı olmaktadır; bu ülkelerde zaman zaman Osmanlı konsoloslarının "persona non grata" ilan edilip sınır dışı edilmeleri, Hicaz Demir yolu için bütün dünya Müslümanlarından iane toplanması, buralardaki bazı medreseler ve müslüman cemiyetleriyle ilişki yürütülmesi bunun böyle olduğunu göstermektedir. Ramazanlarda Topkapı'da Hırka-i Saaadet'in ziyareti gibi haberler Rusya Müslüman matbuatında adeta bir resmî tebliğ gibi teferruatla yer alırdı. 1908'de Bosna-Hersek'in Avusturya-Macaristan tarafından resmen ilhakından sonra, Marki Pallavicini (İstanbul'daki Avusturya Büyükelçisi) ve Osmanlı hükümeti arasında imzalanan konvansiyonda Bosna müslümanlarının reis'ul uleması ve ruhanî dairesinin İstanbul'da Bâb-ı Meşihat'a bağlı olması ve tayin ve azillerin o makamca yapılacağı, benzer hükümlerin Trablusgarb'ın İtalya tarafından ilhakından sonra bu bölge için geçerli olmasını sağlayan antlaşmalar bunu gösterir.² Demek ki hukuken de Osmanlı padişahı Osmanlı idaresinden çıkan ülkelerde dinî reis olarak tanınmaktadır. Osmanlı saltanatında veraset usulü, elan değişmemiştir ve "senioritas" denilen en yaşlı üyenin saltanata varis olması usulü devam etmektedir. Bu usulün "primogenitura

Bâb-ı Âli



Yıldız Şale (ekber evlâd)” denen usule tahvili için tartışmalarda başlamıştır. Ancak veliahd sarayda olmakla beraber şehzadelerin hepsi artık sarayda oturmamakta, İstanbul’da ayrı mekânlarda yaşayanlar olmaktadır. Gene şehzadelerin eğitimi de değişik olmakta; Garp’a ve Şark kültürüne vâkıf olanlar bulunduğu gibi, kötü eğitim görenlere de rastlanmaktadır. Son zamanlarda şehzadelerin mekteplerde eğitimi de başlamıştır.

Müslüman bir hükümdar ve halife olarak padişahın İstanbul camilerinin bazılarında selamlık resmini ifa etmesi ve ramazanlarda huzur dersleri devam etmektedir. Sürre Alayı, yıllık hac için gerekli farizeler eskisi gibi yerine getirilmektedir. Padişah bütün dünya Müslümanların lideridir ve bunun gösterilmesi gerekir.

Osmanlı sarayının tören ve günlük yaşayış itibariyle değişimi aslında Sultan II. Mahmud Devri’nde başlamıştır. Vakıa Sultan II. Mahmud Topkapı Sarayı’nı görünüşte terk etmemiştir. Hatta Topkapı Sarayı içinde Sultan Abdülmecid gibi muasır Rokoko ve Ampir tarzda bir kasır bile inşa ettirmemiştir. Ancak bu hükümdar evvelen kıyafet, Avrupa tarzında nişanlar (hil’at giydirme sisteminin terki), Avrupa tarzı muzika takımı ihdası gibi uygulamalar yanında; hayatını Topkapı Sarayı’ndan çok bugün bazıları yok olan İstanbul’un muhtelif cihetindeki sahil saraylarda geçirmiştir. Zaten yeniçeri ocağı kaldırıldıktan sonra sarayın protokolünde ve teşkilatında önemli gedikler meydana geldiği açıktır. Demek ki, 1922’de saltanat ve 1924’te hilafet kaldırılana kadar Osmanlı sarayının bir asra varan süre içinde fizik mekânını, mimarisini, günlük yaşayış ve protokolünü devamlı değiştirdiği ve bunun şematik bir tespitinin zorluğu açıktır. Şüphesiz bu hızlı ve hacimli değişime rağmen Osmanlı sarayının ve hanedanın geleneklerinde 16. yüzyıldan beri değişmeyen bazı temel

unsurlar da vardır. Şehzadelerin sünneti, cenazelerin gasli bugünkü “Mukaddes Emanetler” denilen bölümde yerine getirilir. Sultan V. Mehmed Reşad istisnaisıyla, tahta çıkma (cülûs) törenleri de bu babaocağında Bâb-üs-saâde önüne çıkarılan altın taht üzerinde olur. Ramazanlarda üstelik modern haberleşme vasıtaları ile bütün İslam dünyasına duyurularak Hırka-i Saadet ziyaretleri yapılır.

19. asır Osmanlı sarayının idari bünyesi içinde eski Enderun yaşamakla beraber, ağırlığını ve geleneğini kaybetmiş ve “Ağavat Ocağı” denen Enderun Ağaları Ocağı, Dolmabahçe Sarayı’nın bir kısmına sığınmıştır. Sarayın asıl görevlileri artık askerî ve mülki erkânın yetiştiği, imparatorluğun 19. yüzyılda kurulan modern okullarından gelmektedir. Özellikle II. Abdülhamid tedrisat ve tahsil derecesini yükselttiği Mekteb-i Mülkiye’nin başarılı mezunlarını Mabeyn Kitabeti Dairesi’ne aldirmektedir. Kendisinden sonra saray muhafız kıtalarındaki alaylı zabitan da artık görülmeyecektir.

Saray protokolünün o çağın Avrupa saraylarıyla benzeşmesi kaçınılmazdı. 19. yüzyılda Osmanlı sarayı bazı Avrupa hükümdarlarının, Balkan devletlerinin imtiyazlı prenslerinin (Bulgaristan gibi) ziyaretine şahit oluyordu. Osmanlı sarayı artık beynelmil diplomasi sistemini ve 1815 Viyana Kongresi’nde saptanan diplomatik sistemin temsil hükümlerini tanıyan bir devletin merkezi birimidir. Bu protokoller ilişkilerde Harem-i Hümayûn’un yeri de eskisinden farklıdır. Harem’de sultan hanımların, kadınefendilerin eğitimi ve günlük hayatı değişmektedir ve değişim de dışardaki cemiyetin zorlayıcı baskıları da hissedilmeye başlamıştır. II. Meşrutiyet Dönemi’nde gerek yabancı sefarethaneler gerekse Mısırlı prenslerin konakları ve bazı devlet adamlarının resepsiyon ve suarelerinde devlet erkânının eşleri de yer aldığı halde, saraylar için aynı durum söz konusu değildir. İmparatorluğun son yarım asrında Fransa İmparatoriçesi Eugéine, III. Napoleon’u temsilen iade-i ziyarete bulunmuş, Almanya Kayzeri Wilhelm üç kere gelmiş (birinde imparatoriçe ile) ve Büyük Savaş sırasında Avusturya-Macaristan İmparatoru Karl, İmparatoriçe Zita ile ziyarete geldiği halde merasimlerde, karşılama ve uğurlamalarda padişahın yanında veliahd hazır bulunmuştur. Resepsiyonlarda kadınefendilerin hiçbiri görülmez, ancak gelen ziyaretçi imparatoriçeler Harem-i Hümayûn’da valide sultan ve kadınefendileri ziyaret etmiş; onlar da imparatoriçelere, ikametlerine ayrılan Beylerbeyi Sarayı’nda iade-i ziyaret etmişlerdir. Bu hanedanın kadın üyelerinin devlet protokolünde yer almalarını sağlayan bir gelişmedir ve içlerinde Garp dilleri ve kültürüne aşına olanların sayıları artmıştır.

Klasik devirde Osmanlı sarayındaki Silahdar Ağa yüksek saray memurları arasındayken bu devirde bu memuriyete rastlanmaz. Onun yerini saray müşiri almıştır. Ancak “Yaver-i Ekrem” rütbesiyle padişah yaverliğinde bulunanların sayısı artmıştır ve 1880’lerden sonra bu paye, Kamphövener Paşa gibi Alman müşavirlere de verilmiştir. Şüphesiz kayzerin sarayında Osmanlı askerî erkânı bu gibi unvanları taşımaktadır. Emir-i ahurluk ile esvapçıbaşılık önemli rütbelerdir, fakat klasik devir protokolündeki yerlerine göre gerilemişlerdir. Şüphesiz klasik devirde saray ve padişahın korunmasıyla görevli “altı bölük halkı” denen sipahi bölükleri, kapıkulu ocaklarıyla birlikte kaldırılmıştır. Üstelik gerek sarayın korunması ve gerekse İstanbul kıyılarının inzibatı ile görevli “Bostancılar Ocağı”da artık yoktur. Ama örneğin II. Abdülhamid Devri’ni alırsak Yıldız’da kalabalık askerî kıtalar vardır. Bunların içinde Arnavut ve

Yıldız Şale Tören Salonu



Boşnak kıtalar yanında sonraları “Ertuğrul Alayı” adını alan Söğütlüler de vardır. Bu Karakeçili Türkmenler’e padişah “özhemşehrilerim” demektedir ve sarayın en gözde muhafız kıtası bunlardır. Saray emir-i ahuru ile araba ve kayıkhaneye bakan nazırların protokol derecesi düşüktür. Aynı şekilde Dar’üs-saade ağasının devamı olan haremağası’nın da, 19. asır sarayında Harem-i Hümayûn idaresindeki ile devletin protokolündeki yeri önemsizdir. Tabii bu cümleden “dilsizler” ve “cüceler” denen zümre de kaybolmuştur. Mehter yerine 19. asır sarayı Muzika-yı Hümayûn’a sahiptir. Muzika-yı Hümayûn’un ilk komutanı Donizetti Paşa ilk Osmanlı marşlarını da bestelemiştir. Zamanla yerini Türkler almış ve bu gibi sanatçı zabıtlar da marşlar bestelemiştir. Burada imparatorluk marşı diyeceğimiz bir marşın eksikliği göze çarpar. Her padişahla bu marş değişir. Ancak son hükümdar VI. Mehmed Vahideddin, Mahmudiye Marşının “imparatorluk marşı” olarak devamını emretmiştir.³ Saraydaki törenler ve muayedelerde bazen pek münasip sayılmayacak hafif vals ve quadrille’lerin çalındığı da olurmuş. II. Abdülhamid *allaturca* musikiden pek hoşlanmazdı ve Yıldız Saray Tiyatrosu’na sık sık yabancı gruplar çağırılarak operet ve operalar icra edilirdi. Sultan Mahmud ve Sultan Abdülmecid yurt içi gezileri yapmıştır. Sultan Abdülaziz ise hükümdar olarak hanedanının ilk ve son yurt dışı (Avrupa) gezisini yapan padişahıdır (bu padişahın Mısır ziyaretini hukuki bakımdan yurt dışı gezi saymıyoruz). Sultan Abdülhamid yurt dışı ve yurt içi geziler yapmamış, ancak zengin albümlerle ülkedeki değişimleri devamlı takip etmiştir. (Bu albüm serisi bakımsızlık ve dağınıklığa rağmen zengin bir tarihi kaynaktır. IRCICA’da -İslam Kültür ve Araştırma Merkezi- derlendiğini memnuniyetle belirtelim. Asıl seri İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde.) Sultan V. Mehmed Reşad, Rumeli seyahatiyle iyi bir intiba bırakmış, aynı gezileri son padişahın yapacağı bir ortam ve imkân ise olmamıştır.

19. yüzyıl saray teşkilatında üç bölüm önemlidir. Mabeyn, başkitâbet ve teşrifat daireleri; malûmdur ki Mabeyn Dairesi, sarayla dış dünyanın ilişkilerini tanzim eder. Başkitâbet Dairesi ise dış yazışmaları yürütür ve sarayın iç dairesinde

hükümdarların emirlerine göre tanzim ve yürütme işini yerine getirir. Sadarettin gelen arz tezkirelerini tasdike sunar ve tasdiki başkâtip bey derkenar eder. Aslında bu arz tezkireleri de ona hitaben yazılır. Şüphesiz Harem Dairesi başkâtibetin görev alanı dışındadır. Mekteb-i Mülkiye'nin dereceyle mezun olanları II. Abdülhamid Devri'nde başkâtibete alınırlardı. Bu daire bilhassa bu dönemde çok yüklü iş görür. Vilayet ve sefaretlerin telgrafları bile buraya ulaşırdı ve gece gündüz genç kâtipler nöbet tutarlardı. Fakat mabeyn kâtipleri ehliyetli memurlardı ve ayrıca saraya verilen jurnallerin bu dairenin muameleatı ile ilgisi yoktu. Teşrifat Dairesi İstanbul'daki süfere ile ilişkileri yürütürdü.⁴

Genellikle sadrazamlar haftada iki kere saraya gelir ve huzurdan çıktıktan sonra kendileri için özel olarak hazırlanan sofrada öğle yemeği yerlerdi. Bu arada başmabeynci ve başkâtibi de sofralarına davet etmeleri usulden olmuştu. Osmanlı sarayının 19. yüzyılda bu yeni teşkilatlanmaya gitmesi, uluslararası protokole uygun biçimde ziyaretler ve resmî kabuller vermesi; Dolmabahçe, Beylerbeyi, Çırağan gibi saraylar ve bugünkü İstanbul'u süsleyen kasırların inşasına gidilmesi kaçınılmazdı. Bu masrafların yeri biraz abartılıyor. Çünkü her şeye rağmen hükümdarın masrafları çağdaş Avrupa saraylarıyla kıyaslanamaz. Üstelik son zamanlarda özellikle II. Meşrutiyet yıllarında sarayın idarede rolü azalmış, hâkimiyet Tanzimat başında olduğu gibi Bâb-ı Âli'ye ve son on beş yıl içinde de hükümeti yöneten fırka çevrelerine kaymıştır. Sarayın içinde sık sık tasarruf tedbirlerine gidildiği görülmektedir.

Osmanlı sarayı, 19. yüzyılda bütün Osmanlı cemiyeti gibi kültürel ve idari bir değişim geçiriyor. Harem teşkilatı değişiyor, şehzadelerin ve sultan hanımların eğitim sistemi değişiyor, sarayın teşkilat ve protokolü değişiyordu. Yalnız bir gerçeğe işaret etmeliyiz; artık toplum sarayı değil, saraylılar değişen toplumu, sarayın dışındaki memurları, idari cihazı ve aydın muhiti takip ediyordu. Türkiye'nin toplumsal ve kültürel tarihi açısından, üzerinde asıl durulması gereken önemli tarihi oluşum budur.

Dipnotlar

- 1 Buna rağmen Osmanlı sarayının 19. yüzyıldaki mali-idari yapısı ve yeni protokolü hakkındaki bilgiler arşivlerden, hatırat ve diğer dağınık eserlerden ve bu konuda bilgi vermesi muhtemel diplomatik yabancı arşiv kayıtlarından derlenip; temel monografi ve müracaat kitapları henüz yazılmamıştır. Bir bakıma devlet reisinin ikamet yeri ve ofisi olan sarayın 19. yüzyılı, 16. ve 17. yüzyıllardakinden daha az bilinir. Hele Osmanlı sarayı üzerindeki bu gibi tetkikleri muasır Rusya sarayı ile karşılaştırmak mümkün olmadığı gibi (mesela, Ivan Zabelin, *Domasniv Byt' Russkih Zarey* çast I, Moskova 1895, çast II, Moskova 1915 gene *Domasniy byt' Ruskih Zarits*, Moskova 1869, Magus Jakob von Krusinstoipe ise modern Rus sarayını ele alan mükemmel bir eser hazırlamıştır. *Der russische Hof von Peter bis auf Nicolaus I Bd I*, Hamburg 1855) hatta geçmiş yüzyıllardaki Bizans sarayına dair monografi ve bilgilerle karşılaştırmak da mümkün değildir. Osmanlı sarayının modernleşme devrindeki yapısı üzerinde burada bazı hatırat ve dağınık bilgiler bir araya getirilerek lüzumlu ve kısa bir bilgi verilecektir.
- 2 de la Jonquire, *Historie de l'Empire Ottoman*, Vol. II, Paris 1914, s. 221, paragraf IV.
- 3 H. Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, C. I, İstanbul 1941-42, s. 165; *age.*, C. II, s. 145; Lütfi Simavi, *Sultan Reşad Hanın ve Halifenin Sarayında Gördüklerim*, İstanbul 1342-1924, s. 382.
- 4 İ. Müştak Mayokan, *Yıldızda Neler Gürdüm*, İstanbul 1950; Tahsin Paşa, *Abdülhamid Yıldız Hatıraları* ve Ali Fuat Türkgeldi *Görüp İşittiklerim* gibi kitaplar konu üzerinde aydınlatıcı malumat veren eserlerdir.

* 1999 yılında MS Sayı 1'de yayınlanan makale esas alınmıştır.



Saray Üzerine Bir Deneme

Hilmi Yavuz*

Önce bir kesinleme: Osmanlı mimarisinin, özellikle de Saray mimarisinin tarihi, Osmanlı'nın entelektüel tarihinin dışında ele alınamaz. Tasvirici (deskriptif) olmayan bir tarih projesinin, zihniyet dönüşümleri göz önüne alınmadan temellendirilmesi (bana göre elbet!) mümkün değildir çünkü...

“Saray” Osmanlı'nın zihin tarihinde hem bir mekânı (sultanın konutunu) hem de bir iktidar'ı imler. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*ne yazdığı “Giriş” yazısında bir “mekân” olarak Saray'ın bir “İktidar” olarak Saray'ı imleyişini, o benzersiz üslubuyla anlatır; şöyle:

Saray, aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve irâdesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nispetinde feyizli ve mes'uttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın irâdesi itibariyle keyfi, az çok ilâhi veya allahlaştırılmış özü itibariyle de isabetli, yani hayrın kendisidir.

Tanpınar'a göre, İktidar'a gönderme yapan bir istiare (metaphore) olarak Saray'ın bu merkez -oluşturucu konumu, hayatı herşeyiyle kuşatan bir söylemdir:

Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihni hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hattâ adem (çünkü ölümü ve ahiretin karşılığı olarak bir saray, saray-ı adem vardır), bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır.

Osmanlı'da bu İktidar'ı, daha önce ve daha sonra yapılmış (ve sultanlarca tutulmuş) öteki saraylardan çok, Topkapı Sarayı temsil eder. Sarayın inşasına yaklaşık 1459'da İstanbul'un Fethi'nden altı yıl sonra başlandığını, 1478'de de bitirildiğini biliyoruz.

Dolmabahçe Sarayı
Selamlık Girişi

* Felsefeci, Şair, Yazar, Bilkent ve İpek Üniversiteleri Öğretim Üyesi.

Topkapı, Osmanlı'nın inşa ettirdiği ilk saray değildir elbet. M. Zeki Pakalın, büyük olasılıkla Ata Tarihi'ne dayanarak, ilk Osmanlı sarayının Yıldırım Bayezid Dönemi'nde inşa edildiğini bildiriyor bize. Nitekim Ata Tarihi'nde de Bayezid Hân-ı evvel hazretlerinin Edirne şehri zirvesinde bir Saray-ı Ali binasına kıyam ve hitâmında orada ârâm buyurdıkları yazılıdır. Dr. Rifat Osman da Edirne Sarayı'nda Yıldırım Bayezid'in şehrin cenup vadilerine hâakini, ferahfeza bir mevkiinde bir Saray değil, olsa olsa, bir "Kasır" inşa ettirmiş olabileceğini belirtiyor. Yıldırım Bayezid'inki Saray değil de, bir "Kasır" ise, bu durumda, Edirne'de ilk Saray'ı II. Murad yaptırmış olmalıdır.¹

II. Murad'ın Edirne'de inşa ettirdiği Saray'ın tarihi 1450'dir. Sultan II. Murad, Saray henüz bitmeden ölünce, oğlu II. Mehmed bu Saray'ı tamamlattı.

Bir kez daha belirtiyim: Ne öncekiler (Edirne'nin Eski ve Yeni sarayları), ne de sonrakiler (Dolmabahçe, Çırağan, Beylerbeyi, Yıldız sarayları), Osmanlı iktidarının Topkapı Sarayı ile temsil edilmesine değil belki, ama simgeleştirilmesine engel olamamıştır. Topkapı Sarayı ile Osmanlı iktidarı arasında, Saray'ın bir emperyal mekân olmanın ötesinde, onu aşan bir simgesel, yani istiareli bir ilişki bulunduğunu düşünüyorum.

Bu, belki de Osmanlı sultanlarının 19. yüzyıla gelinceye kadar, yaklaşık 400 yıl, bu Saray'da, Topkapı Sarayı'nda oturmuş olmalarından; belki Osmanlı Kul Bürokrasisinin ağırlığını bütünüyle içeriyor olmasından; belki de Hazine-i Hassa'nın olanca ihtişamı ile Topkapı Sarayı'nda muhafaza ediliyor olmasındandır.

"Hazine"den söz etmem boşuna değil: "Hazine-i Hassa", merkantilist Osmanlı için "Servet" demektir; -altın, gümüş ve değerli taş! Ya da Asyatik bir imparatorluğun, çekip aldığı artık ürünü lüks tüketime harcayarak sağladığı prestij! Saray, içerden Servet'i, dışardan da "Prestij"i gösterir. Devlet ya da Saray "İktidar" tüketilen zenginliği ve lüksü simgeler.

Sultanın siyasal iktidarının göz alıcı heybeti, tebaayı hayran bırakmalıdır. Bu hayranlık, ancak, İktidar'ın "görülebilir" olmasıyla mümkündür. Görülebilirlik, dışarıdandır: Saray dışardan seyredilebilir! Görülebilir, ama girilemez. Dolayısıyla, Saray'ın bir İktidar imi olarak heybeti, onun anıtsal büyüklüğü kadar, (hatta belki de ondan daha fazla!) onun "girilemez"liğinde aranmalıdır. İktidar'ın büyüü, göz kamaştırıcılığı, Saray'ın "girilemez" olmasının gizemine bağlıdır.

Saray, bir İktidar imi olarak, içinde yaşayanları da gizemleştirir ve "Saraylı"ları "herkes" olmaktan çıkarır. Unutmamalı: Saraylar ancak iktidar sona erince, herkesin olurlar; herkesce gezilebilir ve elbette içerden görülebilir olurlar.

Cumhuriyet'le birlikte Türkiye'de "saray" istiaresinin, politik toplumun İktidar'ını imlemekle olan bağlantısı sona ermedi: Adliye, Emniyet ve Belediye binaları "Saray"laştı: "Adliye Sarayı", "Emniyet Sarayı", "Belediye Sarayı". Ama öte yandan, sivilleşti de!

Muhallebiciler, Lokantalar, Sinemalar (Saray Muhallebici, Saray Restorant, Saray Sineması), "Saray"ın resmî olmayan kamusal alana açılmasını mümkün kıldı. "Saray" imi'nin "herkesleşmesine" bunlardan daha iyi bir örnek gösterilebilir miydi? Ve bu dönüşüm dilsel bir dönüşümü de birlikte getirdi: Kamu binalarında "Saray" ad tamlamalarında (Adliye Sarayı) tamlanan, sivil binalarına ilişkin ad tamlamalarında (Saray Berberi) tamlayan olarak görünür oldu. Bu, sivilleşmenin İktidar gramerini dönüştürmesi demektir.

İlginçtir: Cumhuriyet'ten sonra, önceleri kentlerdeki apartman adlarına “Palas” sözcüğü eklendi. “Palas”, Fransızca (ve öteki Latin dillerinde) “Saray” anlamına gelir. İstanbullu apartman sakinleri acaba niçin “Saray” sözcüğünün Fransızcasını yeğlediler? Yoksa, herkeşe açık ve girilebilir sivil kamusal mekânların (lokantalar, sinemalar, berber salonları, muhallebiciler) “saray”laşmasına karşı, özel, herkese açık ve girilebilir olmayan özel sivil mekânların (apartmanlar), bu ayrıcalıklı konumunu vurgulamak için mi? Böylece, örneğin “Gümüşpalas Apartmanı” türünden apartman adları, deyiş yerindeyse, iyice genişlemiş bir “Saray semiyolojisi” içerisindeki yerini almış oldular:

Resmî: Kamusal

Adliye Sarayı

Resmî: Özel

Dolmabahçe Sarayı

Sivil: Özel

Gümüşpalas Apartmanı

Saray Apartmanı

Sivil: Kamusal

Saray Muhallebici

Bu semiyoloji, elbette İktidar'ı Resmî ve Kamusal-Olan'dan Sivil ve Özel- Olan'a doğru azalarak dönüşen bir strüktüre bağımlı kılacaktı; -kıldı da! Tanpınar'ın o tekil, bölünmez ve hayatı her şeyiyle, bütün alanlarıyla kuşatan “Saray”ı, bir istiare olarak yerini bir çoğulluğa bıraktı. “Saray” neredeyse bir ikon gibi, bir kavramı (Büyük harfle: “iktidar”) simgeliyor olmaktan çıkarak, küçük-iktidarlar'ı temsil eden resimlere dönüştü. Tıpkı, örneğin Meryem'in Ortaçağ Hristiyan ikonlarında Erdemlilik'i (kavram) simgelerken, Flaman Okulu'nda erdemli bir kadın'ı temsil ediyor olmaya dönüşmesi gibi... Son söz: Saraydan kız kaçırılmıyor artık; Saray Muhallebici'sinde buluşuluyor...

Dipnotlar

1 Ata Tarihi, *Cild-i Evvel*, s. 34-37.

*1999 yılında MS Sayı 1'de yayınlanan makale esas alınmıştır.



19. Yüzyılda Batı Tarzı Saray ve Mimaride Bünye Değişikliği

Mustafa Cezar*

Batı'ya Açılış Döneminde Mimaride Bünye Değişikliği



Osmanlılar'ın bilim ve teknoloji alanında geri kalarak doğal evrimlerini gerçekleştirilememesi, siyasi ve askerî yönlerden Batı'ya üstünlüğün gerilerde kalarak parlak bir devrin kapanması sonucunu vermiştir. Avrupa devletlerinden önemli bir bölümünün bilim ve teknikte gelişme yoluna girmeleri, bunların hem devletlerinin güçlenmesine hem de toplumlarının kalkınıp ilerlemesine yol açmıştı. Gelişip güçlenen Batı, Osmanlılar'ın karşısına sadece artık boyun eğmeyen bir kuvvet halinde dikilmekle kalmayıp bir de Osmanlı ordularını yenilgilere uğratarak toprak kayıplarına da sebep olunca bazı Osmanlı devlet adamları Batı'nın bilgi ve tekniğinden yararlanarak yenilikler yapmak istemişti. İşte, şimdiye değin genellikle "Batılılaşma" diye nitelenen olay böyle başlamıştı.

Batı'nın bilgi ve tekniğinden yararlanma hareketinin İbrahim Müteferrika'nın matbaayı kurması ile başladığı kabul edilir. Batı'dan matbaanın alındığı yıllarda Kağıthane'de Batı havasında bazı köşkerin yapılması ile bilinçli olarak Batı zevkine açılışın en eski örneklerini oluşturur.

Batı'nın bazı şeylerinden bilerek ve isteyerek yararlanma girişiminde bulunması özellikle mimarlık alanında Batı üsluplarının Türkiye'ye kolaylıkla girmesine yol açmıştı. Nitekim 18. yüzyılın ortalarından itibaren Barok özellikli yapılar yapılması, Rokoko süslemelere yer verilmesi, Türk mimarisinin Batı'dan etkiler almasının açık ifadesiydi.

18. yüzyılda Batı'nın bilgi ve tekniğinden yararlanmayla ilgili hareketler arasında, kısa ömürlü Hendesehane kurulması olayı ile Baron de Tott ve Compté de Bonneval'in (Humbaracı Ahmed Paşa) sürat topçuları ve Humbaracı Ocağı düzenlemeleri de vardır.

1734 tarihli hendeshane denemesinden sonra, medrese dışında eğitim yapan ilk uzun ömürlü modern okul ise 1773'te kurulduğu kabul edilen Mühendishane-i Bahrî-i Hümayûndu.

Melling, *Hatice Sultan Sarayı* detayı

* Prof., Sanat Tarihcisi.



Sultan II. Mahmud

Ancak ne var ki, Batı'nın bilgi ve tekniğinden yararlanarak dikkat çekici reform hareketlerine girişilmesi, bilindiği gibi esas itibarıyla III. Selim'in Nizam-ı Cedid'i ile kendisini gösterir. Bunun içindir ki, Nizam-ı Cedid hareketi Batı'ya açılıştaki önemli bir dönüm noktası oluşturur. Askerî ve mali alanda yeni örgütlenmelere gitme, Avrupalı düzende yeni bir ordu meydana getirme gibi çok önemli hareketlerin yanıbaşında çağdaş eğitim yapacak Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn'un kurulması da Batı bilgi ve tekniğinden yararlanılmak suretiyle Türkiye'de birşeyler yapmaya çalışmanın örnekleridir.

Tarihlerimize genellikle Islahat Devri diye geçmiş olan III. Selim ve II. Mahmud'un saltanat yıllarında askerî alan ile bazı üst kademe örgütlerinde bir takım yeniliklerin yapıldığı, daha doğrusu önemli reformların gerçekleştirildiği malumdur.

Bu dönemde, mimarlık alanı ile ilgili bazı yenilik ya da değişmelerin meydana gelişi de unutulmamalıdır. Bu yenilikler şöyle sıralanabilir:

a. Eski ve yeni odalar diye anılan yeniçeri kışlalarından

sonra, büyük çaplı kışla yapıları ilk defa bu dönemde yapılır.

b. Yabancı mimara bina inşa ettirilmesi, ilk defa bu devirde görülür. İlk yabancı mimar bilindiği gibi, Melling'dir.

c. Eğitim binalarının devletçe yaptırılması ve eğitimin gerektirdiği masrafların da yine devletçe karşılanması usulü bu devirde başlar.

d. İnşaatla ilgili işler, o vakte değin genellikle emir ve fermanlara dayanılarak yürütülmekteyken, uzun ömürlü olacak ilk hukuki düzenleme bu dönemde ortaya konur. İnşaat işlerine dair uzun ömürlü ilk hukuki metin, H.1222/M. 1807 tarihli "Ebniye Nizamnamesi"dir.

Mimarlıkla ilgili bu noktalar, bu alanda bazı değişmelerin geliştiğinin de işaretini verir. Bu değişme, genellikle *sivil mimari çağı* diye adlandırılabilir. Yeni bir dönemin başlamasıdır. Bu dönemin karakteristik özelliği harcanan emek, zaman ve para bakımından dinsel yapıların önüne geçmesidir. Bu arada amaçta da bir farklılaşma meydana geldiğinden dinsel yapılardan çok daha fazla oranda dinsel olmayan yapıların inşası gözetilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda çalıştırılan ilk yabancı Mimar Melling'in yaptığı Ortaköy'deki Hatice Sultan Sarayı üçgen alınlığı, gerek içte gerekse dışta uygulanan girlandlı çelenk motifi süslemeleri, konsollar yerine sütunlar üzerine oturtulmuş çıkmaları ile, kökü Greko-Romen mimarisine dayanan formlar ihtiva eden bir eserdir.

Hatice Sultan Sarayı'nın mimarı olan Melling'in albümünde bu saraya ait iki resim bulunmaktadır. Resmin birisi sarayın bütününe dıştan, diğeri de harem bölümünü içten göstermektedir. Üçgen alınlıklı ve sütunlar üzerine oturtulmuş çıkmalı bölüm, anlaşıldığına göre, sarayın selamlık kısmını meydana getirmektedir.

Sarayın büyük parçasını oluşturan harem kısmı, dış görünüşü ile sivil mimarının geleneksel formuna uygun olmakla beraber içteki girlandlı süslemeler Batı zevkinin

buraya uzandığını ortaya koymaktadır. Selamlık bölümünde görülen hem girlandlı süsleme hem de üçgen alınlık ise, Türk mimarisine Batılı bir mimar eliyle Batı form ve süslemelerinin ilk defa uygulanışının belgesi gibidir.

Üçgen alınlık, bina dışında sütun dizileri gibi Batılı formları ve Batı kaynaklı süslemelerin, Batı'ya açılış olgusunu desteklemenin ilerisinde eylem olarak bunu gerçekleştirme çabasında olan saray erkânının yaptırdığı bir sivil yapıda görülmesi, bu konuda öncülüğün nerede olduğunun da işaretini verir.

Hatice Sultan Sarayı'nda görülen Batılı form ve süslemeler, bu saraydan en geç yirmi beş yıl kadar sonra yapılan Çırağan Sarayı'nda daha geniş çapta uygulanır. II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı'nda sadece üçgen alınlık değil bina dışında bol miktarda sütun dizileri de görülür. Hatice Sultan Sarayı'nı Melling yaptığına göre Batılı form ve süslemelerin Türk sivil mimarisine Batılı bir mimar tarafından sokulmuş olduğu rahatlıkla söylenebilir. Oysa, eski Çırağan Sarayı'nın mimarı büyük ihtimalle Abdülhalim Efendi olduğuna göre, bu yenilik ve değişikliklerin Türk mimarlarınca kısa zamanda benimsenmiş olduğunu belirtmek gerekecektir. Melling'in yaptığı Hatice Sultan Sarayı'nda Türk mimarisinin klasik öğeleri ile Batılı öğeler ya yanyana ya da içiçe kullanılmıştır. Oysa, resimlerine göre, eski Çırağan Sarayı bütünü ile Batılı havada, Ampir (Empire) görünümlü bir yapıdır. Sütunlarının başlıklarının da kompozit başlıklar olduğu seçilebilmektedir.

Reformları ile devletini çağdaşlaştırmak çabasında olan Osmanlı padişahı için yapılan saray yapısı, gerçekte çağın sanat anlayışı ile yaşam şartlarına uygun olarak yapıldığına göre, bu ve bunun gibi yapılar, padişah ve üst kademe yöneticilerin çağdaşlaşma istek ve çabalarının mimariye yansmasıyla biçimlenmiş eserlerden başka bir şey değildir.

Osmanlı mimarisinde Ampir üslubun ilk işaretleri III. Selim'in son yıllarında seçildiği gibi, Eklektisist anlayışın örneği sayılacak ilk uygulamalar da aynı yıllarda görülebilir.

Batı'dan esen havayı teneffüs edip hemence ciğerlere doldurma, bir yönüyle Batı etkisine girme diye yorumlanabileceği gibi, diğer yönüyle, çağın gereklerine uyma, sanatta çağı yaşama çabasında olma diye de yorumlanabilir.

Osmanlı padişah ve üst kademe yöneticilerinin reform hareketlerine bağlı olarak sanatçıların da, çağın gereklerine uyma arzu ya da zorlamaları içinde eser vermeleri, kuşkusuz, Türk sanatının özgünlüğünden bir hayli fire pahasına yeni birşeyler yapılması sonucunu doğuracaktı.

19. yüzyıl Osmanlı mimar ve süslemecilerinin, kendilerinden önceki meslektaşlarının, en yakın çevrelerinde görüp de ilgi duymadıkları bazı şeylere ilgi göstermeye başlamaları, aslında devrin sanat anlayışı paralelinde bir davranış içinde olmalarından başka bir şey değildi.

Nitekim 19. yüzyıla girilirken Türk mimarisine sokulmaya başlanan üçgen alınlıklar, girlandlardan (çelenk motifi) oluşan süslemeler, özellikle Anadolu'nun Ege ve Akdeniz kıyılarında, zamanımız Yunanistanı'nı meydana getiren topraklardaki eski



Anonim,
Sultan Abdülmecid,
tuval üzerine yağlıboya,
Milli Saraylar Koleksiyonu



Topkapı Sarayı Harem-i
Hümâyûn

Osmanlılık dinamiği toplum ve devlet olarak bütün halinde kişilik sahibi olmasının özünü oluşturuyordu. Bu faktörlerin biraraya gelmesi ise, özgün bir Osmanlı mimarlığı ve sanatının doğup gelişmesini sağlıyordu.

Böyle bir devir yaşanmaktayken devlet ve toplum olarak etrafına hep yukarıdan bakarak Avrupâ'nın ortalarına kadar ilerlemiş bulunan Osmanlı insanı, Batı ile kendisi arasındaki etkileşimi mümkün olabilecek en asgari düzeyde tutabilmişti.

Ancak ne var ki, zamanla köprülerin altından çok sular geçip de durum Osmanlı'nın aleyhine dönünce, Osmanlı'nın bizzat kendisi, Batı'ya karşı kapısını önce biraz aralıyor, sonra da ardına kadar açıyordu. Kapıları böyle açış, elbette etkileşimi de geliştirecekti. Güçlülük ve üstünlük bu defa Batı'da olduğuna göre, karşılıklı etkileşimden ziyade, kuşkusuz, Batı'nın etkilemesi daha çok söz konusu olacaktı.

Etkinin en hızlı ve kolay şekilde kendisini gösterdiği alan sanat alanı idi. Toplumsal ve teknolojik değişme ve gelişme ise, adeta kör topal denecek biçimde hem çok yavaş hem de bölük pörçük şekilde yürüyordu.

Sanat alanında 18. yüzyıldaki Batı etkisi, mimarimize Barok üslup ve Rokoko süslemelerin girmesi şeklinde kendisini göstermişti. Nitekim, Barok ve Rokoko etkileri dinsel binalarda bolca görmek mümkündür. Bu etki, Barok ve Rokoko süslemelerin yanıbaşında, mimaride eğri çizgilere yer verme, korniş ve plasterleri belirginleştirme, binanın yükseklik oranını artırma şeklinde bir sonuç vermiş, böylece Barok yapılar klasik üsluptakilere nazaran daha hareketli bir görünüme bürünmüştü. Dinsel yapılardaki Barok öğeler, Türk zevkinin süzgecinden geçtikten sonra yer almış olduğundan, Türk Baroku diyebileceğimiz bir özelliğe sahiptir. 18 yüzyıldaki bu uygulamalar,

Yunan ve Roma devrinin harap yapılarında, ya da o devrin lahidlerinde bol miktarda rastlanan şeyler olduğu halde 19. yüzyıla gelinceye kadar Osmanlı mimar ve süslemecileri tarafından kullanılmamıştı. Sadece bu form ve süslemeye değil, aynı yerlerde, yine bolca görülen İyon, Korent, Dor üslubundaki sütun başlıklarına da, erken dönemde devşirme malzeme kullanımına ait örnekler bir yana yine itibar etmemişler, baklavalı ve istalaktitli biçimlerde karar kılacak olan kendi özgün sütun başlıklarını aratma çabasında olmuşlardır.

Benimsenmeyen şeyler, sadece sütun başlıkları ya da Anadolu'da ortaya konmuş bulunan Hristiyanlık öncesi ve Hristiyanlık Dönemi süsleme motifleri miydi? Osmanlı mimarları, ta başlangıçtan itibaren gayri İslami örneklere ilgi duymamanın ötesinde, kendilerinden öncekilerin, yani Selçuklu mimarlarının zevk ve anlayışına aynen uymayı da doğru bulmamış, kendisinden öncekilerden farklı bir şeyler yaratma çabasında olmuşlardı. Mimari-de böyle bir yol izlenirken toplum biçimi, yönetim düzeni, askerî sistemi, ekonomik yeterliliği ile Osmanlı Devleti, insiyatifi bizzat kendi elinde tutuyor,



üslup özelliğini yansıma dışında mimaride başka bir değişikliğe, özellikle de planda yeniliğe yol açmamıştır.

Melling, *Hatice Sultan Sarayı*

III. Ahmed Devri'nde sivil mimari alanındaki ufak kıvılcığın arkası gelmediğinden, 18. yüzyıl Baroku'nun sivil mimarideki durumunu saray yapıları yoluyla saptamak zorlaşmaktadır. Oysa 19. yüzyıla girilirken durum değişmektedir. Batı'ya açılış sorununu, III. Selim ve II. Mahmud reformları halinde somut olgulara dönüşmesi, Türk mimarlık ve sanatının Batı'dan esecek rüzgârlardan hem daha çabuk hem de daha geniş kapsamlı şekilde etkilenmesi sonucu verecekti. Onun içindir ki Barok etkiler sürmekteyken, Ampir üslup da Fransa'da ortaya çıkışından kısa bir süre sonra Osmanlı sınırlarından içeri giriverdi. Yüzyılın ortalarına ulaşılırken de Eklektisist anlayış hızla yaygınlaşmaya yöneldi.

Reformlar döneminde Batı'ya açılış daha geniş ve daha somut hale dönüşürken mimarlık ve sanat alanındaki etkileşim ve yenilikler de bununla orantılı hale geliyordu. Bu arada dikkati çeken asıl nokta, 19. yüzyılda sivil mimarinin sürekli önem kazanması ve dinsel olmayan yapıların her geçen yılda biraz daha dinsel yapıların önüne geçmesiydi. Bu yöndeki etkinliğin en büyük bölümünü önceleri, saray yapıları ile askerî yapılar inşaatı oluşturuyordu.

Saray yapıları, yüzyılın mimari alandaki yeni anlayışını yansıtabilen yapılar halinde inşa ediliyordu. Yüzyılın ortalarından itibaren fazlaca geçerlilik kazanan Eklektisist görüşün en çok, hükümdarların oturduğu yapıları oluşturan saraylarda uygulanması, Türkçe'ye, *seçmecilik* diye nakledilen Eklektisizmin Osmanlı elit tabakasınınca tutulduğu izlenimini vermekteydi. Hali vakti yerinde olanlar, saraylar gibi süslü yapılar inşa



Çengelköy Kuleli Askerî
Lisesi

ettirmeye özenecekti. Nitekim, 19. yüzyılda Boğaziçi'nde güzel sarayların ve yalıların yapılmış olması, buranın birçok yeni yapılarla bezenerek İstanbul'un gözde bir bölümü haline gelmesini birinci derecede etkilemişti. Boğaziçi'nin yeni yalı ve sair önemli yapıları, saraylardan gelen esinlenmelerle elbette bir takım yenilikler içerecektir.

Dinsel olmayan yapılar arasında çok önemli bir yer tutan askerî yapılar, şehirlere yeni semtler kazandırılmasını işaret eder halleriyle, yurt savunmasıyla görevli insanlarına devletin önem verdiğini belirtmek istercesine büyük boyutlu tutulmuş durumlarıyla, artık en büyük binaların camilerden değil kışlalardan olduğunu gözlere sunan örnekler gibiydi. İstanbul'da Eski Saray'ın yerine yapılan askerî kumandanlık yapısı (Bâb-1 Seraskerî) ise, iç süslemeleri açısından, kışlalara, saraylar gibi özen gösterilişin de işaretini vermekteydi. İstanbul'da Üsküdar Selimiye, Levent Çiftliği, Eski Saray'ın yerinde yapılan Bâb-1 Seraskerî binası, sur dışında Davutpaşa, Rami, Maltepe kışlaları, Çengelköy'de Kuleli Kışlası, Beyoğlu yakasında Beyoğlu, Taksim kışlaları, Taşkışla, Harbiye Mektebi ve Maçka Silahhanesi gibi yapılar Batı'ya açılış döneminde kışla inşasına verilen önemi anlatmaya yeteceği gibi, eskiden pek fazla inşa edilmeyen bir bina türünün bu yüzyılda mimaride dikkate değer bir yere oturuşunu anlamamıza da yetecektir.

19. yüzyılda, sadece askerî yapılarda değil, daha başka türdeki yapılarda da bazı değişme ve yenilikler meydana gelmekteydi. Nitekim, yüzyılın ikinci yarısında bu etkinlikte eğitim ve yönetim binaları inşaatı da büyük bir paya sahip olacaktı, Geleneksel eğitim binaları olan medrese inşaatı 18. yüzyılın sonlarına doğru durma noktasına varacak derecede azalmıştı. Aslında, medrese binası değilse bile, cami yapılırken onunla birlikte medrese ve sair yapıların da külliye şeklinde beraberce inşası artık görülmez olmuştu. Bu durum, Osmanlı toplumunda, külliye kurulamayacak derecede ekonomik gücün zayıflamış olmasının değil de daha başka şeylerin değişmekte olduğunun işaretiydi. Bu konuda değişme çoğunlukla devlet kaynaklarından



yararlanmak suretiyle, kamuya hizmet götürücü türde binalar yaptıran bireyci imar sisteminin yavaş yavaş terkedilerek bu sisteme göre bireylerce gerçekleştirilen imar eyleminin bundan böyle devletçe yürütülmesi ve yine buna bağlı olarak, bireyci imar etkinliğiyle ortaya konmuş eserlerin bireyin tayin ettiği şartlara göre vakıflar yoluyla yaşatılma ve işletilmesi usulünün yerine bu işleri devletin yapması usulünün geçmesi şeklinde bir yol izlenmekteydi.

Kamusal nitelikli yapıların inşasıyla, kamusal kurumların yaşatılma ve çalıştırılması görevinin devlete yönetilmesi, gerçekte, çağın getirdiği şartlara uyma hareketinden başka birşey değildi. Kamusal yapıların inşa ve yaşatılması konusunda Batı'da da aynı yöntemin geçerli olması, Batı'yı taklit olgusu değil, çağdaşlaşma hareketine bağlı olarak adeta uyulması gereken doğal bir sonuçtu.

Yüzyılın sonlarına doğru mimariye yeni bir bina tipi girmişti. Bu yeni bina bir çatı altında birbiriyle akrabalık bağı olmayan birkaç ailenin barınmasını sağlayacak olan apartmandı. Bu yeni bina, dünyada en eski bina türünü oluşturan konutun (mesken) hızlı şekilde büyüyüp nüfusu artan şehirlerde ortaya çıkmış yeni konut tipinden başka birşey değildi.

Apartman, eskiden beri mevcut konutun yüzyılın getirdiği yeni şartlara göre değişikliğe uğratılmış haliydi. Oysa, bu yüzyılda, evvelce sadece kendisi değil adı bile olmayan tiyatro ve müze binaları da yapılıyordu. Bu ve bunlara benzer yapıların inşası, bu yapılarla ilgili etkinliklere yer verilmesi gerçekte, çağın uyanmasının sonucuydu.

19. yüzyılda ticaret binalarının bazıları da değişikliğe uğruyordu. Klasik dönem Osmanlı şehrinin tipik ticaret yapısı bedestenlerin yenileri artık yapılmadığı gibi mevcut bedestenler de eski fonksiyonlarını kaybediyorlardı. Dinsel ve kültürel bir yapıya gelir sağlamak amacıyla bedesten, han gibi ticaret yapıları artık yapılmamaktaydı. Yeni yapılan hanlar eski han türlerinden farklı olmanın yanibaşında herhangi bir dinsel ve kültürel esere gelir kaynağı da oluşturmuyordu. Bunlar yüzyılın

Mühendishane-i Berri-i
Hümayûn



İstanbul Arkeoloji Müzesi

şartlarına uyan ticaret hanları özelliğindeki yapıları. Yolcuların gecelemeleri içinde kullanılabilen, fakat daha çok dükkân, imalathane, ticari büro ve depo olarak kullanılan, eski hanların yerini, çağın şehirciliğine uygun iş hanları ile oteller alıyordu. Bunlar farklı biçimde yapılmaları açısından yeni binalar sayılabilirlerdi.

Yeni eğitim binaları, nasıl eski eğitim binaları medreselerden farklı ise, yeni iş hanı ve otellerin plan şemaları da eski hanlarda öyle farklı idi.

19. yüzyılda sivil mimari öne geçip egemenliğini kurarken bir takım yeni bina türlerinin ortaya konmasının yanıbaşında, dinsel olmayan yapıların tekrarlanan eski tipleri de, yeni ihdas edilen türleri de daha öncekilerden bir takım farklılıklar arz etmekteydi. Bu farklılık sadece üslup açısından değil, büyüklük daha çok katlılığa eğilim gösterme, özellikle de inşalarında kullanılan malzeme konularında seçilmekteydi. Nitekim, kâgir yapıların sayısı eskiye nazaran artmaktaydı. Daha önce, binaların kâgir inşa edilmesine dair ara sıra emir yayınlamasıyla yetinilirken 19. yüzyılda buna süreklilik kazandırılmak istenmiş, kamuya hizmet götüren binaların kâgir yapılması hususu, Ebniye Nizamnameleri'ne geçirilmişti.

Batı'ya açılış döneminde mimarlıkta, yüzyılın getirdiği yeni şartlardan kaynaklanan, farklılaşan ihtiyaçlara bağlı olarak gelişen yapı faaliyetinin şehircilik sorunuyla ilgili yönleri de görülebiliyordu. Sokakların geniş tutulması, çıkmaz sokaklara yer verilmemesi, önemli binaların çok yakınına ahşap konutlar yapılmaması, ahşap konutların gerekli yerlerinde yangın duvarları yapılması gibi hususlar da yine Ebniye Nizamnamesi'ne işlenmek suretiyle bunlara hem süreklilik hem de hukukilik kazandırılmak istenmişti.

18. yüzyılın sonlarından itibaren Batı'nın önemli ve ileri devletlerinin sanayi devrimini yaşamaya başlamaları sanat alanında derin etkiler yaratmış, bu alanda hızla değişme hareketleri görülmeye başlanmıştı. Batılı devletler dünyanın çeşitli yerlerinde sömürgeler kurarak oraların kaynaklarını sömürüp sağladıkları zenginlikleri



kendi ülkelerine taşırken gittikçe hızlanan bu alışveriş trafiğinden sanat alanı da büyük çapta etkilenmişti. 19. yüzyıl mimarlığında Eklektisist anlayışın bir süre çok yaygın hale gelmesinin temel nedenlerinin başında, sanayi devrimini yaşamakta olan sömürgeci Batı'nın tam anlamıyla dünyaya açılışının yarattığı hareketin ve çeşitli kültürlerle sıkı ilişkiye girmesinin, mimarlık sanatında çeşitlilik ilkesine değer verilmesi, yani beğenilen şeylerden seçmeler yapılarak senteze gidilmesi şeklinde bir görüşün geçerlilik kazanması yatmaktaydı.

Nedenler aynı olmamakla beraber Eklektisist anlayış çağdaşlaşma çabalarında Batı'yı kendisine örnek edinmiş bulunan Osmanlı ülkesine de elbette girecekti. Bu anlayışta eserler ortaya konması etkinliği yüzyılın ortalarında hayli yoğunlaştı. Bu konuda en dikkate değer ürünler saray yapıları alanında verilmekteydi. Eklektisizmin Türkiye'deki en görkemli ve en dikkate değer örneği ise Dolmabahçe Sarayı idi.

Bulunduğu yer açısından, Topkapı Sarayı'na nazaran şehirde yakın çevresiyle kaynaşıklık içinde olacak bir yere inşa edilmiş bulunan Dolmabahçe Sarayı'nı, burada etraflı şekilde inceleyecek değiliz. Sadece, mimarideki bünye değişikliği ile ilgili olabilecek taraflarına kısaca işaretlerle yetineceğiz.

Dolmabahçe Sarayı'nın, padişahın mevki ve şanına layık bir binada oturması gerektiği görüşünü açıkça yansıttığı görkemde bir bina olması bile, eskisinden farklı bir anlayışın geçerliliğinin işaretini verir. Bu görkem ve dikkat çekiciliğini, özellikle, dinselikle ilgisi bulunmayan bir yapıya aidiyeti ise, anlayıştaki farklılaşma sorununa daha da açıklık ve kuvvet getirmektedir.

Bir hamlede inşa edilmesi nedeniyle, Topkapı Sarayı'na nazaran planca daha düzenlilik, daha bütünlük arz etmesi gibi yönleri bir yana, Dolmabahçe Sarayı'nın, her şeyden önce, 19. yüzyılın yaşam şartları ve dünya görüşüne göre yapılmış bir saray olduğu unutulmamalıdır.

Dolmabahçe Sarayı
Selamlık Bölümü



Muayede Salonu
kompozit başlıklı sütunlar

Topkapı Sarayı'nda ısınma ocak (şömine) veya mangal ile sağlanmaktaydı. Dolmabahçe Sarayı'nda, Muayede Salonu'ndaki özel ısıtma sisteminden başka diğer yerlerinde ise, şömine ve sobalar yoluyla ısınma sağlanmaktaydı. Soba, 19. yüzyılın ilk yarısında icat edilen bir ısınma aracıydı. Yüzyılın sonlarında da kalorifer icat edilecek, yeni inşaat malzemesi olarak da çimento kullanılmaya başlanacaktı.

Saray'da, padişahın resmî çalışma dairesi ile tören salonunun, harem kısmı ile Veli-ahd Dairesi'nin Topkapı Sarayı ile kabataslak karşılaştırılması bile, 19. yüzyıl mimarisinde sadece kullanım alanı açısından değil, aynı amaç için kullanılan yapılarda dahi bir takım bünyesel değişikliklere gidilmiş olduğunu gösterecektir. Aynı amaç için kullanılan buradaki bünyesel farklılık, sadece eskisinden farklı bir üslupta yapılmış olması değildir. Dolmabahçe Sarayı'nın sedirli, minderli oturma şekli yerine sandalyeli, masalı oturmaya göre biçimlenişi dikkat çekecek bir nokta oluşturmakla beraber, bünye değişikliği ile ilgili asıl önemli taraf, Batı'ya açılan, Batı'yı kendisine örnek alarak çağdaşlaşmaya çalışan Osmanlı padişahının dünya görüşüne göre sarayın planlanıp biçimlenmesi, yapının çağın yeniliklerini de içermesidir.

Dolmabahçe Sarayı'nda en görkemli bölümü oluşturan Muayede Salonu, hükümdarlık makamının ve onun haşmetinin sarayın iç mekânında mimarinin verdiği imkânlarından yararlanılarak gözlere sunulduğu bir yer durumundadır.

Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda yapılan törenlerin en önemlilerinin, Topkapı Sarayı'nda Bâb-üs Saâde önüne taht kurularak avluda gerçekleştirildiği düşünülürse, Dolmabahçe'de çağdaşlaşmanın mimariye yansıyan taraflarını anlamak daha kolaylaşacaktır.

Dolmabahçe'nin Muayede Salonu, çok süslü, içten, kubbe ile örtülü ve gerçekten çok görkemli bir salon olmanın yanıbaşında, Roma hamamlarının ısıtma sistemine benzer bir sistemle alttan sıcak hava ile ısıtılması ise, çağın getirdiği yeniliklerden kaynaklanan teknik bir sonuçtur.

Sadece üslup açısından değil, binaların çağın yaşam şekline göre değişikliğe uğraması ile ilgili teknolojik yenilikler bakımından da öncülük saraylarda idi. Ancak ne var ki, Batı'ya açılış döneminde mimari alanda meydana gelen bünye değişikliğinde saray yapıları sadece bir halka oluşturuyordu.

Yeni bina türlerinin ortaya çıkması, bunların dinsel türdeki yapıların önüne geçmesi, saray, askerî amaçlı yapılar, yönetim binaları, okullar, kültürel nitelikli yapılar gibi binalardan meydana gelen bu yapıların genellikle devlet bütçesinden ayrılan paralarla inşa edilmeleri bünye değişikliğinin en açık ifadesini oluşturuyordu.

Burada hatıra gelecek bir nokta, 19. yüzyılda önem kazanan bina türlerinin yapımında Batılı mimarların bir rollerinin bulunup bulunmadığı, varsa bunun derecesinin ne olacağı hususudur.

Bilindiği gibi 19. yüzyılda bir takım yabancı mimarlar Türkiye'de binalar yapmışlar. Yüzyılın başındaki Melling'den sonra en çok dikkat çekenler Fossati, Smith, Vallauray, Raimondo D'Aronco ve Mongeri'dir.

Bunlara, Barburini, Philippe Bello, Montani, Montereano, J. Barbieri, Debuyir, Parvioletti, Kosani gibi mimarlar ile Bertier adındaki mühendis de eklenebilir. Vallauray, Philippe Bello ve Mongeri Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık bölümünde, Jachmund ise Mühendis Mektebi'nde hocalık yaptıklarından, bunların rollerinin öğretim alanındaki görevleri de hesaba katılmak suretiyle incelenmesinin gerektiği kuşkusuzdur.

Yabancı mimarlar, bir iki küçük istisnası ile genelde sivil mimarlık ürünleri, daha doğrusu dinsel nitelikli olmayan binalar yapmışlar. Bu yapılar arasında tiyatro, müze, demir yolu gar binası, banka gibi Türk mimarisine yeni giren bina türleri vardır. Yabancı mimarlar olmasaydı bu tür binaları yerli mimarlar acaba yapamaz mıydı? Elbette yaparlardı. Yerli mimarların, bu tür yapıların yabancı mimarlarca yapılmış plan ve resimlerini incelemeleri sanırım yeterli idi. Ülkede mevcut, köklü mimari gelenek sayesinde, 19. yüzyılın sivri mimarlarından Balyan ailesinden gelen mimarların da sair Türk ve gayrimüslim mimarların da bu tür eserleri yapması pekala mümkündü.

Zira yerli mimarların ortaya koyduğu pek çok başarılı yapı örnekleri bunların yeni bina tiplerini de başarılı şekilde yapabileceklerine şahitlik edebilmektedir.

Öyle görünüyor ki, yabancı mimarlara Türkiye'de çalışma alanı açılması, gerçekte çağdaşlaşma hareketlerine bağlı bir olgudur. Şartlar olgunlaşınca Türk mimarı da Batı mimarisine katkıda bulunacaktır. Nitekim sonradan Taş soyadını alan Mukbil Kemal adlı Türk mimarının New York'ta Rockefeller Center binası ile Waldrof Astoria Otel gibi önemli binaların mimari projesine katkıda bulunması bu yöndeki örneklerdendir.

Yabancı mimar konusu bir sonuca bağlamak gerekirse, 19. yüzyılda Türk mimarisi, özellikle ürün verme açısından, çağdaşlaşmanın gereği halinde bünye değişikliğine uğrarken yabancı mimarlara da binalar yaptırılmıştır. Bunların bazılarının deneyimlerinden ya da teknik bilgilerinden yararlanıldığı kuşkusuzdur. Türkiye'de hocalık yapanları da bu grupta saymak gerekir.

Son olarak şunu belirtmek gerekir ki, Batı'ya açılış döneminde mimarideki bünye değişikliği, yerli ya da yabancı mimarların yönlendirilmesiyle meydana gelmiş bir şey değildir. Değişme çağın akışına bağlı bir olgudur. Mimarlar da sair sanatçılar gibi bu akışa uymuşlar, eserlerini çağın akışına göre vermeye çalışmışlardır.

19. Yüzyılda Neden Batı Tarzı Saray?

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

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

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

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

Barok’un, süslemeler ile mimari form ve çizgiler yoluyla sonsuzluk hissi uyandırma, coşku yaratma, hayale yer verme gibi temel kuralları, Osmanlı mimarisinde Batı’daki örneklerle uygun biçimde yer alamadı. Mimari form ve çizgilerde, bu husus, ancak klasik üsluptaki düz çizgilerin yumuşayıp bir miktar eğri çizgiye dönüşmesi, korniş ve plastırlarda taşkınlıklara yer verilmesi, yükselti formunda dikine gelişmenin daha belirgin hale getirilmesi şeklinde bir uygulamaya sahne olmuştur.

Rokoko ve Barok’un arkasından 19. yüzyılın başında Türkiye’ye gelen Ampir üslup estetik değerlerde değişiklikler yapmaktayken, onlardan daha önemli bir değişikliğe bağlı olarak binaların genel tasarımında meydana gelen değişiklikti. Bilindiği gibi Osmanlı’nın klasik sarayı olan Topkapı Sarayı’nda örtü sistemi büyük çoğunlukla kubbe, biraz da tonozdur. Kıрма çatı alanı hayli az yer tutar. Topkapı’nın diğer önemli özellikleri, buranın bir pavyonlar topluluğu özelliği taşıması, çoğunlukla tek katlı yapılardan meydana gelmesi, Osmanlı klasik üslubunun temel kuralı olan dışta sadeliğin burada tam anlamıyla geçerliliğini korumasıdır.

Klasik Osmanlı mimarisinde kubbenin temel örtüyü meydana getirmesi görüşü, ahşap, yarı ahşap binalarda bile bir ölçüde geçerli olmuştur. Nitekim bugün mevcut

III. Murad’ın Yatak Odası,
Topkapı Sarayı
Harem Dairesi



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

18. yüzyılın sonlarından itibaren sivil yapılarda kubbe uygulamasına artık pek yer verilmez oldu. Bu dönemde gözlenen en önemli değişiklik, büyük boyutlu kamu binaları yapımının başlamasıdır. Bu olay, Osmanlı kamu binaları inşaatında, ihtilal sayılacak derecede önemli bir değişim hareketidir. Söz konusu kamu binaları kışla ve okullardan oluşur. Bunlar, gerçekleştirilmeye çalışılan reform hareketlerine bağlı inşaatlardır. Sivil, daha açıkçası dinsel olmayan kamusal yapılarda başı, Cezayirli Hasan Paşa'nın 1784'te yaptırdığı Kalyoncu Kışlası çeker. Bunu III. Selim'in yaptırdığı Selimiye, Levend Çiftliği, Beyoğlu kışlaları ile Kumbarahane ve Mühendishane kışlaları takip eder. Daha sonra bunlara II. Mahmud'un yaptırdığı kışla ve okullar eklenecektir. Kışlalar, Batı'dan edinilen bilgilere göre modern eğitimle yetiştirilen düzenli ordu birliklerinin modern eğitimlerine uygun biçimde yapılmışlardır. Yeni okullar da modern eğitim-öğretimin gereklerine uygun yapılarıdır. Bunlar, medreselerdeki gibi küçük küçük odacıklarla tek bir dershaneden meydana gelen yapılar olmadığı gibi bağdaş kurarak oturulup rahlelerde ders görmeye göre değil, sıralara oturup kara tahta başında ders görme usullerine uygun biçimde yapılmış binalardır.

III. Selim Dönemi'nde yeni yapılan ve önemli ölçüde tamir gören saray yapılarında gelecekteki durumun habercisi sayılacak değişiklik olguları gözlenir. Osmanlı mimarisinde Lale Devri'nde başlayan üslupsal değişim eğilimi, 18. yüzyıl ortalarında Rokoko ve Barok'un Türkiye'ye girmesiyle dinsel ve dinsel-kültürel binalarda daha belirgin hale gelir. III. Selim Dönemi'nde ise bazı sivil yapılara Avrupalı sanatçıların elinin değmesinin sonuçları görülmeye başlar. Türkiye'de sivil inşaat alanına giren ilk yabancı mimar olan Melling'in III. Selim Dönemi'nde, Hatice Sultan'ın Ortaköy Defterdarburnu'ndaki sarayına eklediği "Ağalar" ya da "Başağa" Dairesi ile Beşiktaş Sarayı'na yeniden yaptığı Valide Sultan Dairesi, daha ziyade süslemeler ile bazı mimari formlar konusunda Türk saray yapılarına Batı mimarisinden nefes getirmiştir. Kuşkusuz, Batı'dan gelen bu nefesin değerli olup olmadığı her zaman tartışılacaktır. Melling'in getirdiği yenilikler Başağa Dairesi binasında çok daha iyi seçilmektedir. Barok üsluplu çeşme, meydan çeşmesi, sebil, türbe gibi küçük boyutlu yapılarda başlamış olan dışta süsleme uygulaması bu binada da gözlenir. Bu binadaki sütun ve plastır başlıkları Batı özellikli olduğu gibi, dış süslemelerde yer alan girland motifi de bilindiği gibi Batı mimarisine özgüdür. Gösterişli parmaklık sırası şeklindeki çatı terası, korkuluğu ve bunların üzerinde yükselen oval toplardan oluşan süs formları ise neredeyse küçük boyda Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu çatısındaki süslülük ve görkemi hatırlatır gibidir. Dolmabahçe'de ritim kenarında nasıl süslü bir parmaklık düzeni varsa, bu yapının önünde de bir parmaklık vardır. Ancak Dolmabahçe'deki madenden, Hatice Sultan Sarayı'na eklenen yapıdaki ise mermerdendir.



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

Topkapı Sarayı havadan görünüşü

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

Kısacası, saray yapılarında Batı formlarına yer verme, yerli bazı gelenekleri terk etme hareketi III. Selim Dönemi'nde yavaş yavaş uç verip II. Mahmud Dönemi'nde daha belirgin çizgilerle ortaya çıkar. Ne var ki, gerçekte saray mimarisinin farklılaşmasında rol oynayacak asıl büyük etken, yaşam düzeninde meydana gelecek değişiklikti. Türk toplum yaşamında hâkim olan minder-sedir düzeni yerine Batılıların yaşam düzeni olan masa-sandalye düzeni gibi doğulularınkinden farklı bir düzenin gelmesi, mimari zevklerde büyük bir değişimi de beraberinde getirecekti. Batı'nın masa-sandalye düzenine geçilebilmesi için, bir hazırlık döneminin geçmesi gerekirdi. Türk sanatına Rokoko süslemelerin, Barok, Ampir üsluplarının girmesi, perspektifli Batı tarzı resmin tanınmaya başlaması ve bir öğretim aracı halinde modern okulların eğitim programına sokulması, bu hazırlığın sanata ilişkin yönünü oluşturmaktaydı. Askerlikte Batı bilgi ve teknolojisinden yararlanarak düzenli ordu meydana getirme hareketi, bunun yanı sıra Batı okulları benzeri modern okullar açılarak eğitim sisteminde gerçek bir yeniliğe gidilmesi bu hazırlığın toplumsal tarafını meydana getirmekteydi.



Küçük Kasrı

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

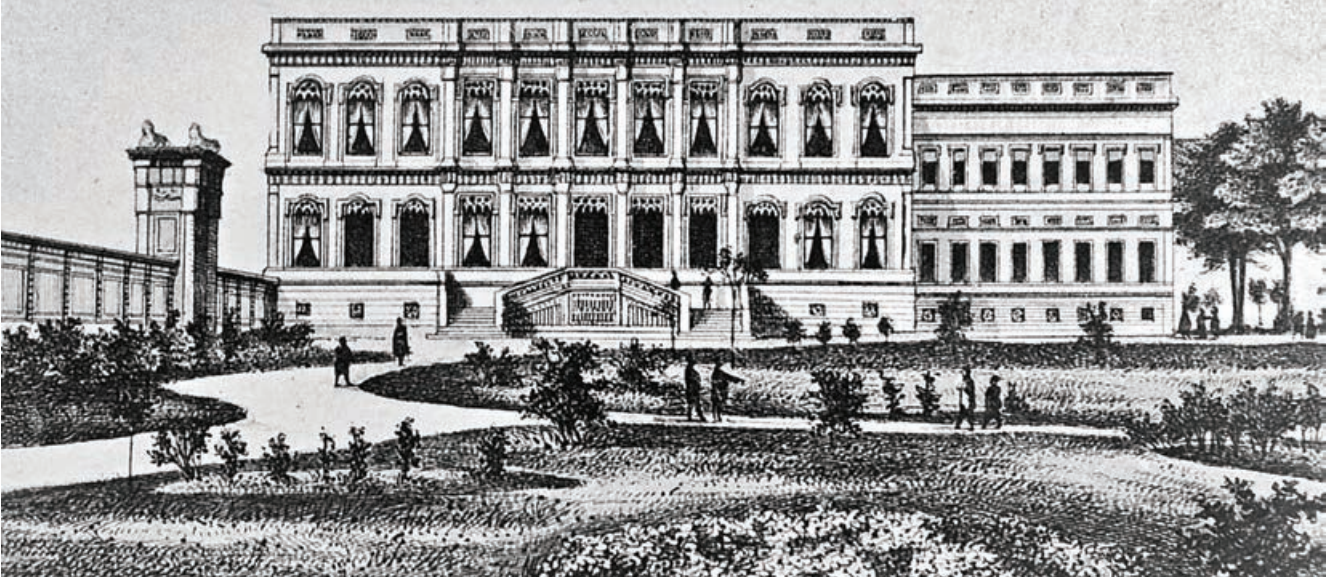
Batı'yı örnek almak suretiyle devlet ve toplum düzenini değiştirme ve böylece modernleştirmeyi gerçekleştirme çabaları sarayın öncülüğünde sürdürülmekteyken, yaşanan dönemin estetik zevkine uygun yapılar yapılmasını mimarlardan isteyecek olanlar, reformlara öncülük eden üst tabaka yöneticileri idiyse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

Ordu ve donanmanın ıslahı için Avrupadan subay ve mühendis getirilmeye başlanınca, dolaylı biçimde de olsa mimarların bunlardan bir şeyler öğrenmelerinin ya da bilgilerini takviye ihtiyacı duymalarının kapısı açılmış oluyordu. Nitekim Mühendishane-i Berri-i Hümayûn 1795'te eğitime başladıktan bir süre sonra 1801'den itibaren Hassa Mimar Kalfaları haftanın belirli günlerinde Mühendishane'deki derslere devam ettirilmiştir. Gerçi bu uygulama, uzun yıllar sürdürülmedi, ama mimarların bir takım teknolojik bilgiler edinmelerinden başka dikkatlerini



Batı'dan gelen yeni anlayış ve estetik değerlere çevirmelerine de yardımcı oldu. II. Mahmud Dönemi'nde, önce Hassa Başmimarı sonra da Ebniye-i Hassa Müdürü sıfatıyla yirmi küsur yıl başmimarlık yapan Abdülhalim Bey 19. yüzyılın modern yapılarında rol, pay ve etkisi olan önemli bir kişidir. Batılı mimarların okul eğitimiyle yetiştiklerini dikkate alan Abdülhalim Bey, bir mimarlık okulu açılması için II. Mahmud'a 1834'te bir rapor sunan kişidir. Abdülhalim Bey, Batı anlayışındaki ilk muhteşem saray yapısı olan eski Çırağan Sarayı'nın da mimarıydı. 19. yüzyılın tanınmış mimar ailesi Balyan'lar arasında ilk ün yapan kişi olan Kirkor Balyan, hatta onun oğlu Garabed Balyan, Abdülhalim Bey'in maiyetinde çalışıp, yetişen kimselerdi. Yetişme dönemini oluşturan gençlik yıllarına ilişkin şimdilik yeterli bilgiye sahip olmadığımız Abdülhalim Bey, Çırağan Sarayı gibi Batı Neo-klasiği ve Ampir özellikli güzel bir saray yaptığına, bu üsluplara uyan başka binaları da bulunduğu göre, onun Batı mimarisini kitaplar yoluyla iyi bir şekilde tanıdığı görülüyor. Biz bu noktada biraz daha ileri giderek Abdülhalim Bey ve Garabed Balyan'ın gençliklerinde herhangi bir şekilde İtalya ya da Fransa gibi bir Batı ülkesine seyahat etmiş, oradaki binaları alıcı gözlerle incelemiş olabileceklerini bile bir ihtimal halinde düşünüyoruz. Bu vesileyle belirtmek gerekir ki, bunların yaşadıkları dönem, çok az sayıda kimseye nasip olsa da Osmanlı insanı için artık, resmî görev ya da özel imkânlarla

Aynalıkavak Kasrı
Divanhane



Thomas Allom'un
gravüründe eski Çırağan
Sarayı

Avrupa'yı gidip görme konusunda kapıların aralanmış olduğu bir dönemdi. Kendisi için bir ihtimal şeklinde düşündüğümüz şeyi Garabed Balyan oğulları için gerçeğe dönüştürmüş ve oğullarını mimarlık öğrenimi için Fransa'ya göndermişti.

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

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

Türk devletlerinin hükümdarları, hükümdarlığın büyüklük, gösteriş ve görkemini askerî bakımdan güçlülükte ve fazla miktarda toprak parçasına hükmetmekte bulmaktaydı. Fani olan insan, yaşamı boyunca dünya zevklerini değil ahiretini mamur etmeyi amaçlamalıydı. İslam hükümdarının, ülkesini adaletle yönetmesi kadar, fazla ölçüde toprağa sahip olarak İslam ümmetinin miktarını arttırması, cami ve mescitler yaptırması, onun ulvi görevi olduğu kadar şan ve şerefine de yükseltecek şeylerdi. Basite indirgeyerek açıklamaya çalıştığımız bu ana görüş nedeniyle, Osmanlı padişahları güçlü dönemlerinde, görkemli saraylarda oturmayı dünya zevklerine bağlanma

şeklinde görmüşlerdir. Onun için muhteşem saraylar yerine Topkapı Sarayı gibi basit bir sarayda oturarak geniş topraklara hükmetmeyi, Süleymaniye, Selimiye, Sultanaahmed gibi muazzam ve görkemli camiler yaptırmayı tercih etmişlerdir.

Osmanlı klasik dönem mimari şaheserlerinin yaratıldığı 16. yüzyılda, padişahların, hükümdarlık kudret ve görkemini nerde gördüklerini iyi anlatacak somut örnek sanırız, Kanuni'den yardım isteyen Fransız Kralı I. François'ya (1515-1547) Kanuni Süleyman'ın gönderdiği 1526 tarihli mektuptaki, kendisi ve Fransız Kralı'na ilişkin satırlardır. Bu mektupta Kanuni;

“... Ben ki, Akdeniz'in, Karadeniz'in ve Rumeli'nin ve Anadolu'nun ve Karaman'ın ve Rum'un ve Vilâyet-i Dulkadriye'nin ve Kürdistan'ın ve Azerbaycan'ın ve Acem'in ve Şam'ın ve Halep' in ve Mısır'ın ve Mekke'nin ve Medine'nin ve Kudüs'ün ve külliye Diyar-ı Arab'ın ve Yemen'in ve dahi nice nice memleketlerin, muazzam ecdadının ezici kuvvetleriyle fethettiği, benim de zaferlerle süsleyerek fethelediğim nice diyarların sultanı ve padişahı Sultan Bayezid Han oğlu Sultan Selim Han oğlu Sultan Süleyman Han'ım. Sen ki Françe vilâyetinin Kralı Françesko'sun...” diyordu.

Kanuni Süleyman bir vilayetin valisi derecesinde gördüğü François'ya basit mimarili Topkapı Sarayı'nın kubbeli odasından seslenmekteyken François, Topkapı'ya nazaran hayli görkemli bir sarayın sahibi bulunuyordu. Fransada krallığın görkemi onun zamanında bir hayli artarken François İtalyan sanatçılara bir takım saray ve konaklar yaptırmaktan geri kalmıyordu.

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

17. ve 18. yüzyıllar Avrupada pek çok sarayın yapıldığı dönemdir. Bu yüzyıllar saraylarının önemli bölümü zamanımıza da ulaşmıştır. Avrupada büyük topraklara sahip olmayan krallar hatta krallara bağlı dükalıklar bile gösterişli saraylar yaptırmışlardır. Versailles'dan etkilenmeleri açısından adlarını belirttiğimiz saraylar dışında bu yüzyıllarda yapılmış saraylar arasında İtalyada Torino'da Stupinigi krallık av köşkü, Almanya'da Bonn'da Brühl, Kassel'de Wilhelmstal, Westfalyada Clemenswerth sarayları, Fransadaki Blois Şatosu, Maisons Lafitte Şatosu, Luxembourg Sarayı, Palais Royal diye anılan Kardinal Sarayı, Viyana'daki Belveder Sarayı, merdivenleri ile dikkat çeken Viyana'daki Trautsen Sarayı, Almanya'daki Würzburg Sarayı, Prag'da Czermin Sarayı ve nihayet Londra'da 19. yüzyılda yapılan Westminster Sarayı ilk planda hatırlanacak saray yapılarıdır.

Osmanlı padişahları Avrupa hükümdarlarının yaşam biçimleri ve saray yapıları hakkında 18. yüzyıl başlarından itibaren haberdar olmaya başlamışlardır. Bu konuda rapora dönüştürülmüş en eski yazılı bilgi, III. Ahmed Dönemi'nde Paris'e elçilikle giden Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin *Sefaretnamesinde* görülür. Bundan



Sa'dâbâd Kasrı
(William Henry Bartlett,
Pardoe, 1838)

sonra önemli başkentlere gönderilen elçilerin sefaretname hazırlamaları âdet haline gelmiş, böylece padişahlar elçilerin gittiği ülkelerin çeşitli yönlerine ilişkin bilgi edinirken, onların saray yapıları ve sosyal yaşamları hakkında da bilgiler edinmekten geri kalmamışlardır. III. Selim Dönemi'nden itibaren padişahların Batı hakkında bilgilenme kaynakları hayli zenginleşmiştir. Bu alandaki bilgiler arttıkça Osmanlı padişahlarının hükümdarlık konusu ve saray yapılarına ilişkin görüşlerinde de değişiklikler meydana gelmiştir. Oluşan değişikliğin en dikkate değer tarafı, hükümdarlık görkeminin saraylara yansımaları şeklindedir. Avrupa hükümdarları büyük, süslü kısıcası görkemli mimarileri ile hayranlık uyandıran saraylarda oturduklarına göre Osmanlı padişahlarının sarayları da onların gerisinde kalmamalı, şanlarına uygun yapılar olmalıydı. Kuşkusuz başmimar da bu değişimin farkındaydı. Onun içindir ki, II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı, Topkapı binaları gibi yüksek duvarlarla gözlerden saklanmadan Boğaz kıyılarında bütün görkemi ile gözlere sunulmuştu. Yeni saray üslupça da yapıldığı dönemin modasına uygundu. Batı Neo-klasiğine belirgin bir Ampir görünüm kazandırılmıştı. Bol sütun dizileri ile hem ihtişam yaratılmış hem de bunlar hareket ve zarafet etkisi uyandırmada pay sahibi kılınmıştı. Melling'in Hatice Sultan Sarayı'ndaki uygulaması ile Türk mimarisine girmiş olan üçgen alınlık burada daha büyük ölçüde uygulanmış, alınlığın yer aldığı bölümde iki kat boyu yükselen kompozit başlıklı sütunlar yerleştirilerek bu kısmın dikkat çekiciliği daha da güçlendirilmiştir. Kısıcası, Başmimar Abdülhalim Bey'in yaptığı Çırağan Sarayı, hükümdarların saraylarından aşağı kalmayan bir saraydı.

Tanzimat Dönemi'ni başlatan Abdülmecid Dönemi'nde, Batı'nın hükümdarları, zengin kişileri, devlet adamlarının yaşam mekânları olan binalar hakkında eskiyle kıyaslanamayacak derecede geniş bilgiler edinilmekteydi. Üstelik artık Batı'nın üst

düzyer yöneticilerinden ziyaretler bile vuku bulmaktaydı. Böyle bir dönem yaşanırken İşlam aleminin en büyük hükümdarı olan Osmanlı padişahının da şanına yakışır ihtişama sahip bir sarayda oturması gerekmez miydi? İşte böyle bir görüşün ağır basması, Osmanlı padişahlarının, Avrupa hükümdarlarının saraylarından aşağı kalmayan saraylar yaptırma arzularını kamçulamaya yetmekteydi. Bunun sonucunda büyük masraflar gerektiren işlere girişiliyordu.

Tanzimat Fermanı'nı ilan eden padişah, bu fermanla yetkilerinin bir kısmından feragat etmiş olsa bile, mevcut yönetim tarzına göre, hükümdarların büyük harcamalarla saray yaptırma arzusunu önleyecek bir kurumun varlığı şurada dursun, kısıtlama yetkisine sahip bir kurum da mevcut değildi. Bu nedenle padişahlar saray inşaatı için kesenin ağzını sonuna kadar açabiliyorlardı. Askerî tesislerle saray yapıları öteden beri zaten "miri tesisler" grubuna dahil olduğundan, klasik imar sistemine göre bireyci imarın, daha açıkçası vakıf halinde özel kurumlaşmanın dışında kalırdı. O nedenle, askerî tesis ve padişah saraylarının harcamaları zaten öteden beri bütçeden karşılanırdı. 19. yüzyılda da padişahın şanına lâyıık saraylar yapımı için, bütçe imkânları son haddine kadar zorlanabiliyordu. Türkiyede Batı hükümdarlarının sarayları benzeri saraylar yaptırma anlayışı gelişme gösterirken Batı mimarlığında Eklektisist görüşler gittikçe yaygınlık kazanmaktaydı. Eklektisizmin Batı'daki çıkış nedeni Türkiyede henüz oluşmamakla beraber, Batı ile ilişkilerine gittikçe yoğunluk kazandıran Türkiyede de eklektisizm rüzgârlarının esmesi fazla gecikmedi. Rokoko, Ampir derken Eklektisist anlayış baş gösteriyordu. Eklektisizm rüzgârları Batı dünyasından geldiğinden, Türkiyede ortaya konacak eklektik eserlerde Batı estetiğinin ağır basması âdetâ doğal bir sonuçu. Padişah ve üst düzey yetkililerinin anlayış ve isteklerini gözetmek durumunda olan mimarlar öncelikle Batı Neo-klasiğini hatırlama gereğini duymaktaydı. Bu yüzdendir ki 19. yüzyıl yapılarından özellikle saraylar klasik Türk mimari estetiğini yansıtan binalar olma yerine Batı mimari anlayış ve özellikle süsleme zevkini az ya da çok oranda yansıtan binalar halinde ortaya çıkıyordu. Bu durum, aslında, içinde bulunulan zamanın şartlarına ister istemez uyumun getirdiği doğal sonuçu başka bir şey değildi.

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

* 1987 Milli Saraylar Sayı 1 ve 1993 Milli Saraylar dergilerinde yayınlanan makaleler esas alınmıştır.



Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Beşiktaş Sahilinde Saray Yerleşimi

Necla Arslan*

On beşinci yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı padişahlarının sürekli ikametgâhı Topkapı Sarayı'dır. Bu dört yüz yıllık süre içinde Osmanlı padişahları, zaman zaman Topkapı Sarayı dışındaki köşk ve saraylarda yaşamışlardır. Tarihi kaynaklardan, İstanbul'un özellikle; Haliç, Marmara Denizi ve Boğaziçi kıyılarında yer aldığı öğrenilen bu yapıların çok sayıda olduğu anlaşılmaktadır.

Tophane ve Ortaköy arasında kalan Boğaziçi kıyısındaki tarihî Beşiktaş semti, 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı padişahlarına ait köşk ve sarayların yoğun olarak inşa edildiği bir bölgedir. Beşiktaş'ın tercih edilmesinin nedenleri arasında; Topkapı Sarayı'na yakın olması nedeniyle ulaşım kolaylığı, hem Topkapı Sarayı, Sarayburnu ve Marmara Denizi girişine hem de Boğaziçi'ne hâkim konumuyla İstanbul'un en güzel manzaralarından birine sahip olması ve erken tarihlerden itibaren burada Beşiktaş Bahçesi olarak bilinen mirî bir bahçenin yer alması sayılabilir.

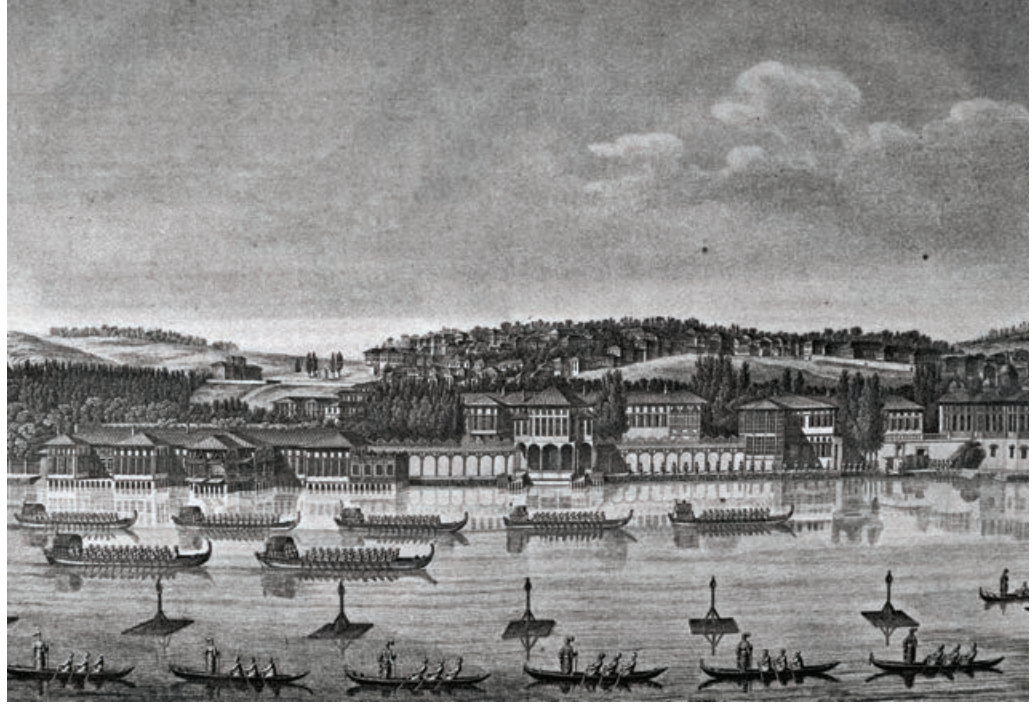
Beşiktaş'taki en erken tarihli köşk, Sultan II. Bayezid Dönemi (1481-1512)'ne kadar gider. Bu ilk köşk ve II. Selim Dönemi (1566-1574)'nde inşa edildiği ileri sürülen¹ kasır hakkında bugüne değin tarih belgelerine dayanan aydınlatıcı bilgi edinilememiştir.

Beşiktaş Bahçesi 17. yüzyıldan itibaren önem kazanmaya başlamıştır. I. Ahmed (1603-1617) ve III. Ahmed (1703-1730) dönemlerinde, yeni yapılacak köşk ve daireler için arazi sağlamak amacıyla, o dönemde bir koy oluşturan ve bugün Dolmabahçe olarak bilinen bölüm toprakla doldurulmuştur. 17. yüzyıl ortalarında Evliya Çelebi, Beşiktaş Hasbahçesi'ni anlatırken burasının Sultan Bayezid Dönemi'nde paşa yalısı olduğunu, padişahlara intikal ettikten sonra kat kat avluları ve şahnişinleri ile Bâğ-ı İrem haline geldiğini belirtmekte, ancak bu sırada ayakta olan I. Ahmed Dönemi köşklerinden söz etmemektedir.²

Melling, *Eski Beşiktaş Sahil Sarayı Hümâyûnu* detay

*Prof. Dr., Sanat Tarihçisi.

Eski Beşiktaş Sahil Sarayı
Hümâyûnu



Tarihçi Naîmâ, Sultan I. Ahmed'in 1613'te dolaştığı hasbahçelerden bahsederken Beşiktaş Bahçesi'ni de saymakta ve padişahın burada iki gün kaldığını belirtmektedir.³ Bahçe ve köşkleri çok seven I. Ahmed'in bu ziyaretlerinin kısa olmasının başlıca nedeni, buradaki köşkların uzun süre yaşamaya uygun olmayışındır.⁴ Yine Naîmâ Tarihi'nden IV. Murad'ın (1623-1640), babası tarafından yaptırılan köşkte yaşadığını ve 1039 H./1639-40'da burada devrin ünlü şairi Nef'i'ye hiciv söylemeyi yasakladığını da öğreniyoruz.⁵

17. ve 18. yüzyılların pekçok tarihçisi çeşitli vesilelerle Beşiktaş Hasbahçesi'nde inşa edilen köşk, kasır ve dairelerden bahsetmiştir. Örneğin; Kömürcüyan I. Ahmed'in burada diğer köşklere daha geniş, güzel ve yedi kubbeli bir saray inşa ettirdiğini ve çıkarılan latif bir suyun fiskiyeli ve şadırvanlı havuzlara döküldüğünü belirtmektedir.⁶ Silahdar Tarihi'nden, daha önce aynı yerde bulunan Cağaloğlu Yalısı adlı mirî sarayın büyük bir bölümünün 1679'da yıktırılarak saray arazisi üzerinde geniş çaplı bir inşaa faaliyeti gerçekleştirildiği öğrenilmektedir.⁷ Saraya ait günümüze ulaşan gravür ve resimlerden, IV. Mehmed Dönemi (1648-1687)'nde inşa edilmiş olan iki yapı tanınabilmektedir. Bunlardan biri Mimar İsmail Ağa tarafından inşa edilen Çinili Köşk diğeri de onunla hemen hemen aynı tarihli, taş kemerler üzerine yükselen iki katlı Kasr-ı Zibâdır. 19. yüzyıl ortalarına kadar ayakta kalan ve Dolmabahçe Sarayı'nın inşası süresince Balyanlar tarafından mimarlık bürosu olarak kullanılan Çinili Köşk için dönemin şairi Arif "Duâ-güne anın tarihî itimâmın didi Ârif/Mübârek ola bu zîybende menzil şâh-i devrâne (1090 H./1679 M.) tarihini düşmüştür."⁸

Padişahların Beşiktaş Sarayı'na ilgisi 18. yüzyıldan itibaren artmaya başlamış ve bu ilgi saray ayakta kaldığı süre boyunca, 19. yüzyıl ortalarına kadar sürmüştür. III. Ahmed'le birlikte Osmanlı padişahları Topkapı Sarayı dışındaki köşk ve saraylarda daha uzun sürelerle kalmaya başlamışlar, bu sırada maiyetlerini ve haremelerini de beraberlerinde götürdükleri için daha geniş ve yaşamaya daha uygun

binalar inşa edilmesi gereği ortaya çıkmıştır. III. Ahmed Dönemi'nin en fazla rağbet gören sarayları Kağıthane'deki Sadabad Sarayı ile Beşiktaş Sarayı'dır. Bu dönemde Beşiktaş'ta yoğun bir inşa faaliyeti izlenmektedir. Eski köşkler onarılmış, yeni köşkler eklenmiş ve saraya ait yapıların işgal ettiği alan giderek genişlemiştir. Sarayın ek binalarla büyüebilmesi için komşu yalılar istimlak ya da müsadere yoluyla saray arazisine katılmıştır.⁹

Tarihî kaynaklardan, III. Ahmed ile III. Selim Dönemi (1789-1807) arasında Beşiktaş Sarayı'nda çok sayıda köşk inşa edildiği anlaşılmaktadır. En yoğun çalışmalar I. Mahmud'un saltanat yılları (1730-1754)'nda gerçekleştirilmiş, bu yıllarda sahilde Kasr-ı Dilârâ, Dolmabahçe sırtlarında da Bayıldım/Cihnânnümâ Köşkü, İftariye Kasrı, Sâyebân-ı Hümayûn gibi isimlerle anılan köşk ve kasırlar inşa edilmiştir. I. Abdülhamid (1774-1789) de sarayın birçok yerini yeniden yaparcasına tamir ettirmiş, çeşitli kasırlarla bahçeye bir havuz inşa ettirmiştir.

18. yüzyıl sonlarında, III. Selim Dönemi'ne girilirken Beşiktaş Sarayı, Topkapı Sarayı dışında İstanbul'daki en büyük saray kompleksi haline gelmiştir. III. Selim kendinden önceki padişahlara göre Topkapı Sarayı'ndan daha sık ve uzun sürelerle ayrılmıştır. Bu dönemlerde çoğunlukla Beşiktaş Sarayı'na giden III. Selim, sarayda geniş kapsamlı bir onarım ve inşa faaliyeti gerçekleştirerek sarayı uzun süreli kullanımlara uygun hâle getirmiştir. III. Selim Dönemi'nde hazırlanmış olan 1802 tarihli Bostancıbaşı Defteri'nde Beşiktaş Sarayı'nın, Dolmabahçe İskelesi ile Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi arasında kalan geniş bir alana yayıldığı görülmektedir.¹⁰

III. Selim Dönemi, çağın yeni oluşum ve dinamiklerine giderek cevap veremeyecek olan geleneksel Osmanlı kurumlarının yeniden düzenlenmesi için 18. yüzyıl boyunca yapılmış olandan çok daha kararlı adımlar atılmaya çalışıldığı, Osmanlı tarihinin son derece önemli bir dönemidir. III. Selim; askerî teknolojiyi yenileştirmeye ve orduyu ıslah etmeye öncelik verirken bunlar için Batılı uzmanlardan yardım almıştır. Padişahın yabancı mühendis ve eğitimcilerin yanı sıra, Osmanlı tarihinde ilk kez olarak yabancı bir mimara da iş verdiği görülmektedir. Kız kardeşi Hatice Sultan'ın Ortaköy Defterdarburnu'ndaki sarayının bahçe düzenlemesini ve dekorasyonunu yapan ve sarayda doğrudan inşa faaliyetleri de gerçekleştiren Melling, padişahın isteği üzerine Beşiktaş Sarayı'nda çalışmıştır.

Başlangıçtan itibaren II. Mahmud Dönemi ortalarına kadar Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde kalan tüm imar ve inşa faaliyetleri Hassa Mimarlar Ocağı'na bağlı mimar ve kalfalar tarafından gerçekleştirilirdi. Ancak III. Selim Dönemi'nde bir yandan ocağın faaliyetleri sürerken bir yandan da "Saray Mimarı" olarak nitelendirilebilecek yeni bir mimar tipi ortaya çıkmıştır. Melling'in, sultan için çalışmaya başladığı tarihten İstanbul'dan ayrılıncaya kadar III. Selim'in "Özel Saray Mimarı" olarak görev yaptığı anlaşılmaktadır. Melling'in bu sıfatı Topkapı Sarayı için geçerli olmamakla birlikte III. Selim'in Beşiktaş'taki sarayını neredeyse bütünüyle elden geçirmiş; eski binaları onarmış, yeni köşk ve daireler eklemiştir.¹¹

Deseni Melling tarafından hazırlanmış olan bir gravür, III. Selim Dönemi'ndeki Beşiktaş Sarayı için bir belge değeri taşır. Bu gravür, yirmi yıl kadar önce L'Espinasse ve Moreau tarafından hazırlanmış olan iki gravürle karşılaştırılacak olursa, III. Selim Dönemi'nde sarayda yapılan çalışmaların neler olduğu ayrıntılı olarak görülür. Saray, denize paralel olarak yerleştirilen çok sayıda köşkten oluşmaktadır. Bu köşkler galeri



Melling, *Eski Beşiktaş Sahil*
Saray-ı Hümayûnu

ve bahçe duvarlarıyla birbirine bağlanarak bütünlük sağlanmıştır. Sarayın Beşiktaş yönündeki ilk yapısı Çinili Köşk, diğer isimleriyle Kasr-ı Hümayûn/Çinili Mabeyn-i Hümayûn Kasrı/Beşiktaş Kasrı'dır. Çinili Köşk'ten sonra ahşap bölme duvarının hemen ardından, muhtemelen Melling tarafından yenilenmiş Ağalar Koğuşu ve galeri ile projesi ve yapımı sanatçının kendisi tarafından gerçekleştirilmiş olan Mihrişah (Valide) Sultan Dairesi gelir. Bu bölüm ve özellikle iyon nizamlı altı mermer sütun tarafından taşınan Mihrişah Sultan Dairesi, Hatice Sultan Sarayı'ndaki kimi bölümlerle birlikte, İstanbul'da Neo-klasik üslubu yansıtan ilk uygulamalardır.

Mihrişah Sultan Dairesi'nin yanında, 17. yüzyılda yapılmış olan Kasr-ı Zibâ, Kabataş yönüne doğru da ilk inşaatları III. Ahmed Dönemi'ne tarihlendirilebilecek deniz köşkleri; Kameriyeli Mehtap Bahçesi ve Köşkü, Balıkhane Kasrı ve Kafesli Köşk yer almaktadır. Resmin arka düzleminde, ağaçların arasından görülen binalar sarayın harem daireleridir.

II. Mahmud'un saltanat yılları (1808-1839), Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yenileşme çabalarının kurumlaşmaya başladığı ve bu konuda son derece köklü girişimlerin başlatıldığı bir dönemdir. II. Mahmud bir yandan imparatorluğu çağın gereklerine uygun olarak yeniden yapılandırmaya ve Batı karşısında siyasi ve askerî açıdan güçlendirmeye çalışırken öte yandan bir yönetici olarak kendisi de önceki padişahlardan çok farklı bir portre çizmiştir. Bu yönden en belirgin özelliği; Osmanlı padişahlarının yüzlerce yıldır yaşadığı Topkapı Sarayı'nı bütünüyle terk edip yeni bir sarayda ikamet etme konusundaki ısrarcı tutumudur.

Surlar ve yüksek duvarlarla çevrili olan Topkapı Sarayı, imparatorluğun en güçlü olduğu dönemlerde Osmanlı padişahlarının yaşamlarını sürdürdükleri, saray yerleşiminin geleneksel saray teşkilatıyla örtüştüğü hem yönetim merkezi hem de ikametgâhtı. Yenileşme girişimlerinin başlamasıyla birlikte sultanlar, Topkapı Sarayı'ndan daha sık ve uzun sürelerle ayrılmaya başlamışlardı. Ancak hiçbir padişah Topkapı Sarayı'nı bütünüyle terk etmemişti. Bunun nedeni, gerekli koşulların henüz hazır olmamasıydı. II. Mahmud Dönemi'nde, özellikle 1826'da yeniçeriliğin kaldırılmasıyla saray teşkilatının büyük ölçüde bağlı olduğu kul sisteminin çözülme-ye başlaması ve yapılacak değişikliklere karşı çıkabilecek güçlü bir muhalif grubunun bulunmaması, padişahın bu isteğinin maddi koşullarını büyük ölçüde sağlamıştır.

II. Mahmud, tahta çıktıktan çok kısa bir süre sonra, III. Selim Dönemi'ndeki yoğun inşaa faaliyetleriyle genişlemiş olan Beşiktaş Sarayı'nda, muhtemelen sürekli ikamet etmeye uygun hale getirmek düşüncesiyle önce bir keşif, ardından da bu keşfe bağlı olarak geniş çaplı bir onarım ve inşaa faaliyeti gerçekleştirmiştir. Hassa Mimarı Mustafa Ağa, Mimar Hafız Mehmed Efendi ile yardımcıları Yorgi ve Todori kalfalar tarafından hazırlanan bu keşifte, eski Beşiktaş Sarayı'ndaki hemen bütün yapıların adı geçmekte ve gerçekleştirilecek onarımlar belirtilmektedir.¹² Harem, Hazinedâr Ağa, Seferli Ağalar, Bostancıbaşı Ağası, Mabeynci Ağalar, Kozbekçiler, Zülüflü Baltacılar, Hekimbaşı, Kuşçular Daireleri, Balıkhâne Kasrı, Kafesli Köşk, Mabeyn Kasrı, Mermer Köşk, Valide Sultan Dairesi, Çinili Köşk, ayrıca biri küçük diğeri büyük iki mutfak, hamamlar, iskeleler, ahırlar, havuzlu bahçeler ve cami gibi çok sayıda yapı adının geçtiği bu liste, Topkapı Sarayı'ndaki çeşitli fonksiyonlara sahip yapıların Beşiktaş Sarayı'nda da yer aldığını göstermektedir. Yine bu keşif raporu, sarayın henüz III. Selim Dönemi'nde sürekli ikamet için düzenlendiğini de düşündürmektedir. Ancak III. Selim bu isteğini gerçekleştirememiştir.

II. Mahmud'un saltanatının hemen başlarındaki keşfin ardından sarayda yoğun bir çalışma başlamıştır. Padişah sarayda sürekli yaşamayı düşündüyse de ısınma problemi tam olarak çözümlenemediği için bu isteğini gerçekleştirememiş, Beşiktaş Sarayı'nın yanı sıra Topkapı, Çırağan ve Beylerbeyi saraylarında da yaşamıştır.

II. Mahmud Dönemi'ndeki bu ilk çalışmalardan sonra, padişahın tahtta kaldığı süre boyunca Beşiktaş Sarayı'nda yeni köşkler inşaa edildiği bilinmektedir. Ancak bu yapılarla ilgili, bugüne değin Todori Kalfan'ın bir projesi dışında ayrıntılı bir resim ya da çizim bulunamadığı için, yapıların mimarileri hakkında yeterli bilgiye sahip değiliz. Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki bir yazı kutusunun arka yüzünde yer alan kabartma resimden, tipik bir II. Mahmud Dönemi uygulaması olan bu projenin gerçekleştirilmiş olabileceği düşünülebilir. Köşk, daha önce Kasr-ı Zibânın bulunduğu yerde inşaa edilmiştir. Dönemin tarihçilerinden Tayyazâde, bu kasırla ilgili İzzetâ tâk-ı muallâsma yazdım tarih/Şah dehre ola kâşâne-i âlî mes'ûd (1231 H./1815 M.) tarih beytini düşmüştür.¹³

II. Mahmud'un zamanının büyük bölümünü Beşiktaş Sarayı'nda geçirmesi, şehircilik açısından da bazı değişiklikleri beraberinde getirmiş, yüzlerce yıl bir sayfiye bölgesi olma özelliği taşıyan Boğaziçi kıyıları kent dokusu içine katılmaya başlamıştır. 1814-15 tarihli Bostancıbaşı Defteri'nden sarayın çevresinde yoğun bir yerleşim başladığı izlenmektedir.¹⁴ Defterde çeşme, cami, mektep ve çok sayıda iskelenin yanı sıra özellikle üst yönetim kademelerinde görev yapan memurlara ait yalılarının adı geçmektedir.¹⁵

II. Mahmud, sürekli ikamet sorununu çözmek için kış aylarında da yaşayacağı yeni bir saray inşa ettirmeye karar vermiştir. Topkapı Sarayı'ndan sonra bu amaçla inşa ettirilecek ikinci saray için Beşiktaş'ın hemen yanındaki Ortaköy semti tercih edilmiştir. Bu seçim, Batılılaşma Dönemi padişahlarının Boğaziçi kıyılarında, özellikle de Beşiktaş'ta yaşama isteklerinin en somut göstergesidir. II. Mahmud, yeni yapılacak sarayın geleneksel Osmanlı sarayından farklı, Avrupadaki krallık saraylarına benzer bir mimaride olmasını istemiş bu işle bizzat kendisi ilgilenmiştir. Padişahın Avrupadan planlar getirttiği ve sarayın yapımıyla Ermeni bir mimarı görevlendirdiği öne sürülmektedir.¹⁶ Yapımı 1834-41 yılları arasında gerçekleştirilen saray, II. Mahmud'un ölümünden sonra tamamlandığı için padişah, çok istediği halde bu sarayda oturamamıştır.

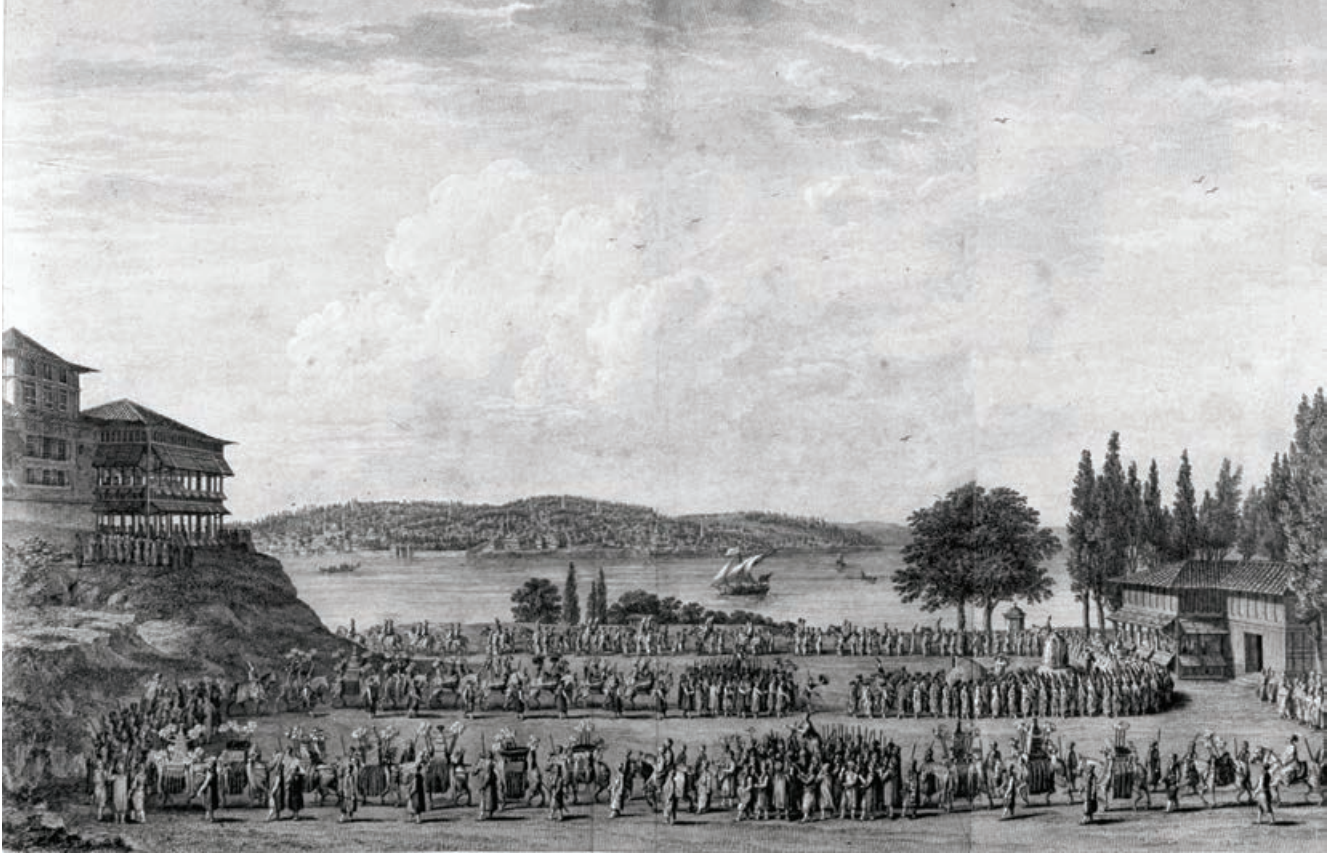
Tanzimat'ın ilanı ile başlayan Sultan Abdülmecid Dönemi (1839-1861), imparatorluk toprakları üzerinde yaşayanların yeni haklar elde ettikleri, II. Mahmud Dönemi'nde temeli atılmış olan kurumların işlerlik kazandığı ve yeni kurumların tesis edildiği bir dönemdir. Abdülmecid, Batılılaşma çabalarının geniş bir tabana yayılması konusunda son derece kararlı bir tutum sergilemiştir. Bu, öncelikle kendi yaşadığı mekânlar ve yaşam tarzından izlenmektedir.

Abdülmecid, Topkapı Sarayı'nı bütünüyle terk etmeye karar vererek bu kararını uygulayan ilk Osmanlı padişahıdır. Tahta çıktıktan sonra, Çırağan Sarayı'nın yapımı tamamlanincaya kadar çoğunlukla Beşiktaş ve Beylerbeyi saraylarında yaşamış, Ortaköy'deki saray tamamlanınca da buraya yerleşmiştir. Çırağan Sarayı, plan ve üslup açısından geleneksel Osmanlı saray mimarisine hemen hiçbir benzerliği olmayan, Avrupadaki saraylara benzer bir yapıydı.

Sultan Abdülmecid Çırağan Sarayı'na yerleştikten kısa bir süre sonra yeni ve çok daha görkemli bir saray yaptırmaya karar vermiştir. Çırağan Sarayı her şeyden önce, saray teşkilatının tamamını almayacak kadar küçüktü. Boğaziçi'ndeki diğer sahil saraylar gibi ahşap bir yapıydı. Abdülmecid, gerek malzeme ve işçilik gerek üslup gerekse boyut açısından Avrupadaki krallık saraylarıyla boy ölçüşebilecek bir saray istiyordu. Yeni sarayın inşası için, padişah tarafından, Beşiktaş Sarayı'nın bulunduğu yer seçildi. Burası, sahilde Tophane Kışlası, sahilin hemen gerisindeki sırtlarda Taksim ve Maçka Kışlası (ilk Harp Okulu binası) gibi, Batılılaşma Dönemi'nin anıtsal kışla yapıları ile çevrili bir bölgeydi. Pera'daki elçiliklere ve dolayısıyla da Avrupa'ya en yakın yer yine burasıydı. Ayrıca güzel bir manzaraya sahip olması, yeni sarayın inşası için bu mevkiinin seçilmesinde önemli rol oynamıştır.

Dolmabahçe Sarayı, III. Ahmed Dönemi'nde başlayan değişimlerin 150 yıllık bir sürecin ardından mimarlık alanındaki en önemli sonuçlarından biridir. Saray, plan tasarımı, mimari uygulama, üslup ve iç mekân düzenlemesi açısından geleneksel Osmanlı mimarisinden bütünüyle kopuşun ilk örneğidir. Böyle bir sarayın ortaya çıkmasında Avrupadaki saraylara özenme göz ardı edilmemesi gereken bir olgu olmasına rağmen, bunu tek neden olarak kabul etmek ve diğer çok önemli etkenleri dikkate almamak, değerlendirmelerin eksik olması anlamına gelir.

Osmanlı İmparatorluğu yüzlerce yıl siyasi, askerî ve ekonomik açıdan Avrupa ve Yakın Doğu'daki en önemli güç olmuştur. Geçen süre içinde iç ve dış dinamikleri izleyememesi ve gerekli önlemleri almaması, bu gücünü yitirmesine neden olmuştu. Osmanlı padişahları 18. yüzyıldan itibaren bu kötüye gidişi görmüşler



ve imparatorluğu eski gücüne kavuşturmak için girişimlerde bulunmuşlardır. Batılılaşma Dönemi olarak isimlendirilen dönemde tahta çıkan padişahların icraat girişimleri ve icraatları incelenecek olursa bu açıkça anlaşılır. Siyasi ve askerî üstünlüğün Batı'nın eline geçmesiyle, yenedünya düzeninde söz sahibi olmak için yeni kurallara bağlı bir yapılanma zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Batılılaşma Dönemi padişahlarının bunun bilincinde oldukları izlenmektedir. Toplumdaki tutucu kesimlerden gelen tüm baskılara rağmen, imparatorluğu yeniden eski gücüne kavuşturmak için, yeni kuralları uygulamaya koymuşlardır. III. Selim, II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinin kışla binaları, imparatorluğun gücünü Avrupa'ya ispat etmek istercesine anıtsal ölçülerde ve İstanbul'un en stratejik mevkilerine, özellikle simgesel anlamda Batı'ya yani Pera'ya en yakın yerlerde inşa edilmiştir. 19. yüzyıl ortalarında sivil mimariye de böyle bir anlam yüklendiği görülmektedir. Tanzimat ileri gelenleri tarafından büyük boyutlar teşvik edilmiş, yitirilmiş olan imparatorluk ihtişamı yeniden yaratılmaya çalışılırken özellikle sivil mimaride alçak gönüllülüğün yok olmasına önayak olunmuştur.¹⁷ Padişah öncelikle kendi yaşayacağı konuta bu düşünceyle yaklaşmıştır. Bu nedenle Dolmabahçe Sarayı değerlendirilirken, Avrupadaki saraylar nasıl kralın ve devletin gücünü simgeliyorsa, Dolmabahçe Sarayı'nın da padişahın ve imparatorluğun ihtişamını simgeleyen bir prestij yapısı olduğu gerçeği göz ardı edilemez.¹⁸

Bugüne değin yapılmış olan çalışmalar, Dolmabahçe Sarayı'nın yapımına 1842-43 yıllarında başladığını düşündürmektedir. Saray 1856'da tamamlanmış ve Abdülmecid, aynı yılın 7 Haziran günü Dolmabahçe Sarayı'na taşınmıştır.

Sultan I. Mahmud'un yörede yaptırdığı Bayıldım ve Cirit Köşkü



Melling, *Eski Beşiktaş Sahil Sarayı-Hümâyûnu* detay

biçimine uygun Batı tarzı mobilyalarla döşenmiştir.

Dolmabahçe Sarayı cephe tasarımı açısından Avrupadaki saraylarla karşılaştırılabilecek düzeydedir. Süsleme, Batı'daki saraylarda olduğu gibi ana cephe üzerinde, deniz yönündeki cephede yoğunlaşmıştır. Rönesans, Barok, Ampir üslupların bir arada bulunduğu "Eklektik" eğilimin içinde özellikle, Venedik Rönesans'ı ön plana çıkmaktadır. Ancak bu Batı üslupları içinde Anadolu Türk mimarisinin izlerini görmek de mümkündür. Özellikle Hazine-i Hassa ve Saltanat kapılarında Selçuklu taç kapılarının ve çifte minareli cephelerinin anıları seçilir. Bu özellikleriyle Dolmabahçe Sarayı'ndaki uygulamalar; Osmanlı mimar ve ustalarının Doğulu ve Batılı unsurlara getirdikleri özgün bir yorum olarak değerlendirilebilir. Dolmabahçe Sarayı, günümüzde her ne kadar bu özelliğini yitirmişse de, 19. yüzyıl ortalarında kent içinde kapladığı alan ve İstanbul'un kentsel gelişimindeki yeri açısından son derece ilginç ve önemli bir örnektir. Saray geniş bir alana kurulmuştu. Bahçesinin sınırları içinde, yine belli bir plana uyularak yerleştirilmiş ve günümüze ulaşan yapılardan başka günümüze ulaşamayan ya da bugün sarayla organik bağı kesilerek çeşitli kurumlar tarafından kullanılan çok sayıda bina bulunmaktadır. Deniz tarafında Baltacılar Dairesi (MSÜ Konservatuarı), Musâhibân Dairesi (bu bina günümüzde başbakanlık tarafından kullanılmaktadır), Matbah-ı Amire (bu binanın bir bölümü başbakanlık ofisi, diğer bölümü de Milli Saraylar Saray Koleksiyonları müzesidir), kara tarafında Matbaa, Eczahane, Fodla Fırını, Kuşhane Mutfakları (Beşiktaş İnzibat Bölük Komutanlığı) bugün başka kurumlar tarafından kullanılan saraya ait yapılarıdır. Gümüşsuyu etekleriyle Hazine-i Hassa Kapısı arasında ise günümüze ulaşmayan

Dolmabahçe Sarayı, II. Mahmud Dönemi'nden itibaren isimleri giderek daha sık duyulmaya başlanan Balyan Ailesi'nin eseridir. Sarayın yapımı Garabet Balyan'a, Hazine-i Hassa ve Saltanat Kapısı ile bazı iç mekân uygulamaları Nikağos Balyan'a aittir. Ana saray binası, denizin hemen kıyısından başlayıp gerideki Gümüşsuyu ve Maçka eteklerine kadar uzanan geniş arazinin kıyıya yakın bölümüne, denize paralel olarak yerleştirilmiştir. Batılılaşma Dönemi'nin diğer sahil sarayları gibi ana cephe, deniz tarafındadır. Topkapı Sarayı'ndaki gibi büyük ölçüde güvenlik nedeniyle yüksek duvarlarla çevresinden koparılmamıştır. Kara tarafında, harem bulduğu bölümü örten yerde diğer bölümlere göre daha yüksek bir duvar bulunmaktadır. Saray; Mabeyn Dairesi, Muayede Salonu, Harem ve Veliahd Dairesi olmak üzere dört ana bölümden oluşmaktadır. Veliahd Dairesi, ana kütlede bağımsız, ancak aynı üslup özelliğindedir. Sarayın iç mekân bölümlenmesinde geniş salonlar, birbirine bağlanan simetrik odalar izlenir. Saray, yeni yaşam

Saray Tiyatrosu, İstabl-ı Âmire, Kayıkhaneler ve Hamlacılar Dairesi gibi yapılar bulunmaktaydı.¹⁹ Dolmabahçe Sarayı tüm bu yapılarla birlikte düşünüldüğü zaman Beşiktaş'ın bu bölümünün tamamen Osmanlı saray yerleşimine ayrıldığı anlaşılır. 1940'lara kadar neredeyse Maçka ve Gümüşsuyu'ndaki anıtsal kışla yapılarına kadar kesintisiz şekilde uzanarak kent dokusu içinde baskın bir öge olan Dolmabahçe Sarayı giderek bu özelliğini yitirmiştir. Günümüzde ise stadyum ve büyük otellerle saray kompleksinin bütünselliği tamamen parçalanmış, sarayda simgelenen değerler ve kent içindeki mekânsal anlamı azalmıştır.

Dipnotlar

- 1 Süheyl Ünver, "Bir Beşiktaş Sarayı Vardı", *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 10, 1967, s. 10.
- 2 Evliya Çelebi, *Seyahatname*, C. I, İstanbul 1976, s. 314.
- 3 Na'imâ Mustafa (Efendi), *Na'imâ Tarihi*, C. 2, İstanbul 1283, s. 106-107.
- 4 Mustafa Cezar, "Sanatta Batıya Açılıştaki Saray Kültürü ve Yapılarının Yeri", *Milli Saraylar Sempozyumu Bildiriler, Yıldız Sarayı Şale Köşkü, 15-17 Kasım 1984*, İstanbul 1985, s. 55.
- 5 Na'imâ Tarihi, C. III, s. 44'te anlatılan olaya göre IV. Murad bir gün Beşiktaş Kasrı'nda Nef'i'nin bir şiirini okurken fırtına çıkmış ve padişahın oturduğu tahtın hemen yanına yıldırım düşmüştür. Bunun üzerine Sultan Murad elindeki mecmuayı yırtıp Gökden nazire indi Sihâmî Kazasına/Nef'i diliyle uğradı Hakkın belâsına diyerek Nef'i'ye hiciv söylemeyi yasaklamıştır.
- 6 Eremya Çelebi Kömürcüyan, *İstanbul Tarihi XVII. Asırda İstanbul*, (Çev.: Hrand D. Andreosyan, yeni notlarla yayıma hazırlayan: Kevork Pamukciyan), İstanbul 1988, s. 39.
- 7 Silâhdâr Fındıklılı Mehmed Ağa, *Silâhdâr Tarihi*, C. I, İstanbul 1928, s. 732.
- 8 *age*.
- 9 Tülay Artan, "Beşiktaş Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1994, s. 172.
- 10 Şevket Rado, "Bostancıbaşı Defteri Hakkında", *Hayat Tarih Mecmuası İlavesi*, S. 6, 1972, s. 7.
- 11 Melling hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Necla Arslan, "Osmanlı Sarayı ve Mimar Antoine-Ignace Melling", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, (Haz.: Zeynep Rona), İstanbul 1994, s. 113- 122; C. Boschma - J. Perrot, *Antoine-Ignace Melling (1763-1831) Artiste-Voyageur*, Paris 1991.
- 12 BOA, Cevdet Sarayı No: 3558.
- 13 Tayyazâde Ahmet Atâ, *Atâ Tarihi*, C. III, İstanbul 1292-93, s. 172.
- 14 Reşad Ekrem Koçu, "Bostancıbaşı Defterleri", *İstanbul Enstitüsü Mecmuası*, S. 67, 1958, s. 67-68.
- 15 Beşiktaş Sarayı hakkında ayrıca bkz. Reşad Ekrem Koçu, "Beşiktaş Sahil Sarayı", *İstanbul Ansiklopedisi*, C. V, s. 2589-2597; Necla Arslan, *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. yüzyıl Sonu ve 19. yüzyıl)*, İstanbul 1992, s. 124-136; Tülay Artan, *agm.*, s. 171-173.
- 16 Bu olay çeşitli kaynaklarda II. Mahmud'un Beşiktaş Sarayı'nda inşa ettirdiği kışlık sarayla ilgili olarak anlatılmaktadır. Ancak kaynağı, 1830'ların ortalarında İstanbul'da bulunan Miss Pardoe'nun *The Beauties of the Bosphorus*, London 1838 adlı seyahatnamesinde s. 17-18'de anlatılan bu olayın Beşiktaş Sarayı için değil Çırağan Sarayı'nın yapımı öncesinde geçmiş olması daha muhtemeldir.
- 17 Serim Denel, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri*, Ankara 1982, s. 33.
- 18 Dolmabahçe Sarayı ve Topkapı Sarayı'nın hangi şartlarda, hangi dünya görüşüyle ve hangi ihtiyaçlara cevap vermek üzere meydana getirilmiş oldukları ve iki saray kompleksi arasındaki benzer ve farklı yönler hakkında ayrıntılı bilgi ve yorum için bkz. Mustafa Cezar, *XIX. yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul 1991, s. 311-320.
- 19 Sarayın günümüze ulaşmayan ya da bugün başka kurumlar tarafından kullanılan yapıları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Cezar, *XIX. yüzyıl Beyoğlusu*, s. 320-321; Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Kompleksini Oluşturan Yapıların Değerlendirilmesinde Yeni Bulgular", *Milli Saraylar 1994/1995*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s. 114-135.

* 1994/95 yılında Milli Saraylar dergisinde yayınlanan makale esas alınmıştır.



Tanzimatın Sarayı Dolmabahçe

Deniz Esemeli*

Dolmabahçe Sarayı, Osmanlı yönetim sistemindeki dönüşümün mimarlık alanındaki en önemli yansımalarından biridir. Bu sarayla birlikte, Osmanlı Devleti'ndeki yönetim örgütlenmesinin yeni fiziksel yapısı ortaya konmuştur.

Yeniçağın merkezî ve mutlaki kurumlaşmasını bir süper güç gerçeği içinde yüzyıllarca sürdüren Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim merkezi olan Topkapı Sarayı, padişahların ilahi ve mutlak otoritelerinden kaynaklanan yönetim anlayışını yansıtan bir işlevler kompleksiydi. Sur içinde kalan tarihsel İstanbul'un yarısından başlayan -Aksaray'daki Yeniçeri Kışlalarından- resmî yapılaşma; tepeleri taçlandıran selâtin camileri, Süleymaniye'deki meşihat makamı, ticari hayatın merkezi Kapalıçarşı ve bunu besleyen İstanbul limanındaki kapanlarla, merkezî otoritenin yaşadığı saray çevresine ulaşıyordu.

Bizans Dönemi İstanbul'unun bir tür devamı olan bu düzenlemeyi, İstanbul'un en eski arteri olan Divanyolu ve Hipodrom (Atmeydanı) görkemli bir atmosferle birbirine bağlıyordu. Bizans Dönemi'nde halkla sarayı buluşturan Hipodrom (yarışları ve törenleri); Osmanlı Dönemi'nde Enderun örgütünün bir kurumu olan İbrahim Paşa Sarayı'ndan, tüm saray ve devlet kadrosunun ünlü saray düzenlerini izledikleri bir şölen ve kimi zaman ayaklanma alanına dönüşmüştü. Devlet sergilemesinin bu geniş kuruluşu; güvenlik ve hâkimiyet nedeniyle yarımada'nın ucunda ve korunmalı bir konumda olan Topkapı Sarayı ve hemen yanındaki sadrazam ve hükümetin odaklandığı Bâb-ı Âli topluluğuyla denize ulaşıyordu. Ana hatları verilen bu resmî yapılaşmanın topografik yelpazesi bile, Osmanlı mutlakiyetinin yönlendirdiği devlet kurumlaşmasının ne derece geniş ve bilinçli planlandığını gösterir. İstanbul'daki bu resmî yapılaşmanın sarayın hâkimiyetinde olduğu, söz konusu alanın bir uçta Topkapı, diğer uçta Bayezid'da Eski Saray ile sınırlanmasından da anlaşılır.

Dolmabahçe Sarayı
Kristal Merdivenler

* Dr., Sanat Tarihçisi.



Topkapı Sarayı,
Milli Saraylar Dia Arşivi

Devlet örgütünü oluşturan askerî, dinî ve ticari yapıların dışında tüm kurumların saraya bağlı olması; Topkapı Sarayı'nı çeşitli devlet hizmetlerini ve istihdamı karşılayan yapıları içeren bir kale-saray konumuna getirmişti. Bizans geleneği çerçevesinde Hipodrom ve Divanyolu'nun törensel arter olarak kullanılmasından başlayarak, Topkapı Sarayı'nı kentten ayıran Sur-u Sultani ve Bâb-ı Hümâyûn'un dışında saraya bağlı işlev ve hizmet yapıları sıralanıyordu. Sarayın Birûn (dış) örgütünün altyapıları olan bu oluşumlar; devlet güdümlü üretim ve sanatçı kadrosunu barındıran *Ehl-i Hiref* kurumunun Nakkaşhane'si ve imparatorluğun birinci dereceden yapısı olan Ayasofya ile temsil ediliyordu.

Topkapı Sarayı'nı kentten ve devlet dairelerinden ayıran sur içinde ise sarayın iç işleyişine ve hiyerarşisine yönelik hastane, Ebniye, cebehane, darphane, ahır ile başmimarlık ve şehremaneti örgütüyle ilgili Ebniye-i Hassa Dairesi gibi birçok ocak ve yapı bulunuyordu. Osmanlı merkezî yönetiminin yapılanması, imparatorluğun yükseliş yıllarında padişahın iradesinde ve o derece saraya bağlıdır ki; tüm vezirler, padişahın mutlak vekili olan sadrazamın başkanlığında sarayın II. avlusundaki Divan-ı Hümâyûn'da sürekli toplanmaktadırlar. Bâb-ı Âli'de altyapısı hazırlanan hükümet icraati, sarayda, yani padişahın ikametgâhında gerçekleşmektedir. Öte yandan, sarayın klasik dönemdeki bir diğer merkezî kurumunu da *Enderun Mektebi* oluşturmaktadır. Kentin içinde birkaç sarayın yanı sıra en seçkini olan Topkapı Sarayı'nda padişahın Selamlık Dairesi olan Enderun Avlusu'ndaki bu örgütten yetişen saraylı üst düzey kamu yöneticisi olarak bürokrasiye atanıyordu. Sarayda padişahla birlikte ve Osmanlı disiplini içinde yetişen kadroyla devleti yönetmek, tam bir mutlakiyet göstergesiydi.

Kentin ve sarayın Fatih Sultan Mehmed tarafından imparatorluk başkenti ve yönetim merkezi olarak düzenlenmesi Osmanlı yönetim düzeninin resmen Batılılaştığı 19. yüzyıla kadar değişmemiş ve bu mutlaki anlayış, girift bir imparatorluk protokolü ve töreniyle de süslenmiştir. Söz konusu resmî boyut ve saray merkezli devlet örgütü, üç kıtaya yayılan ve Avrupa'daki gibi ulusal krallık yapısı taşımayan bir imparatorluk için doğaldır. Öyle ki, aynı merkezî ve yatay örgüt düzeni Bizans ve Roma gibi imparatorlukların saraya bağlı kurumlarında da görülür.

Oysa 18. yüzyılın sonlarından başlayarak bu boyutu ve örgütlenmeyi tek başına taşıyamadığı anlaşılan Osmanlı Devleti ve sarayı, tehlikeli bir bocalama döneminden sonra ciddi bir biçimde çağı yakalama telaşıyla 19. yüzyıla ulaşmıştır. Toplumsal sınıflaşmanın kral sarayına rağmen uzun bir dönemde kurulduğu ve bu sınıfların kendi kurum ve haklarını aşamalı olarak üstelik zor kullanarak kazandığı Batılı devletler 19. yüzyılda toplumsal, ekonomik ve teknolojik olarak Osmanlı Devleti'nin ilerisindeydiler. Sömürgelerden aktarılan kaynaklarla finanse edilen Avrupa devletleri karşısında, Osmanlı devlet düzeninin Batı'nın yanı başındaki stratejik coğrafyasını koruması ve çağı yakalayabilmesi geleneksel merkezî kurumlarını tümüyle yenilemesine bağlıydı. *Tanzimat* adıyla tanımlanan bu yenileme girişi Osmanlı Devleti'nin, imparatorluk kurumlaşmasından sonraki ikinci ve son sistem dönüştürümüdür.

Bu çalışmamızda Tanzimat düzeninin toplum ve devlet yaşamına getirdiği değişikliklerin yanı sıra Osmanlı saray örgütündeki düzene ve dolayısıyla bir Tanzimat Dönemi yapısı olan Dolmabahçe Sarayı'nın mekân düzenine yansımaları incelenecektir. Ancak belirtilmelidir ki; Tanzimat'ın getirdiği düzen ve dönemin renkli ve zorlu olayları içinde gelenek ve yeniliğin hesaplaşması, Tanzimat Fermanı'nın ilanı kadar bir anda ve kolay olmamıştır. Bir yanda toplumsal yapı, dinsel yaşam, çok ulusluluk, sarayın alıştığı mutlakiyet ve karizmatik bir kültürden oluşan gururlu ve klasik gelenek çağdaş yeniliklerin karşısına çıkıyordu, öte yanda ekonomik, teknolojik ve yaşam felsefesinin evrensel kurallarının dikte ettiği çağdaşlaşma adem-i merkezî bir devlet yönetimi, güçlerin ayrıldığı bir toplumsal yaşam, hakların ve kararların demokratik bir anlayışla verildiği düzen, halkın üretime ve yönetime eşit haklarla katıldığı sanayi toplumu ve eleştirel bir entelektüel yaşam vadediyordu.

Bu iki farklı yaşam felsefesinin oluşturduğu çelişki ya da başka bir söyleyişle geleceğin Osmanlı toplumuna kazandırdığı karizmatik karakter ve bu karakterin yenilikleri kabul etmekten uzak, gururlu ağırlığı ve donmuşluğu ile Aydınlanma Çağı'nın getirdiklerini diğer toplumlara pazarlık ederek veren emperyalist Batı çatışması 19. yüzyıl Osmanlı tarihini oluşturur. Tanzimat'ın getirdiği çağdaşlaşma, kurumları çökmüş ve karşı çıkacak gücü kalmamış Osmanlı toplumuna, saray ve devlet tarafından hızla benimsetilmeye çalışıldı. Ne var ki, çağdaş toplumsal örgütlenmenin sonucu olan Batı kaynaklı kurumlar; uzun mutlaki rejim içinde katmanlaşmamış Osmanlı toplumunda kaynaşmadan, yan yana yaşadılar. Batı kaynaklı çağdaşlaşmanın Osmanlı toplumunda ve düzenindeki bu ikili görüntüsünün nedeni; Avrupa devletlerinin bu çağdaş düzenin unsurlarını, -siyasetin gereği olarak- o sıralarda zayıf durumda olan Osmanlı Devleti'ne büyük ödünler karşılığı vermeleri ve evrensel değerleri devletin bütünlüğünü parçalamak amacıyla da kullanmalarındır. Gerçekten 19. yüzyıl Osmanlı tarihi, etkileri Cumhuriyet Dönemi'ni yaratacak kadar hızlı bir çağdaşlaşma ve aydınlanmanın ardında, ağır bir borçlanmanın, aşırı bir yabancı müdahalesinin sonucu



Topkapı Sarayı
Bâb-üs Selâm

imparatorluğun parçalanışının ve fakirleşmesinin tarihidir. Kısaca söylemek gerekirse bu dönemde, mutlaki karakterli toplumsal ve ekonomik düzenin her bakımdan tersi olan çağdaş anlayışa dönüşemeyişinin nedeni, Osmanlı geleneğinin ve Batı sömürgeciliğinin karşılıklı olarak olabildiğince az ödün verme çabaları olmuştur.

Yukarıda sıralanan dramatik çelişkilerin ilk olarak yaşandığı ve görüldüğü yer olan Osmanlı sarayı, 19. yüzyıl başlarında, geleneğin simgesi olan Topkapı Sarayı'nın dışına çıkma gereğini duymuştur. Özellikle resmî ikametgâh ve yönetim merkezi olarak birer ahşap saray biçiminde yeniden düzenlenen ve yapılan Beşiktaş ile Çırağan saraylarının geleneksel sahil saray kuruluşu içinde ve ahşap malzemeyle, yine geleneksel ve Avrupa'dan ithal edilen mobilyalarla döşendiği görülür. Daha da ilginç bir fark, tam anlamıyla geleneksel konut düzeninde olan eski Çırağan Sarayı'nın, Sultan II. Mahmud'un kişisel zorlamasıyla bir antik çağ tapınağı gibi Ampir cephe estetiğiyle yapılmasıdır. Ancak iç mekân kuruluşu ve bilinen selamlık harem ayrımıyla bu saraylar da, geleneğe daha yakın birer Tanzimat öncesi örnekleridir.

Oysa geleneği kararlı olarak reddeden Sultan Abdülmecid'in Tanzimat düzeni, çağdaşlaşmanın ortasındaki Avrupa'ya, öncelikle gücünü ve varlığını dışa vuran Batı tarzı bir sarayla görünmeliydi. Öyle ki, alt yapısını oluşturmadığı çağdaşlaşmayı hızla ithal eden Osmanlı yönetimi, daha da hızlı olarak, yüzyılın ortasında Dolmabahçe Sarayı'nı yaptırdı.

Dolmabahçe Sarayı'nda her şey Tanzimat'a uygun bir düşünce yapısı içinde konumlandırıldı: Osmanlı geleneğinde kutsal yapılar olan camilerin dışında ilk kez

bir sivil yapıya tanınan ve kentin bilinen dokusuna aykırı anıtsallık, tek parçalı Avrupa saraylarının bir uzantısı olan saray kitlesine sütunlu, alınlıklı, balkonlu ve yoğun Helenistik yorumlu süslemenin kazandırdığı romantik cephe estetiği, içerde yan yana sıralanan Avrupalı mekân düzeni ve simetrik kuruluş. Tanzimat Fermanı'ndaki tanımlamaya uygun, geleneksel Osmanlı sarayı patronajı: *Benim tebaam* diyen bir padişahın hâkimiyeti; Batılı simetrik kitleye sıkıca yerleştirilen iç sofalı, köşe odalı kapalı konut düzeni, cepheye çıkmalarla açılım, kapalılığından, boyutundan ve gösterişinden vazgeçmeyerek sarayın yarısını dolduran Harem kompleksi ve geleneksel hiyerarşiye uygun gizemli yaşam, giderek harem mobilyası. Avrupa saraylarında bile çok az uygulanan görkemli Barok, Rokoko ve Ampir mobilya döşeme ve dekorasyonu. Nihayet Mabeyn bölümünde saray içi eğitimi ve devlet kurumlarının selamlıkta oluşturdukları protokolün -Tanzimat'ın gereği kamuya aktarılmasıyla- avlular yerine salon ve odalara indirildiği Dolmabahçe Sarayı Mâbeyn-i Hümayûn'u...

Sadrazam, şeyhülislam ve nazırların bekledikleri ve kimi zaman toplandıkları bir-iki oda dışında, icraatın tümüyle saray dışına ve sonunda Meclis-i Mebusan'a taşınması. Bir yanda neredeyse meşrutî bir kral görünümündeki padişahın dar kadrolu yaşamına indirgenen huzura kabul, öte yanda bayramlaşma ve ziyafetlerin biçimlendirmesinden çok mimari dekorun görkem kazandırdığı törensellik. Topkapı Sarayı gibi geniş bir alana yayılan bir yapılar kompleksinde görülebilecek has ahır, mutfaklar, cami gibi hizmet yapılarının burada da sarayı kuşatması. Çağdaşlaşmanın bir ölçüde özgürleştirdiği şehzade ve ona ayrılan daire ile yeterli güvenlik yapılarına gerek duymadan oluşturulan saray cephesi ve tümüyle ithal edilen tiyatro. Tüm bunlar, yorumlamada geleneksel öğelerle "yeni"lerin yan yana ve iç içe geçmesi, Dolmabahçe Sarayı'nda sürekli bir sentez yaratır.

Kısaca söylemek gerekirse, Tanzimat Dönemi'nin öngördüğü yenilikler, bunların başarıma derecesi, geleneğin gücü ve tümünün oluşturduğu dramatik tarihin mimarlığa aktarımı Dolmabahçe Sarayı'nı oluşturur. Ancak, 19. yüzyıla yönelik bu zengin oluşumun arka planında, Türk saray geleneğinin Dolmabahçe Sarayı'na ulaşmasındaki kurumsal ve estetik oluşum süreci incelenmeden böylesi bir yapının yorumlanması olası değildir.

Tarihsel Gelişim ve Analizi

Tarihsel süreç içinde, gerek halk tabakalarında gerekse yöneticilerin konutlarında ve hükümdar saraylarında erkeklerin yaşadığı ya da yönetsel işlevlerin gerçekleştirildiği bölüm ile ev sahibi ve ailesinin yaşadığı bölümler geleneksel dilde *selamlık* ve *harem* adı altında birbirinden ayrılmıştı. Günlük yaşamın gereği ve kolaylığı olan bu ayrıma, Antik Çağ'dan başlayarak Asur, Girit, İran, Mısır, Çin, Roma, Bizans gibi eski dünya uygarlığını oluşturan kültürlerde, toplumların yaşam biçimine uygun olarak rastlanmaktadır.

Osmanlıların İstanbul'u ele geçişlerinden sonra girdikleri imparatorluk aşamasından önceki ilk 150 yıl içinde, Anadolu'yu tek bir yönetim altında birleştirme çabaları, istikrarsız bir siyasal gelişim göstermektedir. Bu dönemde özel koşullar ve yetenekleri ile hızla gelişen Osmanlıların beylik ve devlet olma sürecinde bile kurumlaşmış bir yönetim ve saray yaşantısı görülmemektedir.



Dolmabahçe Sarayı'nın
havadan görünümü

Sarayların *selamlık* (yönetim), *enderun*, *harem-i hümayûn* ve *bîrun*'dan (dış hizmetler) oluşan işlevsel bölümlenmesinin oluşumu, her şeyden önce güçlü künyük-lürü sahip merkezi bir yönetim yapısına, yasalarla açıklanmış devlet hukukuna ve imparatorluk ölçüsünde hükümlerle desteklenen bir ekonomik yapıya gereksinim gösterir.

Halkın evinde harem-selamlık ayrımı, yöneticilerin konak ve saraylarında olduğu kadar okunaklı değildir. Ekonomik ve hiyerarşik olarak toplumun üst tabakalarına gidildikçe, bu sınıfların ilişkileri karmaşıklaştığından hele paşa, vezir konak ve sarayları ile zirvedeki hanedan saraylarında bu ilişkilere bir de toplumu yönetmek görevi eklendiğinden, karmaşık harem ve selamlık işlevleri birbirinden zorunlu olarak ayrılmaktadır. Bu işlevlerin karşılandığı mekânlar da büyük ve çok üniteli olacağından, toplumun yüksek tabakasının mimarlık ile olan ilişkisi dış etkilere açık, gösterişli ve geleneksel yaşam biçiminden uzaklaşsa da, anlaşılması o ölçüde kolay olacaktır.

İstanbul öncesi Osmanlı sarayı ve yönetim mekanizmasında kısıtlı olanaklarla oluşan hareketli ve askerî karakterli yaşam, henüz imparatorluk ölçüsünde olmayan ve yerleşik gelenekleri bulunmayan bir saray yaşamını belirlemiştir. Bahçeler içinde dağınık yapılardan oluşan geleneksel Türk sarayı şeması, bu dönemde büyük bir çiftlik ve kale-saray ölçüsünün dışına çıkmamış olmalıdır. Ayrıca sultanın sarayda ve yönetimde kutsallık kazanmış bir *kapıkulu* sisteminden kaynaklanan bürokrasiyi bu dönemde yaratamamış olması, saray kadrosunun ve mekânlarının ayrıntılı olmasını engellemiştir. Merkezi bir hanedanın ayırıcı özelliği olan veraset sisteminin bile bu dönemde

uygulandığı kuşkuludur. Kararlar, ortaçağ yaşantısına uygun olarak hanedan erkekleri ve kumandanların oybirliği ile alınmakta, giderek Osmanlı hükümdarları vezirler ve komutanların oluşturduğu bir danışık (meclis) tarafından seçilmektedir. Böylesi feodal bir yaşantının tek parçalı bir saray hiyerarşisi yaratamayacağı bellidir.

Osmanlı İmparatorluğu süresince kurumlaşan harem örgütlenmesinin de kurallarını bilmeden mekân düzenini açıklamak olası değildir. Öyle ki, özellikle Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin oluşumundan önceki dönemlerin Osmanlı saray haremeleri hakkında kesin bilgilere ulaşılamamasının başlıca nedeni ilk Osmanlı padişahlarının haremelerini, bir hizmet sınıfı olan cariyelerin yanı sıra, siyasal nedenlerle evlendikleri komşu hükümdarların prensesleriyle de oluşturmalarıdır. Bu dönemde kendi hanedanlarıyla bağlarını tümüyle koparmayan ve Osmanlı siyasetine çeşitli çıkarlar sağlarken Osmanlı yönetiminden de özveri bekleyen komşu devletlerin prensesleri, Osmanlı saray haremının hukuksal bütünlüğünü ve merkezî kurumlaşmasını engellemiş olmalıdır. Osmanlı kaynaklarında, Fatih Sultan Mehmed ve sonrası da içinde olmak üzere ilk hükümdarların bu tip siyasal evlenme koşulları ve törenleri hakkındaki bilgiler, bu kadınların, sultanların mutlak otoritesindeki bir harem kavramına pek uygun olmadıklarını göstermektedir.

İstanbul ve Osmanlı Sarayı

Osmanlıların Anadolu ve Rumeli'de bütünlük sağlayıp 1453'te Bizans İmparatorluğu'nun başkentini ele geçirdikleri Fatih Sultan Mehmed Dönemi, devlet örgütlenmesinin de büyük ölçüde imparatorluk düzenine göre tamamlandığı bir dönemdir. "Fatih Kanunnamesi" adıyla hukuksal kesinlik kazanan bu örgütlenmeye göre *kapıkulu* sistemi, *saray* ve *ulema*'dan sonra devlet düzenini oluşturan askerî kadroların ana öğelerinden biridir. Kapıkulu örgütlenmesi ile sarayda yaşayan Osmanlı padişahının iradesi, merkezîleşen bir mutlakiyet kazanmıştır. Buna göre, imparatorluğu oluşturan Gayrimüslim toplumlardan devşirilen gençler, askerî alanda eğitilerek Osmanlı ordusunun kapıkulu sınıfını oluştururken, bunların arasından seçilen diğer bir bölüm; saraya bağlı enderun örgütünde eğitilerek devlet yönetimine her alanda katılmaktadır. Osmanlı merkezî yönetim mekanizmasını ve saray örgütünü oluşturacak kadroları yetiştiren enderun örgütünün doğrudan saraya ve padişaha bağlı olduğunun en seçkin örneğini, Topkapı Sarayı içinde Harem-i Hümayûn adıyla anılan ve padişahların saraydaki özel yaşamlarının geçtiği Enderun-u Hümayûn oluşturmaktadır. Kaldı ki bu dönemde harem sözcüğünün yalnız padişah ailesini ve özel yaşantısını tanımlamak amacının dışında tüm saray için kullanılması, imparatorluk karakterine ulaşan Osmanlı Devleti'nin yöneticisi olan padişahın yaşadığı sarayın, protokol kurallarına bağlı, kutsallık kazanmış bir kurum olmaya başladığını gösterir.

15. ve 16. yüzyıllarda Topkapı Sarayı mekân gelişimi ile tanımlanan Osmanlı saray örgütlenmesinde, arka arkaya avlular çevresinde birim (selamlık) ve giderek padişahın kendine ait resmî ve gayriresmî yaşamının geçtiği mabeyn, enderun, harem bölümlerini içeren yapılaşma sarayın protokoller hiyerarşik kullanımına uyduğu gibi, padişahın resmî ve özel yaşamını da kesin olarak birbirinden ayırır. Bu ayırım, devlet ve sarayın güçler ayrılığı ilkesine de uymaktadır.

Jean Baptiste Van Mour
Huzura Kabulden Sonra
Elçi'nin Saraydan Ayrılışı



Mabeyn

Buna göre, Topkapı Sarayı'nda en dışta Hasbahçe içinde Has ahır, Fırın, Hamlacılar... gibi sarayın birim hizmet yapılarının yanı sıra Darphane, Cebehane ve Ebniye-i Hassa örgütü gibi 19. yüzyılda hükümete (kamuya) mal edilmiş saraya bağlı yapılar bulunuyordu. Bu bölümün değişmeyen bir unsuru olan ve her cuma halkın padişahı gördüğü saray camisi, Topkapı Sarayı için Ayasofya ve Sultanahmed camileri başta olmak üzere İstanbul yarımadasındaki selâtin camileriydi. Bu gelenek Dolmabahçe, Çırağan ve Yıldız saraylarında da aynı işlev için yapılan camilerle sürmüştür. Topkapı Sarayı'nın Alay Köşkü ve Alay Meydanı'na karşılık Dolmabahçe Sarayı'nda Camlı Köşk ile önünden geçen Meclis-i Mebusan Caddesi ve Valide Camii ile Saat Kulesi arasında kalan ve alaylar için kullanılan meydan bulunmaktadır.

Topkapı Sarayı'ndaki Bâb-üs Selâm denilen saltanat girişi, sarayın devlete yönelik resmî bölümlerini ve törenlerini içeren Divan Meydanı'na açılır. Dolmabahçe Sarayı'ndan ayrı olarak burada, klasik dönemlerde sadrazam ve vezirlerin devlet işlerini görüştüğü Kubbealtı, avlunun işlevini belirtir. Bu durum, Tanzimat Dönemi'nde icraatın tümüyle sadrazam ve nazırlara geçmesiyle, Dolmabahçe Sarayı'nda vezirlerin sürekli olarak toplandığı bir Divan mekânının varlığını önlemiştir. Ancak Topkapı Sarayı'nda Divan toplantılarından başka elçi kabulü, ulufe dağıtımı ve devlet hazinesi işlevleri için kullanılan yapı ile padişahın saray yaşamını sınırlayan Bâb-üs Saâde önünde yapılan cülus, bayramlaşma törenlerine ayrılan mekânlar avlu çevresindeki üç yapıyla sınırlanırken, bu tür resmî işlevler için saltanatın sonuna kadar eski usulden vazgeçilmeyerek Topkapı Sarayı'nın yanı sıra Dolmabahçe Sarayı'nda da sarayın yarısını kapsayan Mabeyn Dairesi ve Muayede Salonu kullanılmıştır.

Dolmabahçe Sarayı'nda devlet hazinesi hanedan ve saray gelirlerine mahsus Mabeyn Kapısı yanındaki *Hazine-i Hassa Dairesi*'ne dönüşürken¹, klasik dönemlerin saraya bağlı başmimarlık kurumunu da içeren *Ebniye-i Hassa* örgütünün yerini, kapının diğer yanında bulunan ve sarayların döşenmesi ile ilgili olan *Mefruşat Dairesi* almıştır.² Topkapı Sarayı'nda avluda gerçekleşen törenler Dolmabahçe'de tümüyle Mabeyn Dairesi salon ve odalarıyla, Muayede Salonu'na taşınmıştır. Her ne kadar Dolmabahçe Sarayı Mabeyn Dairesi'nde sadrazam ve şeyhülislama oda ayrılmışsa da gerek hükümetin saray yerine Bâb-ı Âli'de toplanması gerekse orduya maaş dağıtımının saray dışında gerçekleşmesinden, bu odaların artık padişaha yönelik bir işlev taşıdıkları anlaşılmaktadır.⁴

Dolmabahçe Sarayı'nın vükelâya ayrılan odaları, artık tümüyle padişaha bağlı olan Mabeyn Dairesi'nin, padişahın çağrısı üzerine toplanılan ve huzura kabulün beklendiği odalarıdır.⁵ Buna paralel olarak 19. yüzyılda muhatabı padişah olan elçiler, sadrazam tarafından sarayda kabul edilmemekte, elçi ve devlet ileri gelenlerinin kabulü padişahın yaşadığı ana katın Mabeyn bölümündeki sofa ve odalarında olmaktadır.⁶ Topkapı Sarayı'nın tek katlı klasik düzeninde avlulara ya da yan yana mekânlara serpiştirilen saray hizmetleri, Dolmabahçe Sarayı'nın bodrum dahil üç katlı düzeninde Mabeyn ve Harem bölümlerinin alt katlarına alınmış, bu durum saltanat makamı olan ana kattan daha yalın bir süsleme anlayışıyla da vurgulanmıştır. Ayrıca Topkapı Sarayı Selamlık bölümlerini büyüten ve devlete yüksek bürokrat yetiştiren Enderun örgütü kaldırıldığından, saray içi eğitim yalnız hanedana ayrılmış ve bunun dışında eğitim, kent içindeki çağdaş okullara devredilmiştir. Böylece mabeynci ve kâtipler ile teşrifatçı, yaver, esvapçı gibi saraya ve padişahın resmî kişiliğine bağlı birkaç önemli görevliyi geçmeyen Mabeyn kadrosu, zemin kattaki odalarına hiyerarşik olarak yerleştirilmişlerdir.

Topkapı Sarayı'nda askerî karakterli bir mülkiye örgütü olarak görülen Enderun avlusundaki bölümler, padişah ve Enderun halkı tarafından ortaklaşa paylaşılırken, Tanzimat düzeninin saray egemenliğindeki kamu düzenini parçalaması ve hükümete bırakmasıyla, Dolmabahçe Sarayı Mabeyn Dairesi'nin tümü padişaha ayrılmıştır.⁸

Devlet bürokrasisinin tümüyle dışında yaşayan padişah, çağdaş meşrutî Avrupa krallıklarında olduğu gibi icraattan soyutlanmış, irade yetkisi kesin ve sonsuz olmakla birlikte mabeyndeki yaşamı, oda ve salonları özel bir törenselliğe indirgenmiştir. Topkapı Sarayı Enderun avlusundaki padişaha ait taht odası ve resmî kabul mekânı olan *Arz Odası* ile Harem'e bağlantılı ikametgâh olan *Hasada*, Dolmabahçe Sarayı Mabeyn Dairesi'nin üst katına taşınarak padişahın bu katta tek başına yaşadığı bir *İç Mabeyn* bölümü oluşturulmuştur". Arz Odası işlevleri Dolmabahçe Sarayı'nda



D'ohsson, *Topkapı Sarayı Kubbealtı'nda Elçi Kabulü*



Topkapı Sarayı Harem Hünkâr Sofası





1



2

Süfera Salonu ve elçi kabulüne ayrılan odaların yanı sıra Veliahd kabulü de, devlet ileri gelenlerinin huzura çıktığı Somaki Oda ile padişahın kişisel kabullerini yaptığı ve çalıştığı İç Mabeyn'in (Hünkâr Dairesi) odalarına dağıtılmıştır. Ayrıca yeni bir uygulama olarak bu mekânlar, yabancı devlet başkanlarının kabulleri ve daha sonra ziyafetler için de kullanılırken "yemek odası" gibi Osmanlı geleneğinde olmayan işlevlere de ayrılmıştır.

Topkapı Sarayı selamlığında padişahın kişisel yaşamının geçtiği Hasoda ve Sofâ-i Hümayûn alanı, Hareme olan bağlantısı ile Dolmabahçe Sarayı'nın İç Mabeyn (Hünkâr Dairesi) bölümüne taşınmış ve kimi zaman harem halkının da kullandığı Zülvecheyn Salonu ile de bu bölümün başlangıcı vurgulanmıştır. Gerçekten de, Topkapı Sarayı'nda padişahın yaşadığı bölümleri devlet işlerinin görüldüğü bölümlerden ayıran Bâb-üs Saâde sınırlaması Dolmabahçe Sarayı Zülvecheyn Salonu'nu Mâbeyn Bölümü'nün resmî kanadı ve merdivenlerinden ayıran görkemli bir zafer takı vurgulamasıyla tekrarlanmıştır.¹⁰ İki saray arasındaki paralellik, Topkapı Sarayı'nda selamlık alanı da olan Enderun Avlusu'nda Fatih Köşkü ile iç içe hamam uygulamasında da sürmektedir. Dolmabahçe Sarayı'nın Hünkâr Dairesi'ndeki *Hünkâr Hamamı* bu sürekliliği yansıtmaktadır. Ayrıca Topkapı Sarayı'nın klasik bahçeli düzeni içinde padişah dairesini doğrudan Has Bahçe köşklerine ve kente bağlayan tebdil yolları -ve rampaları-, bu sarayda Hünkâr Dairesi altında kalan iki *Binek Salon*'unun bahçe ve denize açılmasıyla belirtilmiştir. Aynı durum, *Alay Köşkü* işlevli *Camlı Köşkü'n Kuşluk Bahçesinden* geçen ve İç Mabeyn'e açılan koridorunda da görülmektedir.¹¹

1 Dolmabahçe Sarayı
Medhal (Giriş) Salonu

2 Dolmabahçe Sarayı Elçi
Kabul Odası

3 Dolmabahçe Sarayı
Hünkâr Hamamı



3

Harem

Osmanlı sarayında devleti yönetmeye ve Mabeyn bölümünü oluşturmaya yönelik Osmanlı saray kültürü ile yetiştirilmiş erkeklerden oluşan devşirme kadrolaşmasının benzeri, Harem düzeninde, *cariye* adı verilen kadınlara uygulanarak padişahın mutlak iradesi altındaki klasik Osmanlı saray haremî yaratılmıştır.

Osmanlı Sarayı Harem örgütünde Gayrimüslim kadınların her dönemde devşirilerek cariye adıyla istihdam edilmesi nedeniyle, tarihsel süreç içinde aşamalı olarak ve sürekli gelişen Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin mimari düzeni net olarak anlaşılmaktadır. Bu örgütlenmeden sonradır ki padişahların buyruğunda Harem Ağaları, Dârüssaâde Ağası (Kızlar Ağası), cariyeler, kalfalar, ustalar, hazinedarlar, ikballer, gözdeler, kadınefendiler, valide sultan ile şehzadeler ve hanım sultanlardan oluşan harem halkının hiyerarşik sıralaması anlaşıldığı gibi bu kişilerin sıfatlarını verdikleri dairelerin mimari gelişimi ve aidiyetleri sorunu da büyük ölçüde çözümlenmiştir.

Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin gelişimi ve kurumlaşması, devletin kazandığı boyut ve tarihsel zorlukların sonucu olarak 16. yüzyıl sonlarında tamamlanmıştır. Buna göre, bahçe ve iç mekân düzeni açısından saray içine gizlenerek kurulmuş olan Harem Dairesi, hiyerarşik bir planlamayla düzenlenmiştir. Hiyerarşiyi, padişaha olan yakınlığın oluşturduğu bu düzenlemede padişaha ait olan daire 15. yüzyıldan

başlayarak, Selamlık'taki Hasoda arkasında, ulaşımı *Altın-yol* koridoru ile sağlanan ve son biçimini *III. Murad Hasodası* ile alan bölümdür. Şehzade daireleriyle iç içe olan bu bölüm, Harem'de Selamlık amacıyla da kullanıldığından *Mabeyn Dairesi* adını alır. Aynı kurgunun Dolmabahçe Sarayı *İç Mabeyn (Hünkâr Dairesi)-Harem Koridoru-Harem'deki Hususi Daire* sıralamasında görülmesi, Harem'in tümünde olduğu gibi resmîyet ve mimari seçimde Batılılaşan hanedanın Harem'de¹² geleneksel hiyerarşik yaşama düzenini bırakmaya yanaşmadığını göstermektedir. Bu kurgu, klasik dönemlerde harem halkına cülus, bayramlaşma ve eğlence törenlerinin yanı sıra, selamlık işlevine uygun olarak bu işlevi de üstlenen (Kırım Hanzadeleri'nin kabul edildiği) Harem'deki *Hünkâr Sofası*'nin Dolmabahçe Sarayı'nda Mabeyn ve Harem daireleri arasına *Muayede Salonu* adı altında taşınmasında da görülmektedir.

Strüktürel olarak ve devlet ideali yaratması açısından tek kubbeli, galerili bir resmî kabul salonu olan Harem'e ait Hünkâr Sofası Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda, iktidarın meşruti bir karakter kazanması ve sarayın yoğunlaşan dış ilişkileri nedeniyle boyut ve işlev yönünden değişik bir biçimde tasarlanmıştır. Tümyle resmî işlevler

- 1 Topkapı Sarayı
III. Murad Hasodası
- 2 Dolmabahçe Sarayı
Zülvecheyn Salonu
- 3 Dolmabahçe Sarayı
Harem Hünkâr Hasodası



1



2



3



Dolmabahçe Sarayı
Kadınfendi Daireleri

için Mabeyne tahsis edilen bu salon, anıtsal ölçüleri ve süslemesiyle çağdaş Batı saraylarının törensel taht salonu anlamındadır. Topkapı Sarayı'nda avlularda ya da Arz Odası gibi kapalı mekânlarda gerçekleştirilen cülus ve bayramlaşma gibi devlet törenleri, bu sarayda Muayede Salonu'nda yapılmış, önemli tarihsel olayların kutlaması ve yerli, yabancı heyetlere padişahlar huzurunda ziyafetler ya da resepsiyonların verilmesi için kullanılmıştır. Harem halkı ise bu törenleri, salonun yanındaki Harem Koridoru'ndan izlemişlerdir. Bu Harem dışı işlevine karşılık Muayede Salonu, anıtsal kemerlerle taşınan geleneksel Osmanlı mimari strüktürü ve galerileriyle, Topkapı Sarayı Hünkâr Sofasının bir tekrarıdır.

Bu durumda Dolmabahçe Sarayı Haremi'nde padişaha ait bölümün sofası konumunda olan *Mavi Salon*, harem halkıyla yapılan tören ve eğlencelerin gerçekleştirildiği, Padişah Dairesi'ni Valide Sultan ve Kadınfendi dairelerine bağlayan bir mekân anlamını taşımaktadır. Osmanlı sarayında *kraliçe* yetkili Valide Sultan'ın, padişah dairesinin yanındaki hiyerarşik konumu ve haremin tek otoritesi olması, gerek Topkapı gerekse Dolmabahçe saraylarında Valide Sultan Dairesi'nin Padişah Dairesi'yle yan yana, özel sofası ve hamamıyla birlikte bahçe-taşlık ve deniz cephesindeki odalarıyla her açıdan tümlenmiş bir daire olmasını gerektirmektedir. Ancak her iki örnekte de Harem'in ortasına yerleştirilen Valide Sultan Dairesi, Padişah Dairesi'yle hemen hemen aynı tasarıma sahip olmakla birlikte daha yalın ve küçük tutulmuştur. Dolmabahçe Sarayı Valide Sultan Dairesi'nin sofası (Pembe Salon), mekân bütünlüğü açısından Topkapı Sarayı'ndaki sofaya göre daha büyük ve eklemsizdir. Ne var ki, bu

sofa çevresindeki mekânların merdiven ve koridorlarla altlı-üstlü girift bir hizmet anlayışına göre düzenlenmesi ve diğer dairelerle olan ilişkisi Topkapı Sarayı'ndaki gibidir ve bu da geleneksel Harem yaşamının simgesi olan Valide Sultan için doğaldır.

Bundan sonra her iki saray haremde saltanat ve cephe hiyerarşisinin son halkasını *Başkadınefendi Dairesi* oluşturmaktadır. Valide Sultan adayı olan bu kadına ayrılan bölüm, Padişah Dairesi'yle doğrudan bağlantılıdır. Topkapı Sarayı'nda yaklaşık olarak yüz yıl süren harem örgütlenmesi nedeniyle, önceleri Padişah Dairesi arkasında ve manzaraya açık olan *Başhaseki Dairesi*, daha sonraki yapılaşma ile geriye itilmişse de, Valide Sultan'ı dışlayan konumuyla padişahın kendi ailesinin harem içinde kapalı bir birim oluşturduğunu göstermektedir. Dolmabahçe Sarayı'nın üç katlı ve simetrik şemasında hem cepheden faydalanan hem de *Kadınefendiler Dairesi*'nin en zengin köşesi olan Başkadınefendi Dairesi ile Padişah Dairesi arasında büyük bir Valide Sultan Dairesi olmakla birlikte bu iki dairenin gizli bir *Hünkâr Musandrası* ile dolaysız bağlantısı dikkat çekicidir.¹³ Ayrıca anılardan, Topkapı Sarayı'nda harem halkının ve şehzadelerle hanım sultanların *Meşkhane* olarak kullandıkları ve Padişah Dairesi'ni, Başkadın ve *Şehzadegân Dairesi'ne* bağlayan Ocaklı Sofanın işlevi, Dolmabahçe Sarayı Haremi'nde zemin kata verilmiştir.

Topkapı Sarayı'nda diğer kadınefendilere ayrılan dairelerin Valide Sultan Dairesi yanında, cephe köşesinde bulunan ve her açıdan kendi içinde yeterli daireleri içeren hamamlı *Kadınefendiler- Cariyeler Taşlığı*'nda yer alması Dolmabahçe Sarayı Harem Dairesi'nin arka kanadını oluşturan Kadınefendiler Bölümü için de geçerlidir.¹⁴

Geleneksel Osmanlı yaşamının bir özelliği de üst katın mekân sahibi, alt katın cariye ve hizmetli sınıfı tarafından kullanıldığı düşey bölümlü bir konut düzenine sahip olmasıdır. Bu sistem Dolmabahçe Sarayı Harem Bölümü'nde de uygulanmıştır.¹⁵ Bu ayırım, Mabeyn'de olduğu gibi burada da alt kat süslemesinin üst kata oranla yalın tutulmasıyla vurgulanmıştır. Padişahla ilişkiye giren ve aşamalı olarak kadınefendiliğe yükseldiği için kendisine ayrı bir daire ve kadro verilen bir harem kadınının soyut ve kapalı yaşantısı, her iki sarayda da, Kadınefendi Daireleri'nin yan yana ve kompartımanlar biçiminde düzenlenmiş, aynı planı tekrarlayan yapı bloklarına yerleştirilmesini gerektirmiştir.¹⁶ Padişah ve Valide Sultan daireleri dışında, kendilerine ayrılan dairelerde hamamları bulunmayan bu kadınlar, Topkapı Sarayı Kadınefendiler Taşlığı'nda olduğu gibi Dolmabahçe Sarayı'nda da, kadınefendilerin tümü için ayrılan *Çifte Hamamlarda* yıkanmaktadırlar.

Bu ayrıcalığa karşılık, kadınların kendi yaşantılarında standart mekânlarda yaşamaları, bodrum ve musandıralarda acemi takımının koğuş düzeninde oturması, üst düzey cariye ve kalfaların kadınefendi dairelerine tahsis edilmesi ve bu kalfaların



Dolmabahçe Sarayı
Harem Koridoru



1



2



3

ağır yönetim işleri dışında nöbet tutma zorunlulukları (giderek kadınefenilerin padişahla birlikte olmaları bile nöbet sistemine bağlıdır); disiplinli klasik bir yaşamın sürdürüldüğü Harem'de yaşayanların Batı saraylarındaki kaprisli yaşama sahip olmadıklarını göstermektedir.

Topkapı Sarayı Harem'i'nde hanedanı oluşturan Padişah, Valide Sultan, Kadınefeniler ve Şehzadegan dairelerinin, bu dairelere hizmet verenlerin yaşadığı cariye koğuşlarını altyapılarında içermesiyle oluşan bütünlük dışında kalan ve Harem'in kara tarafında, ön bölümdeki hanedan ikametgâhlarından Valide ve Kadınefendi taşlıklarıyla ayrılan Gedikli, Kalfa ve Ustalar'ın daireleri; ilişkilerinden dolayı Harem girişine ve Kızlarağası Dairesi'ne yakın bölümlerde toplanmışlardır.¹⁷ Mevkisine göre kimi özel odaları içermesi dışında hanedan dışı olduğundan geleneksel koğuş düzeninde yaşayan bu kadronun daireleri, Topkapı Sarayı Harem'i'nde yapılaşmanın klasik niteliği nedeniyle Harem bütünlüğüne kaynaştırılmıştır.

Hanedanın yaşamının geçtiği görkemli cephe yapılarından işlevleri gereği geri planda kalan, ancak düzeni denetim altında tutabilecek konumda olan bu daireler, Dolmabahçe Sarayı'nın tek elden çıkmış düzenli ve modern planına iki biçimde dağıtılmıştır: Dolmabahçe Sarayı Harem Dairesi'nde bodrum kattan yer yer musandıraya kadar dört kat biçiminde gelişen Padişah, Valide Sultan ve Kadınefendi dairelerinde; Topkapı Sarayı Harem'i'nin geniş bir alanı kaplayan avlulu klasik şemasının aksine, tek parça, kapalı, sofalarla bağlanan yapısına entegre edilmesinin yarattığı bir alan tasarrufu, fakat mekân fazlalığı vardır.¹⁸ Kadınefenilerin dairelerine hiyerarşik olarak atanan cariye ve kalfalar, bu katta, bendeleri oldukları kadınlara hizmet

1 Topkapı Sarayı Valide Taşlığı cephesi

2 Topkapı Sarayı Valide Taşlığı

3 Dolmabahçe Sarayı Mavi Salon

etmektedirler.¹⁹ Topkapı Sarayı Haremi'nde tüm altyapıları dolduran *Cariye Koğuş-ları* Dolmabahçe Sarayı'nda, acemilerin yaşadığı bodrum ve musandra katlarına, cariye ve kalfaların kaldığı daire alt katlarına dönüşmüştür. Ana kattan hanedana katılmış kadın ve çocukların yaşadığı²⁰ bu küçümsenmeyecek bir istihdam sağlayan mekân yeterliliği, aynı planın dört katta da tekrarlanmasıyla sağlanmıştır. Sürekli bağlı oldukları hanedan fertleriyle yaşamak durumunda olan bu kadro dışında kalan ve Harem'in kadın yöneticileri olarak doğrudan padişah ile valide sultana bağlı Hazinedar Ustalar, Hünkâr Kalfaları ve Gedikli Cariyeler'in ise, (Topkapı Sarayı Haremi'nde Valide Taşlığı gibi ayırıcı bir bölüm olan) Dolmabahçe Sarayı Haremi bahçesi gerisinde bulunan Gedikli Cariyeler Dairesi'nde yaşadıkları düşünülebilir.²¹ *Yeni Daire* olarak adlandırılrsa bile, neo-klasik cepheleri, işlevi ve anılara göre en geç Sultan Abdülaziz Dönemi'ne tarihleyebileceğimiz bu yapı, Kızlarağası Dairesi, Harem Kapısı ve Harem Dairesi arasındaki konumuyla Topkapı Sarayı geleneğine uymaktadır. Ancak Topkapı'daki gibi, nöbetçi usta ve kalfaların geçici olarak esas Harem bölümünde kaldıkları odalar, kimi döşeme ayrıntılarıyla Dolmabahçe Sarayı'nda da bulunmaktadır.²²

Harem'in cümle kapısı (Valide Kapısı) çevresine yerleştirilen Kızlarağası ve Agavat Daireleri, her iki sarayda da cinsiyet ayrımı ve harem güvenliği nedeniyle hanedan ve cariyelerin yaşadığı Harem kitlesinin dışında bulunmaktadır.²³ Veliâhd ve şehzadelerin denetimini, eğitimini ve sorumluluğunu üstlenen Kızlarağası'nın dairesi, Topkapı Sarayı'nda, padişah dairesiyle iç içe geniş bir yapılar bütünü oluşturan

Dolmabahçe Sarayı
Kızlarağası Dairesi





Şehzadegân Dairesi'ne uzak da olsa *Altın yol* koridoruyla dolaysız bağlantılıdır. Aynı kurgu, Dolmabahçe Sarayı'nda kıyıda, kişiliği ve kimliği 19. yüzyılda tescil edilen veliahd için yapılmış Veliahd Dairesi ve gerisindeki Kızlarağası Dairesi'nde de görülmektedir. Veliahd Dairesi'nin sarayda padişah için ayrılan bölümlere olan uzaklığı, bu dönemde şehzadeler açısından bir özgürlük göstergesidir. Öyle ki, 19. yüzyıl veliahdlarının kent içinde ilk kez sahip oldukları köşk ve çiftlikleri vardır. Ne var ki, veliahdların ve şehzadelerin bu resmî nitelik taşıyan dairesi, Kızlarağası yönetiminde birçok ağa ve musahib ile denetim altına alınmıştır.

Harem'in bu dışardan başlangıç, içeriden ise son bölümünde, Kızlarağası'na bağımsız bir yapı verilmesine karşılık, bu yapının son derece yalın ve Harem kitlesine uzak oluşunun yanı sıra, Haremağaları ve Musahiban dairelerinin önünde bu dairelerle dolaylı ilişkisi,²⁴ önceki dönemlerde Harem ile işbirliğine girerek padişahın arkasında devleti yöneten Kızlarağası figürünün, Tanzimat'la birlikte görevi Harem ile sınırlı bir üst düzey saray yöneticisi konumuna getirildiğini göstermektedir.

Sonuç

Dolmabahçe Sarayı'nda hanedan yaşamının Valide Sultan'ı da kapsayacak biçimde tam teşekküllü olarak yaşandığı tek dönem; 1861-1876 yılları arasındaki Sultan Abdülaziz ve Pertevniyal Valide Sultan dönemidir.²⁵ Özellikle Harem'de mekânların gerçek sahipleri tarafından tam kadro kullanılması açısından çok önemli olan bu kısa dönemden sonra saray, V. Murad'ın bir-iki aylık kısa saltanatı ve II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'na yerleşmesiyle uzun süre kullanılmaz olmuş, bu dönemde saray, kadro

Dolmabahçe Sarayı
Veliahd Dairesi

dışı kalmış görevlilerin yaşamına sahne olmuştur. Dolmabahçe Sarayı'nı sürekli olarak son kullanan padişah V. Mehmed'dir. Yaşlı bir padişah olan Sultan Reşad'ın annesi, oğlunun saltanatına yetişemediği gibi, saray gelirlerinin Meclis-i Mebusan kararlarına bağlandığı ve özellikle saray kadrosunda büyük kısıntılara gidildiği bu dönem de geleneksel yaşantı için açıklayıcı olmaktan uzaktır.²⁶ Sultan Reşad Dönemi'nde, II. Abdülhamid'in saltanatında 32 yıl kullanılmayan bu sarayın onarımı ve yeniden döşenmesi gerekmiş, bu iş için dönemin sermimarı Vedat Bey görevlendirilmiştir.²⁷

Dolmabahçe Sarayı'nın saltanat makamı olarak sürekli kullanılmayışı, bir dönemde ve aynı çatı altında yapılmış olan bu sarayın mekânlarının çeşitli kullanımlar nedeniyle tanımlanmasını engellemiştir. Sultan Abdülaziz'den sonra boş kalan saray, V. Mehmed'in saltanatına geçince, padişahın az sayıda kadrosundan oluşan saray örgütü tüm sarayı tam anlamıyla kullanamamıştır. Halife Abdülmecid Dönemi'nde ise, onun çocuklarının ve resim atölyesinin adını veren birkaç odanın, mekân dağılımı sorununu daha da karmaşıklaştırdığı görülmektedir (1924 yılı saptamalarını içeren oda ve eşya listesi).

Bu çalışmamızda, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde Osmanlı saray kadrosunun ikametgâhı olarak Tanzimat yönetiminin öngördüğü hedeflerin Dolmabahçe Sarayı örneğiyle saray mimarlığında oluşturduğu değişiklikler ve dokunmadığı geleneksel mekânların kimlikleri ve kullanımını incelenmeye çalışılmıştır. Osmanlı saray kültürünün mekânsal ve estetik olarak dönüşümü; Topkapı Sarayı sonrası dönem için araştırılması gereken bir konudur.

Osmanlı yaşamında, Batılılaşsa da Batı'da olduğu gibi, işlevsel odaların, döşeme ayrıntılarıyla kalıcı bir biçimde belirlenmemesi, geleneksel çok işlevli oda kullanımının bu sarayda da sürmesi, tarihten uzaklaştıkça Dolmabahçe Sarayı'nın kimlik sorununu büyütmektedir. Bu klasik standart kullanıma katkıda bulunan standart Avrupa mobilyasının genellikle tek tip döşeme unsuru olarak kullanılmasının yanı sıra, mobilyanın özgün görünümü veremeyecek biçimde yer değiştirmesi de diğer bir sorundur. Yirmi yıl kadar ve Valide Sultan'ı da içerecek biçimde tam kadrosuyla kullanılan, üstelik bu disipline göre yapılan sarayda Sultan Reşad ve Halife Abdülmecid dönemleri; saray kadro ve yaşamındaki geleneğe uymayan kişisel farklılıkları nedeniyle -ardında oda listeleri ve değerli anılar bırakmasına rağmen- mekân kullanımını açısından geleneksel kuralları örnekleyici değildir. Bizim için bu dönemler, mekânlar hakkında ipucu ve kaynak veren, ancak mekânların daha önce nasıl kullanıldıkları kuşkusu uyandıran dönemlerdir. Buna karşılık son üç yöneticinin dönemi, Dolmabahçe Sarayı kültürü ve çağdaş değişiklikleri göstermesi açısından önemlidir.

Dış dünyaya açık -bir erkekler alanı- olduğundan, Topkapı Sarayı'ndan bu yana tüm Osmanlı saraylarında yönetim ve devlet sergilemesinin gerçekleştiği Selamlık-Mabeyn Dairesi, tarih boyunca kaynak bırakmış, devlet mekanizmasının işlediği, mekânları belirli saray bölümleridir. Bu açıdan Dolmabahçe Sarayı'nın aşamalı mekân sıralamasında bu bölümün tanımlaması konusunda belli gelenek ve Tanzimat yönetiminin kazandırdığı yenilikleri yansıtması dışında bir kimlik sorunu yoktur.

Ne var ki, padişaha ait Hasoda işlevli İç Mabeyn bölümünden başlayan Harem Dairesi; Mabeyn'in aksine, Topkapı Sarayı'ndan bu yana padişah ve ailesinin İslami yaşantı içinde kutsallık kazanmış mahremiyetini içeren mekânlar olduğundan, tarihte bilinçli olarak gizlenen bu bölüm az kaynak bırakmıştır.

Dipnotlar

- 1 Hurşit Paşa, S. I, s. 33, "Sarayda bir başyaver odası, bir de yaverlere mahsus oda vardı. Evvelce Sultan Mecid Dönemi'nde yaverler, sarayın dışındaki Hazine-i Hassa nezareti dairelerinde kalırlardı. Fakat Meşrutiyetten sonra teşkilat karıştı. Başyaverle diğer yaverler aynı odada kalmaya başladılar. Yeniden Hazine-i Hassa nezareti dairelerine nakletmemizin münasip olacağını söyledim. Ama padişah (Reşad) uygun görmedi." Bu tanımdan, Hazine-i Hassa Nezareti Dairesi'nin, yaverleri de içeren Serasker Dairesi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.
- 2 A. F. Türkgeldi, *Görüp İştiklerim*, Ankara 1984, s.117, (1. Dünya Savaşı) Eskişehir'e yollanan Mefruşat Müd. orada padişah için ikametler tedarik etti. Hazine-i Hümayûn'un değerli eşyası da sandıklarla Konya'ya gönderildi.
- 3 A. F. Türkgeldi, *age.*, s. 110, Dolmabahçe Sarayı'nda alt kattaki büyük sofada müzik dinledik (1 No'lu Medhal Salon), s. 60, Zat-ı Şahane yanında şeyhülislâm bulunduğu halde alt katta bahçeye nazır bir odadan bu nutukları istimal etti. s. 62, Sarayda alt katta kara tarafındaki salonda meclis inikad eyledi. (3 No'lu Vükela Odası), s. 63, Deniz tarafındaki salonda sofralar kurularak hüzzara akşam taamı verildi., s. 67, Kendisini Sadaret Odası'na davet ettim. (6 No'lu oda).
- 4 Halit Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, İstanbul 1965.
- 5 Halit Ziya Uşaklıgil, *age.*, s. 135, Evvela alt katta girişin sol tarafındaki büyük salonda bir bekleme müddeti geçirirler... (3 No'lu oda) A. F. Türkgeldi, *age.*, s. 148. Başmabeynci ile kara tarafındaki Vükelâ Odası'nda otururken Enver Paşa huzurdan sonra Büyük Binek'ten otomobile binerek odanın önünden geçiyordu.
- 6 Halit Ziya Uşaklıgil, *age.*, s. 262, Sefirler Dolmabahçe'nin yukarı katındaki Merasim Salonu'nun ön tarafında terasında hünkârın zirhlidan çıkışını seyir için toplanmışlardı (26 No'lu Süfera Salonu. Yan balkon).
- 7 Hurşit Paşa, *age.*, S. 3, s. 25, Hurşit Paşa'nın Saray-ı Hümayûn nizamnamesi II. mabeynci, seryaver, başkâtip, II. mâbeynci, üç yaver, emir-i ahur, sertabib, üç tabib, üç kâtip saray erkanını oluşturur.
- 8 Başmabeynci Lütfi Bey, *Osmanlı Sarayının Son Günleri*, İstanbul, 1970, s. 24, Padişah Hünkâr Dairesi denilen alt kattaki bir salonda idi. Burasının bir kısmı mabeyn görevlilerinin dairesi imiş. Sultan (Reşad) Hünkâr Dairesi'nin bütününe mâbeyn memurlarına terk etti.. Şehsuvaroğlu, Haluk, *Tarihi Odalar*, İstanbul, 1954, s. 166, (Süfera Salonu'nda) yabancı hükümdarlara resmî kabuller yapılmıştır. H. Z. Uşaklıgil, *age.*, s. 193, Bulgarlara kadın-erkek karışık yüz kişiden fazla Zülvecheynde bir ziyafet verildi. Sonra Süfera Salonu'nda sohbet edildi.
- 9 Halit Ziya Uşaklıgil, *age.*, s. 135. Sarayın Zülvecheyn denilen geniş sofasından ötede, İç Mabeynde denize bakan geniş bir oda (44 No'lu Beyaz Oda) ile bunun dışındaki sofada (43 No'lu Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi) nöbet tutan iki-üç bendegân ile bir sükûnet ömrü gibi idi.
- 10 Halit Ziya Uşaklıgil, *age.*, s. 101. Mızıkâ-i Hümayûn Gümüşsuyu Kışlası'nda otururdu. Bu kışladan gelen Hademe-i Hümayûn, Zülvecheyn sofasının dışında nöbet tutardı, s. 155, (Hünkâr Dairesi) Zülvecheyn sofasından ötede, İç Mabeynde denize bakan geniş oda ile dışındaki sofada (44 No'lu Beyaz Oda), 43 No'lu nöbet sofası) nöbet tutan iki-üç bendegân vardır.
- 11 Halit Ziya Uşaklıgil, *age.*, s. 5. Camlı Köşk diye uzaktan başımı kaldırdıkça görüp tanıdığım bu garip bina yaması (...) Koltuk Kapısı diye tanındığını sonradan öğrendiğim giriş yeri (...) saklanmış gibiydi., s. 6, Duvarlarından rutubet sızan, altından-üstünden türlü karışık kokularıyla midemi bulandıran, yarı karanlık yolda ilerlerken, birden sağ tarafımızda. bir bahçe başlangıcına çıkmış. (Camlı Köşk koridoru, Koltuk Kapı ve Mabeynde Hünkâr'ın Kuşluk Bahçesi).
- 12 Yaşayışlarından, padişahların sarayın her bölümüne rahatça girip çıktıkları, belli köşk ya da odalarda belli kişilerle görüştükleri ya da törenlerin yapıldığı, Mabeynde çalışan maiyetlerinden ayrılmadıkları ve kimi zaman da yatak, hamam, giyinme ve yemek gibi işlevleri Haremde olduğu kadar Mabeynde de gerçekleştirdikleri anlaşılmaktadır ki bu tür bir yaşayış tüm Osmanlı Dönemi'nde sürmüştür. Topkapı Sarayı'nda bu işlevler, aynı tür dekorlu ve ayın mekânlarda olurken geç dönem saraylarında her bir işleve bir köşk ya da oda ayrılabilmiştir.
- 13 Leyla Saz, *Harem'in İçyüzü*, İstanbul 1974, s. 93. "Bir akşam yemekten sonra haremelerinden birini ziyaret etmek isteyen Abdülmecid (...) sofayı geçip odaya yaklaşınca saz sesleri işittir. Biraz durduktan sonra kapı, arkasındaki nöbetçiye açtırılır. Şarkı söyleyen meğer Sultan Mecid'in genç haremi imiş. Kapı yine kapanıp o gece fevkalâde eğlence ile geçer." Bu anlatımdan, Padişah'ın kimseye görünmeden Kadınefendiler Dairesi'ne gitmesi, ancak sofa ve odaların olduğu kalabalık dairelerden değil, fakat Hünkâr Musandrası gibi gizli bir geçitten geçmesini gerektirir.
- 14 Safiye Ünüvar, *Saray Hatıralarım*, İstanbul 1964, s. 60. "Daire-i Hümayûn' dan (Kadınefendi Dairesi) Padişah Dairesi'ne gitmek için Hazine-i Kalfalardan biri elinde fener ile davet eder. (Elektrik tesisatı yapıldıktan sonra bu yöntem kalktı) Sarayın içinde kadınefendiler yazın manto, kışın kürk giyerlerdi." Bu tanımdan, iki daire arasındaki uzaklık belirtilmektedir.
- 15 Safiye Ünüvar, *age.*, s. 61, Kadınefendiler'in tablacıları, haremağaları, baltacıları, cariyeleri vardır. Cariyelerin reisleri aynı zamanda daire kalfasıdır. s. 63, Kadınefendiler'in cariyeleri iki ekip halinde perşembeleri nöbet değiştirirler. İkisi kilerci, ikisi aş nöbetçisi, ikisi hususi hizmette. Bulaşıkları kilerci muavini yıkardı. Bunlara acemi denirdi. Yeni doğan çocuklara dışardan süt nine (taya) getirilirdi. Şehzadeler biraz büyüyünce selâmlıkla ders alırlardı.


- 16 Halit Ziya Uşaklıgil, *age.*, s. 42, Yakınları denirken, kendisine evlât vermiş olan karılarını ve onların çocuklarını düşünmemelidir. Bunlar aksine yakın olmaktan ziyade uzak idiler ve onun içindir ki kendilerine asıl Harem-i Hümayûn kısmından başlayarak cadde tarafına doğru sıralanan ve dışın görünmeyen her biri aynı bir saray hükmünde muhtelif daireler tahsis edilecekti. Bunlar da derhal tamir ve temizlenmiş oldu.
- 17 M. Eyüboğlu Anhegger, *Padişahın Evi Harem*, İstanbul 1984, s. 26. Acemi, cariyeye, gedikli, kalfa ve usta sıfatları bunlar yetiştirilirken edinilebilecek mertebelerdir. En yüksek mertebe Hazinedar Ustalıği, Gedikli Kalfalıği, Valide Sultan Kethüdalığdır. s. 52, Hazinedar Ustalar, Harem mekânlarına dolaysız iletişim sağlayan yerlerde yaşarlardı (Topkapı Sarayı).
- 18 Th. Gautier, *İstanbul*, İstanbul 1972, s. 266. 1852 yılında saray inşa edilirken gezen yazar; "Sarayın genel düzeni çok sade, bir sıra üstüne dizili odaların kapıları geniş koridora açılır, sarayın haremî bu plan üstüne düzenli. Her kadının dairesi, manastırda mabetlerin hücreleri gibi, tek bir kapıdan o geniş koridora açılır. Koridorun iki ucunda bir haremağası ya da bir bostancı postası nöbet tutabilir. Sanılacağından çok fazla, manastıra ya da bir kız yatılı okuluna benzeyen bu daireye, eşîğinden geçerken şöyle bir baktım. Gizli, görünmez güzellik yıldızları, dışarıda parlamadan burada sönecekler; ama sahipleri olan padişahın gözü belki bir tek dakika onlara dikilecek ve onlara yetecek"
- 19 Osmanlı Saray Haremî'nde hizmet eden cariyelerin ayrı bir örgütü ve binası yoktur. Bunlar, yüksek düzeyli usta ve kalfaların denetiminde, ayrı kadrolar biçiminde padişah, valide sultan, kadınefendi, şehzade ve hanım sultanlar ile ustaların özel dairelerine atanarak bu dairelerin içinde ve genellikle alt katlarda yaşarlardı. Buna göre, Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde Harem kadrosu şöyledir: (Bu listede, evlenmiş hanım sultan saraylarına padişah sarayından tahsis edilen kadro da vardır) Çağatay Uluçay, *Harem II*, Ankara 1971, s. 20-21, Abdülmecid Dönemi: Hazinedarlar 11, mansıblı 2, I. sınıf 8, II. sınıf 7, III. sınıf 50, IV. sınıf 177, kilerci kalfalar 11, külhanda çalışan cariyeler 6, hastahane bulunan 14, Aziz Efendi Dairesi'nde 58, Murad Efendi Dairesi'nde 42, Abdülhamid Dairesi'nde 34, Reşad Efendi Dairesi'nde 24, Kemaleddin Efendi Dairesi'nde 22, Burhaneddin Efendi Dairesi'nde 10, Nuriddin Efendi Dairesi'nde 20, Behice Sultan Dairesi'nde 23, Seniha Sultan Dairesi'nde 17, Mediha Sultan Dairesi'nde 6, Naile Sultan Dairesi'nde 12, Baş Kadın Dairesi'nde 16, İkinci Kadın Dairesi'nde 13, Üçüncü Kadın Dairesi'nde 1, Dördüncü Kadın Dairesi'nde 17, V. Kadın Dairesi'nde 12, Baş İkbâl Dairesi'nde 16, İkinci İkbâl Dairesi'nde 15, Üçüncü İkbâl Dairesi'nde 13, Dördüncü İkbâl Dairesi'nde 7, Valide Sultan Dairesi'nde 17 cariyeye vardı. Bunların sayısı 688'i buluyordu. Abdülaziz Dönemi: Hazinedarlar 11, Birinci sınıf 8, İkinci sınıf 7, Üçüncü sınıf 50, Dördüncü sınıf 214, kilerci kalfalar 11, külhanda 3, hastahane 10, Valide Sultan Dairesi'nde 43, Yusuf İzzeddin Efendi Dairesi'nde 27, Baş Kadın Dairesi'nde 5, İkinci Kadın Dairesi'nde 3, Üçüncü Kadın Dairesi'nde 3, Murad Efendi Dairesi'nde 47, Hamid Efendi Dairesi'nde 47, Reşad Efendi Dairesi'nde 40, Kemaleddin Efendi Dairesi'nde 26, Burhaneddin Efendi Dairesi'nde 20, Nuriddin Efendi Dairesi'nde 20, Süleyman Efendi Dairesi'nde 8, Vahdeddin Efendi Dairesi'nde 5, Behice Sultan Dairesi'nde 25, Seniha Sultan Dairesi'nde 25, Mediha Sultan Dairesi'nde 8, Naile Sultan Dairesi'nde 15, Baş Kadın Dairesi'nde 15, İkinci Kadın Dairesi'nde 15, Üçüncü Kadın Dairesi'nde 15, Dördüncü Kadın Dairesi'nde 23, Beşinci Kadın Dairesi'nde 12, Baş İkbâl Dairesi'nde 16, İkinci İkbâl Dairesi'nde 15, Üçüncü İkbâl Dairesi'nde 15, Dördüncü İkbâl Dairesi'nde 8 cariyeye vardı. Sayıları 809 idi. Bu listeye padişahın hizmetine verilen cariyeler dahil değildir. Çünkü bunlar hazinedarlar dairesindedir.
- 20 Safiye Ünüvar, *age.*, s. 64, Sultan efendilere (şehzade ve hanım sultanlar) valideleri nezaret eder, ağaları, cariyeleri, tablakârları vardır. Oturdıkları daireye validelerinin ismi verilirdi. Annelerine valide, büyük annelerine (Kadınefendi?) cici anne, anneannelerine büyük anne derlerdi. Haftada bir defa cici annelerini ziyaret ederler. (Bu tanımlamada hata olmalıdır. Harem kurumunda cariyeye sisteminde ananenin varlığı söz konusu değildir. Ancak Meşrutiyet Dönemi'nin başlarında yönetimin cariyelerin kendi aileleriyle görüşmesine kısmen izin verilse de, bu kişilerin sarayda yaşamaları düşünülemez). s. 65, Şehzade haremlerine *hanım* denirdi, s. 94, Sultan Reşad'ın İkinci Kadını Mihengiz Kadınefendi ile Şehzade Ömer Hilmi Efendi'yi ziyaret eden Safiye Ünüvar'ı önce daire kalfasının odasına aldılar, sonra kabulde kadınefendi kanepede, şehzade bir koltukta oturuyordu.
- 21 Leyla Saz, *age.*, s. 140, Gece de eski büyük kalfamın elini öpmek için kapısız eski kalfalara ve teşrifatçılara mahsus ayrı ve evvelden beri ismi *Yeni Bina* kalmış olan daireye gittim. Ünüvar, *age.*, s. 75, Beşiktaş Sarayı'nın Harem Dairesi karşısına ayrıca bir bina ilaveten yapılmış ve ihtiyar kalfaların ikametine ayrılmıştır. Bu binaya *Teni Bina* denirdi. "Yeni bina denilen bu yapıyı söz konusu anılar; *Gedikli Cariyeler* adı altında yaşlı cariyelere maletmesine rağmen Ünüvar'ın yemek dağıtımı konusunda, "Kadınefendiler, şehzadeler, şehzade hanımları Haremde, Kahya Kadın, Ustalar ve Hazinedar Usta Yeni Bina'da tablakârlar." (Safiye Ünüvar, *age.*, s. 76) ifadesini kullanması, aslında, konumu ve hiyerarşik kuruluşu gereği bu dairenin geleneksel Harem kurumunda yönetici olan Gedikli Cariye ve Ustalar için yaptırılmış olduğunu göstermektedir.
- 22 Leyla Saz, *age.*, s. 42, Huzurdaki hizmetlileri, padişahın kendi intihap ettiği hazinedarlar yaparlar. Daima bu hizmette bulunanlar çoğu zaman ikinci-üçüncü hazinedarlardır, s. 43, Eskiden beri âdet olduğu gibi Hünkâr Nöbetçileri, Hünkâr Sofası'nın altındaki sofada beklerdi, s. 96, İkinci ve üçüncü hazinedarlar, bazı dairelere gelirler, gördükleri müsaade üzerine oturur, sohbet ederler, s. 100, Zat-ı Şahane tarafından tayin olmuş iki büyük kalfa, daire müdireleri ve musahip sıfatıyla bulduklarından hizmet etmezler.

- 23 Halil Ziya Uşaklıgil, *age.*, s. 132, Hanedanın tüm saraylardaki haremağaları Agavat Ocağı'na bağlıydı. Daireleri Beşiktaş'a yakın idi ve Kızlarağası'nın büyük bir sofa şeklinde odası vardı.
 - 24 Leyla Saz, *age.*, s. 70, Darüssaade Ağasını, başmusahibi, ikinci, üçüncü ve diğer musahipleri padişah seçer ve tayin eder. Musahipler Padişah Dairesi'ne yakın odalarında oturur, padişahın emirlerini bekler, huzura çıkarlar, s. 71, Dürüssaade Ağası, Harem-i Hümayûn bendegânı avlusundaki haremağalarına mahsus binadaki odalarında vakâr ile oturur. (Bu kişilerden başka) Saray-ı Hümayûn ve Haremağalarının hepsi kapı ve halvet nöbeti tutarlar (Aş Kapısı).
 - 25 Dolmabahçe Sarayı'nın Pertevniyal Sultan'dan sonra gördüğü tek valide sultan V. Murad'ın annesi olan ve oğluyla birlikte saltanat makamında üç ay oturan Şevk-Efza Valide Sultan'dır. Sarayı yaptıran Sultan Mecid'in annesi Bezmialem Valide Sultan ise saray açılmadan üç yıl önce, 1853 yılında vefat etmiştir. Ömürlerinin, oğullarının saltanatına yetişmediği sultanlar. Valide Sultan Dairesi ve Harem'e BaşHazine-dar Usta'yı yönetici olarak atarlardı.
 - 26 Safiye Ünüvar, *age.*, s. 50, Hanedana ait işler Hanedan-ı Meclis tarafından idare edilirdi. Veliâhd'ın reisliğindeki bu meclisin ikinci reisi Enver Paşa idi.
 - 27 Sarayın çeşitli onarım tarihleri: Dolmabahçe Sarayı Arşivi 507/1312-15 Beşiktaş Sarayı onarımları, 436/1310-15 Beşiktaş Sarayı onarımları, 1153/1329 Mimar Vedat'ın Ferriye ve Dolmabahçe onarım keşfi, 906/1335 Dolmabahçe Sarayı onarımları için Mimar Jean Onnik raporları, Başmabeynci Tevfik Bey, *Amlar*, Hayat Tarih Mecmuası, S. 12/1971, s. 18, Harem Dairesi'nin tamiratı bitirilmek üzeredir. 19 Teşrinievvel 1326/1910, S. 1/1971, s. 33, Enver Ağa ile sarayın harem cihetini gezdim. Ameleye, nihayet iki gün içinde işlerini tamamlamalarını emrettim.
- * 1999 yılında MS Sayı 1'de yayınlanan makale esas alınmıştır.



Dolmabahçe Sarayı'nda Geleneksel Özellikler

Nurhan Atasoy*

 n dokuzuncu yüzyılda, Osmanlı dünyasında yaşanan yeniliklerin çoğu, kurumların ve Osmanlı yaşam tarzının Batıya uyarlanması yolunda gelişmiştir. Bu değişimin en anıtsal görüntüsü ise Dolmabahçe Sarayı'dır.¹ Farklı dönem mimari üsluplarla geleneksel üslupların birlikte kullanılması sonucu sarayın ilk bakışta verdiği etki ile bir Batı sarayı gibi görünürse de aslında tamamen Batılı bir saray değildir. Bu konuya derinlemesine baktığımızda yeni saray yapısında Topkapı Sarayı'nda gördüğümüz plan şemasının yanında eski geleneklerin de canlı olarak yaşadığı bir düzenin varlığını izleyebiliyoruz. Aradan geçen zaman içinde devlet sistemindeki değişiklikler ve Batı'ya eğilim içinde yaratılanlar da bu devrin bir özelliği veya Osmanlı-Batı kültürü sentezi olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Dolmabahçe Sarayı'nda Topkapı Sarayı'ndaki çoğu elemanlar bir veya birkaç bina içine toplanarak tekrarlanmıştır.

19. yüzyılda yapılan reformlar sırasında eski saraylarda bulunan bazı kısımların fonksiyonlarını kaybettiği de göz önünde tutulmalıdır. Osmanlı askerî yapısının değişmesi, devşirme usulünün kalkması, sarayın içinde gençlerin eğitiminin durması, Enderun halkının eski özelliğini kaybetmesi gibi değişiklikler özellikle Enderun'da yaşanmıştır. Topkapı Sarayı'ndaki Birun, Enderun ve Harem artık Dolmabahçe Sarayı'nda Mabeyn ve Harem olarak devam etmektedir ve bunlar esas itibarıyla aynı bina içine yerleştirilmiştir. Mutfak ve benzeri yapılar sarayın ana binalarının hemen yanı başında fakat ayrı binalarda yer almaktadır.

* Prof. Dr., Sanat Tarihçisi.



Topkapı Sarayı genel görünüm

Geçmiş II. Beyazıd Dönemi'ne kadar inen Beşiktaş Sarayı'nın yerine 1843-56 yılları arasında Dolmabahçe Sarayı, zamanın Hassa Mimari Karabet Balyan ile onun yardımcısı Nikogos Balyan tarafından inşa edilmiştir. Paris Operası'nın dekoratörü Séchan da sarayın belirli mekânlarının süslemelerini programlamış ve yerli sanatçılar da bunları uygulamışlardır.² III. Ahmed Dönemi'nden itibaren gittikçe artarak-başta hükümdarlar olmak üzere Osmanlı toplumunun yüksek tabakası-Batı kültürüne ve özellikle Fransız saraylarına büyük bir hayranlık besliyorlardı. İstanbul'da yapılan köşk ve diğer yapıların, Batı mimarisinin benzerleri olması için Avrupa'dan mimari üzerine kitaplar, Versailles, Fontainebleau, Marly gibi Fransız saraylarının plan ve projeleri getirtilmişti.³ Bununla yetinilmemiş II. Mahmud Dönemi'nden itibaren, Paris'te tahsil gördüğünden ve Batı kültürü ile fazla ilişkisi olduğundan, İstanbullu Balyan ailesinin üyelerine, hassa mimarı gibi görevler verilmişti. İşte bu davranış zincirinin bir halkası olarak, Dolmabahçe Sarayı inşaatı Balyanlar'a verilmişti. Kaynağı belirtilmeyen bir bilgiye göre, Dolmabahçe Sarayı'nın inşaatında Miralay Mahmut Bey'de yapının Osmanlı yaşantısına uygunluğunu sağlamakla görevlendirilmişti. Osmanlı toplumu içinde Ermenilerin Osmanlı yaşam biçimine bir Türk'ün yardımı ile yaklaşmaya ihtiyaç göstereceklerini düşünmek yanlış olur. Çünkü Ermeniler Türk yaşam biçimine fevkalade adapte olmuşlardı. Nitekim İstanbul'da Bebek'te, I. Mahmud Dönemi'nden günümüze gelmiş olan, bir Ermeni ailesine ait olan *Kavafyan Evi*'nin incelenmesi bile bu gerçeği ortaya koyar. Tam anlamı ile Türk evi planına göre yapılmış olan evin hala kalıntıları görülebilen selamlığa sahip oluşu bunun bir kanıtıdır. Orduda yapılacak yeniliklere katkıda bulunması için getirilmiş olan



Mareşal Moltke'nin anılarını içeren, *Türkiye Mektupları* isimli kitabında Ermenilerin yeme, içme, müzik gibi her çeşit yaşam biçimlerinde Türklerden farklı olmadıklarını anlatır ve hatta “Bunlara Hristiyan Türkler demek daha doğru olur” diyerek gözlemlerinin sonuçlarını ifade eder. Bütün bu noktalar gözönüne alındığında, Miralay Mahmud Bey'in Dolmabahçe Sarayı inşaatındaki rolünün, binanın Osmanlı saray yaşamına uygun olması konusu ile ilgili olabileceğini varsayabiliriz.

Saltanat Kapı

Bu bilgilerin ışığında, Dolmabahçe Sarayı'nın mimari ve süsleme özelliğinin üzerimizdeki etkisini bir yana bırakıp, yapı ve yaşamın getirdiği değişikliklere de bakarak, Dolmabahçe Sarayı'nın daha derinlemesine incelemesini yapalım.

Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Türk saray geleneğinin en eski kaynaklarına inildiğinde, ana ilkelerden birinin sarayın hükümdar ve ailesinin ikametgâhı olması yanında, devletin idare merkezi olduğu görülür.⁴ Bu sistem Dolmabahçe Sarayı'na gelinceye kadar kesintisiz devam etmiştir. Edirne Sarayı ve Topkapı Sarayı'nda, bir eksen üzerine dizilmiş kapılarla birbirine açılan avlular etrafında mekânların sıralanmasına dayanan bir düzen vardır. İlk iki avlu ve etrafındaki yapılar devlet işleri ile ilgili dış bölümlerdir.

Dolmabahçe Sarayı'nda görevli olarak çalışmış olan Halit Ziya Uşaklıgil, Mabeyn ve Harem'i şöyle tasvir eder:

“... Mabeynden maksat büyük binek merdivenlerinden ve Muayede Salonları'ndan sonra başlayıp aynı cephe ve üslupta saraya bağlı olan ve veliahda ve ondan sonraki şehzadeye ayrılan iki büyük daireye kadar uzardı. Harem-i Hümayûn asıl hünkârın doğrudan doğruya kendi şahsına ve yakınlarına mahsus olan daire demektir. Yakınları



Muayede Salonu

denirken kendisine evlad vermiş olan karıları ve onların çocukları düşünülmemelidir. Bunlar, aksine yakın olmaktan çok uzak idiler ve onun içindir ki kendilerine asıl Harem-i Hümayûn kısmından başlayarak cadde tarafına doğru sıralanan ve dıştan görünmeyen her biri ayrı ayrı bir saray ta'mim ve temizlemiştir.⁵

Deniz kıyısı boyunca uzanan bu kütleli binada, yukarıda söylediğimiz gibi mekân gelişmesi cami tarafındaki girişten başlayarak düzenlenmiştir. Kapılar aynı eksen üzerine dizilerek sıralanmıştır. Burada alışılmışın dışında cadde tarafına, törenlerde kullanılmak üzere *Saltanat Kapısı* denen son derece gösterişli bir kapının yapılmış olmasıdır. Saltanat kapısı hariç bu bir eksen üzerinde gelişme gösteren Topkapı Sarayı ile ilişkisine bakarken, her iki sarayın da tepeden görünüşünü karşılaştıracak olursak Topkapı Sarayı binalarının pek azı hariç neredeyse hepsinin kubbe ile örtülü oluşuna karşılık Dolmabahçe Sarayı'nda kubbemsi tonoz örtüler vardır ama gerçek kubbe yoktur. Dolmabahçe Sarayı'nı Batı saraylarına benzetmek isteyen mimarlar, çatının örtüsüne gelince alışılmışın dışına çıkmamışlar ve tüm sarayı kurşun ile kaplamışlardır.

Sarayın planında, daha önceki Osmanlı saraylarında olduğu gibi, devlet işlerinin yürütüldüğü dış kısımdan itibaren daha özel bölümlere doğru sıralama yapıldığı izlenir. Güney yönünden, saat kulesi tarafından girişin ulaştırdığı bölümler, yani Mabeyn, sultanın resmî devlet işlerini idare ettiği, nazırlarla, sadrazamla görüştüğü, sefirlerin geldiğinde bekleyecekleri mekânlardır ve bunlar sarayın en gösterişli salonlarıdır. Sefirlerin kabul salonu Topkapı Sarayı'ndaki Arz Odası'nın görevini üstleniyordu. Topkapı Sarayı'nın tahta çıkış ve bayramlaşma gibi törenlerinin yapıldığı ve tahtın bulunduğu Bab-üs Saade önünden yerini Dolmabahçe Sarayı'nda Muayede, yani Bayramlaşma Salonu almıştır.⁶ Böylece açık hava törenleri kapalı yere alınıyordu. Dolmabahçe Sarayı'nda Muayede Salonu, büyük bir kubbe ile örtülü muhteşem bir salondur.



Topkapı Sarayı'nda Harem dairesi içindeki Hünkâr Sofası da, içinde Harem toplantılarının ve törenlerinin yapıldığı yerdir. Bu toplantılar veya törenler müzikli olduğunda salonun Haliç'e bakan tarafındaki sekinin üst kısmındaki şirvanda müzisyenler yer alırdı. Müzisyenler buraya bir ayna arkasına saklanmış merdivenlerden çıkarlardı. Dolmabahçe Sarayı'ndaki müzisyenler galerisi büyük Muayede Salonu'nun balkonlarının bir bölümüdür. Bu balkonların bir kısmı da törenleri izlemeye gelen yabancı diplomatlara ayrılırdı. Deniz tarafında ikinci katta hareme giden koridorun duvarında kafes görevini gören demir şebekeli penceler açılmıştır. Harem kadınları bu pencerelerden aşağıdaki törenleri izleyebiliyorlardı.

Harem Koridoru

Muayede Salonu'nu izleyen Harem dairesine ikinci kat seviyesinde, Mabeyn ve Harem arasında uzun koridor götürür. Yol, Harem'in demir kapılarına kadar uzanır. Bu demir kapılar, diğer Harem kapıları gibi geleneksel kurallara göre açılıp kapanırdı. Mabeyn'de nöbet tutan musahip bu kapıyı anahtarı ile açar, yola girince tekrar içerden kilitler, bir hayli yürünüp Harem tarafından ikinci kapıya varılınca, musahip buna yumruğu veya elindeki anahtarlarla vurur, içerden Harem nöbetini tutan musahip kapıyı açardı. Gelenleri içeri aldıktan sonra gümüş fenerlerin ışığında ilerlenirdi.⁷

Harem, içinde yaşayan saraylıların rütbelerine göre ayrı ayrı birimler oluşturan daireler halindeydi. Sarayın deniz kıyısı boyunca uzanan bütünü içinde, Karadeniz tarafında kalan Harem bölümü, ihtiyacı karşılayacak büyüklükte olmadığından, binanın ucundan geriye, kara tarafına uzanan bir kanatla genişletilmiştir. Böylece kalabalık Harem halkının çoğunluğu yabancı gözlerden uzak, daha kapalı bir yere alınmış ve eski geleneklere uyulmuştur. Kara tarafında gözlerden uzak Harem'in bahçesi de ayrıydı. Bu kapalılık yüksek duvarlarla desteklendiği gibi hemen yanı başındaki Veliâhd



1



2



3

Dairesi'nin Harem'e bakan cephesindeki pencerelerin kör yapılması ile de kapalılık tam olarak temin edilmiş oluyordu. Böylece mimari bütünlük de bozulmuyordu. Burada Veliâhd Dairesi'nin saray kompleksi içinde fakat ayrı bir bina olarak yapılmış olması da geleneklere uyulması bakımından dikkat çekicidir.

Harem'in durumu Dolmabahçe Sarayı'na iki ayrı yüz kazandırmıştır. Deniz tarafından tam bir Batı sarayı görünümü; kara tarafından ise Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi yüksek duvarlarla bölümlere ayrılmış Harem bahçeleri ile tam bir Osmanlı sarayıdır. Yol boyunca uzanan bu yüksek duvarlar birbirinden üç metre kadar uzakta ve birbirine yer yer demir atkılarla bağlanarak daha sağlam ayakta durabilecek şekilde kuvvetlendirilmişlerdir. Harem bahçesindeki duvarlar ise ayrıca daha da yüksek yapılmıştır.

Mabeyn, Muayede Salonu ve Harem'den oluşan kütleli tek bir yapı etrafında, sarayın diğer binaları bulunmaktadır. Bunların düzeni de Topkapı Sarayı'ndakinden pek farklı değildir. Göçebelikten yerleşme düzenine geçen Türklerin saraylarının ayrılmaz bir parçası olan kule, Türk saray mimarisi geleneklerinden bir başka özelliştir. Topkapı Sarayı'nda *Adalet*

Kulesi adını alan bir kule-köşk halinde karşımıza çıkarken Dolmabahçe Sarayı'nda, bu eleman Saat Kulesi olarak, Batı zevkine daha uygun görülerek saray kapısının dışına alınmıştır. Böylece Doğu ve Batı arasında bir çeşit uyum sağlanmıştır.

Eski Türklerin *Kalık* adı verdikleri *Çatılı Köşk*'ün bir yüksek kaide veya sur duvarı üzerine oturtularak yapılan örneklerinden biri 12. yüzyıla ait Konya'daki *Kılıç Arslan Köşkü*'dür. Daha sonraki Topkapı Sarayı'nın II. Mahmud Dönemi'ne ait *Alay Köşkü*⁸ ve Dolmabahçe Sarayı'nın *Camlı Köşk*'ü, bu geleneğin devamlarıdır. Uygur metinlerinden anlaşıldığı gibi Türk Beyleri ve hatunları yazın surların üstündeki dört yöne açık *Kalık*'ta oturur ve şehir sokaklarını görebilirlerdi.⁹ IV. Murad'ın ordu esnafı alayını Alay Köşkü'nden seyrettiğini biliyoruz. Sultan Abdülaziz'in halka baktığı Camlı Köşk ile de işte bu eski geleneği sürdürmüşlerdir. Bu arada halk arasında uzun zaman anlatılagelmiş bir olayı Uşaklıgil *Saray ve Ötesi* adlı eserinde şöyle anlatmaktadır:

“... Camlı Köşk diye uzaktan başımı kaldırdıkça görüp tanıdığım bu garip bina yaması, bir köşk ismine şayan olmaktan ziyade bana daima bir kış bahçesinin fena yapılmış bir camekân tesirini yapmıştı. Koltuk Kapısı diye tanıtıldığına sonradan vakıf olduğum bu saray giriş yerini burada kendi kendime keşf edemezdim. Sefil ve mülevves halinden utanmış da saklanmış gibiydi.

Camlı Köşğe dair işitilmiş rivayetlerden birini tahattur ediyorum. Abdülaziz arasında sarayın şehir hayatına karşı takılmış gözlükleri mesabesinde olan bir kaç dakikasını camların önüne dikilerek sokağa bakmakla geçirirmiş. Bir gün yine böyle bakarken aşağıda, sokakta sehпасına tablasına koyarak müşteri bekleyen bir simitçi görmüş. Onun pejmürde kıyafetine, soluk fesiyle yemenisine, ayaklarındaki yırtık çarıklarına bakarak, dönmüş, etrafında halka çeviren mabeyncilerine gür sesiyle: ‘Gel!’ demiş ve onları camın önüne çekip simitçiyi göstererek: ‘Millet!... Millet dedikleri işte şu herif değil mi? Demiş. Doğru mudur, icad mıdır bilmiyorum fakat...’¹⁰

Uzun bir koridorla ana binaya bağlanan kapalı salonu ve tamamen camdan oluşan bir kış bahçesi tarzındaki salonu ile iki bölümden oluşuyordu. Bu kış bahçesi ve Alay Köşkü koridorunun bahçeye bakan tarafındaki kuşluklar konusuna da değinmek gerekir. Aynı tarihlerde Avrupa saraylarında da böyle kuşluklar çok moda olmakla beraber, kuş ve başka hayvanları saraylarda bulundurmanın tamamen yepyeni, ithal bir moda olmadığını da biliyoruz; çok eski tarihlerden beri Topkapı Sarayı'nda da çeşitli hayvanlar bulunuyor, bunlara özenle bakılıyordu.



4



5

1 Harem Bahçesi

2-3 Veliahd Dairesi'nin Kadınefendi Dairesi'ne bakan cephesi ve kör pencereler

4 Camlı Köşk'ün dışarıdan görünümü

5 Camlı Köşk'ün kuşluk bahçesinden görünümü



Dolmabahçe Sarayı'nın hemen Mabeyn kapısı yakınında Sultan Abdülmecid'in annesi Bezm-i Âlem Valide Sultan'ın yaptırmış olduğu bir caminin bulunduğunu sarayın duvarları içerisindeki binalar arasında bir başka cami veya mescidin yapılmaması için bir sebep olarak göremiyoruz. Çünkü cami H. 1270/M. 1853'te yani daha sonra inşa edilmiştir.¹¹

Dolmabahçe Sarayı içinde bahçe tarafındaki bir oda, minik bir çini mihrap, iki yanında mumları, vaiz kürsüsü ile namaz odası olarak düzenlenmiştir. Bunun yapılabilmesi tabiidir ki burasının Kâbe yönüne uygunluğu ile mümkün olabilmiştir. Camilerde mihrabın iki yanında görmeye alışık olduğumuz geleneksel şamdan ve mumların yanında Avrupa saraylarından çıkma gibi görünen yüksek, ayaklı avizeleri ile bu namaz odası, tam olarak şimdilik bilmediğimiz bir tarihte hazırlanıp mabeyn halkının hizmetine sunulmuştur.

Böyle bir odanın kaçınılmaz bir ihtiyaç olduğu göz önünde tutulduğunda sarayın inşaatıyla yaşıt olabileceği akla gelirse de, camiye ait bütün elemanların sonradan konmuş oldukları düşünüldüğünde, en azından ihtiyaç görüldüğünde hemen inşaatın sonra hazırlandığı ihtimali kabul edilebilir. Ancak Haluk Şehsuvaroğlu *Tarihi Odalar* adlı eserinde hilafete seçilen Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı'nda yaptırdığı değişiklikleri anlatır ve iç mabeynin büyük odasını kendisine yazı odası olarak tanzim ettiğini, eski küçük yazı odasını da namaz odası yaptığını kaynak göstermeden bildirir.¹² Durum ne olursa olsun Namaz Odası'nın tanzimi ile sarayın eksik olan bir ihtiyacı karşılanmış oluyordu.

Sarayda ibadet ile sözlerimize Ramazan ayı boyunca kılınan Teravih namazı konusu ile devam edelim: Ancak bir mescit büyüklüğünde olan Namaz Odası, Teravih namazı için yeterli büyüklükte değildi. Bunun için ayrıca Harem halkının bayramlaşmalarında, nişan-düğün gibi birçok törenlerde, Ramazan ayı boyunca Huzur derslerinde ve bunun gibi toplantılarda, hem kara tarafına hem de deniz tarafına penceresi olduğundan iki cepheli anlamında, Zülvecheyn ismi verilen salon kullanılıyordu. Bu salon Topkapı Sarayı Harem dairesindeki Hünkâr sofası gibi birçok fonksiyonu yüklenmişti.

Zülvecheyn'e Ramazan'da seccadeler serilir, Harem-i Hümayûn'dan gelen kadınlar için salonu ikiye bölecek kafesli paravanlar getirilip sıralanırdı, böylece kadınların da teravih namazlarına katılabilecekleri özel bir yer hazırlanmış olurdu.¹³

Topkapı Sarayı'nda da buna benzer uygulama, bugün kütüphane deposu olarak kullanılan Ağalar Camii'nin kibleinin aksi yönündeki duvarına bitişik olan Harem Camii'nde görülür. Bu duvara açılmış olan pencerelerle cami arasında bağlantı kurularak ibadet edilirdi. Bu özellik de Dolmabahçe Sarayı'nın eski gelenekleri yeni çözümlerle nasıl sürdürdüğünü gösterir.

Üst katta, Namaz Odası'nın yanında Mabeyn tarafında olan Sakal-ı Şerif Odası'nda Sakal-ı Şerif bir kutu içinde duvardaki yüksek rafta saklanmaktadır. Duvarlarda asılı kavukluk tarzı raflarda da sürahiler içinde zezem suyu bulunur. Koltuk ve kanepe ile Batı tarzında döşenmiş olan odada bulanık leğen-ibriğin varlığı, eski usulde oturarak el yıkama ve abdest alınması geleneğinin sürdürüldüğünü göstermektedir. Sedir ve minderde otururken kullanmaya uygun olan leğen-ibrik, yeni oturma usulü terkedilmemiş fakat koltuk veya kanapede oturanın rahat kullanabilmesi için, yeni tarza adaptasyonu yapılarak, leğen-ibrik ayaklarla yükseltilmiştir.

- 1 Sakal-ı Şerif Odası
- 2 Hünkâr Hamamı
- 3 Hünkâr Hamamı
filgözü tavan örtüsü



Eski geleneklerin yeni mobilyalarla bağdaştırıldığı ders odası, eğitimdeki Doğu ve Batı kültürünün biraraya getirilişini kendi bünyesinde yansıtır. Burada modern eşyalar; koltuklar, kanepeler, masalar, yazı masaları vardır, fakat bunların yanında dini derslerde kullanılmaya uygun eşyalar da bulunur. Şam işi kafesli bölmeler herhalde, erkek öğretmenleri kız öğrencilerden ayırmak amacı ile getirilmiş olmalıdır. Burası bir yandan Kur'an, Arap ve Fars dili ve edebiyatı, tarih, hesap; bir yandan da Fransızca gibi Batı kültürüne yönelik derslerin verildiği bir ders odasıydı.¹⁴

Sarayın derinliklerinde, haremde bir köşesinde herhangi bir yere bağlı olmadan bir köşede duran altın yıldızlı pencere kafesi, nikâhtan önce kızların, nikâh törenlerinde onların yerinde bulunacak erkeklere, kendisini temsil etmesi için vekâlet vermelerinde kullanılmış olabileceğini akla getirmektedir. İstenilen yere götürülebilen altın yıldızlı kafesin başka hiçbir yerde ikinci bir örneği yoktur. Dış mekân hava şartlarına karşı uygun olmayan bu kafesin herhangi bir pencereye uyabilecek çerçevesi yoktur. Alışılmış pencere boyutlarına uymamaktadır. Ortasında ve gerektiğinde açılabilen, oval, minik kafesli bir penceresi, etrafında ise resim çerçevesini andıran bir çerçevesi vardır.

Bu odalarda Mabeyn'deki gibi gösterişli şöminelere rastlanmaz. Onun yerine mangallarla ısındığını görüyoruz. Ayrıca büyük salonlarda birçok yerlerde duvarlarda veya eşyalar üzerinde âdeta birer kimlik gösterisi gibi tuğralara rastlanır. Ayna tepeleri gibi eşyalara Osmanlılığın bir simgesi olarak hilal yerleştirilmiştir. Bunların yabancılar tarafından Osmanlı pazarı için özel olarak üretilmiş olabileceklerini de göz önünde tutmak gerekir. Her ne hal ise burada Osmanlılığın vurgulandığı gerçektir.

Doğu ve Batı'yı birleştiren özelliği, Dolmabahçe Sarayı'nın Hünkâr Hamamı ve Harem'deki Çinili Hamam'ında da buluyoruz. Hamamlar gerek planları ve kurnaları gerekse tepeden aydınlatmaları yönünden tam bir Türk hamamı özelliğini taşır. Her ikisinde de geleneksel tepeden aydınlatma sistemi yapılmıştır. Hünkâr



2

Hamamı'ndaki tepeden aydınlatmada fil gözü aydınlatma yerine ışık yepyeni madeni ajurların kıvrımlı deseni arasından geçer. Bu sistem hamamın içini yeterince aydınlattığı halde hamamın denize bakan cephesinde, sarayın cephe mimarisi bütünlüğü içinde pencereler de bulunur. Bu şekilde hamama pencere açılması, Türk hamamına tamamen ters düşüyordu. Aydınlatma açısında da bunlara hiç gerek yoktur; ancak sarayın mimari cephe düzeni bozulmasın diye bu pencerelere yer verilmiştir. İşe ters tarafından bakıldığında da bu pencereler olduktan sonra tepeden aydınlatmaya gerek olmadığı halde eski gelenek tamamen terk edilmiş yeni bir biçimde korunmuş demek gerekir. Nitekim hamamın diğer mekânında fil gözleri vardır. Hamamın yıkanma mekânı ile soyunma odası arasındaki duvarında, kapının hemen yanında açılmış olan küçük pencereler ise, hamamın bütünü içinde çok iyi yer bulmuştur. İçine konan lamba ile iki tarafı da aydınlattığı gibi, padişahın emniyeti bakımından da içerisinin görülebilmesini sağlıyordu. Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi'nde bu çeşit ara pencerelerin daha birçok örnekleri vardır.

Hünkâr Hamamı'nın duvarları sarımsı renkte mermer ile kaplıdır. Damarlarının yarattığı doğal desen



3



Musandra dolapları

bakımından son derece gösterişli olan mermere ayrıca zengin bir kabartma ile süslenmiştir. Topkapı Sarayı'ndaki hamamlar veya diğer hamam kapılarında olduğu gibi Dolmabahçe Sarayı hamam kapılarının üzeri çitalarla tutturulmuş kırmızı çuha kaplı oluşt ile de gelenekleri sürdürmektedir.

Harem'deki hamamın duvarları Avrupa çinisiyle kaplı olmasına rağmen geleneksel kurnalara sahip oluşu ve fil gözleriyle tepeden aydınlatılması yönünden geleneksel görüntü daha kuvvetlidir. Çinili Hamam, Harem bahçesi tarafındadır. Bunun yalnız soyunma odasında dışardan içerisi görünmediğinden duvarda içeriği aydınlatan pencereler vardır. Bu oda, üzerine oturup dinlenen, giyinilip soyunulan minderleriyle, mangal ile ısıtılmasıyla geleneksel bir odanın da örneğidir.

Harem'de geleneksel Türk evine uyan bir özellik de kara tarafına bir kanat gibi dönen kısmında tepe pencerelerinin yerini tutan üst pencerelerin bulunuşudur.

Sarayın genel olarak döşenme tarzı, büyük bir kısmı Avrupa'dan getirilmiş olan masa ve diğer eşyaların yanında koltuk-kanepeler ve iskemle gibi oturma elemanları, karyolalar, çoğu Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden getirilmiş çini sobaları ile tamamen Batı tarzında gibi görünmektedir. Günlük yaşantıda sedir ve minder terk edilmemiş, kullanılmaya devam edilmiştir. Harem'in birçok odasında hâlâ yığınlarla minderlerin bulunuşu da bunu göstermeye yeterlidir. Ayrıca sarayda gündelik yaşantıyı anlatan kaynaklar da sedir ve minderde oturma geleneğinin kesintisiz olarak devam ettiğini ortaya koymaktadır. Nitekim Uşaklıgil bir nikâhı anlatırken şöyle demektedir:

“... Nikâh Dolmabahçe'nin büyük salonunda yapılırdı. Hünkârın bir kanepede, diğer zevat ve bunların başında hanedandan davet edilmiş bulunanlar, yerde ipek minderler üzerinde diz çökerek oturmuş bulunurlardı...”



Avrupa'da oryantalist akımın getirdikleri arasında bulunan ve sofa diye adlandırılan sedirler, gerçi birçok Batı süsleme elemanları ile oldukça yabancılaştırılmış ise de geleneksel oturma şekline uygun olduğu için sevilerek kullanılmışlardır. Bunların kullanım şekillerini gene Uşaklıgil'in sözlerinden öğreniyoruz:

“... Geniş ve alçak bir sedirin kenarına oturdum. Bu sedir sarayın bağdaş kurularak oturmaya alışık adamlarına mahsustu. Ben bittabi pantolonumun çizgilerini koruyarak onları taklid edemedim.”¹⁵

“Hususiyle Ramazan'da küçük yazı odasının bir tarafındaki Şark üsulunde sedire diz çökmüş yahut bağdaş kurmuş, Kur'an okuyor...”¹⁶ diyerek Sultan Reşad'tan bahseder. Bir başka yerde gene “... Huzur dersleri de iki tarafa bakan odanın sofasında olurdu. Hünkâr deniz tarafındaki kanepenin üzerine yerleştirilmiş mindercikte sabırlı sabırlı otururdu. İki tarafında mabeyn erkânı ve memuriniyle bendelere mahsus ipek minderler sıralanmış olurdu...”¹⁷

Mabeyn döşemesi, gerçekten Avrupa saraylarını kıskandıracak güzellikte zengin desenli, son derece ince işçilik gösteren parkelerle kaplıdır. Hareme doğru gidildikçe bunlar azalır ve yerini sadece halı alır. Topkapı Sarayı'nda döşemeler yerine göre desenli, kaliteli Hint hasırları ve onların üzerine serilen halılarla kaplı idi. Burada hasır kaplamalar ve Topkapı Sarayı'nda koğuşlardaki benzer dolaplara, Harem'in üst katındaki, hizmetlilere ayrılmış musandra bölümlerinde rastlıyoruz.

Batı modasını izleyerek saraya getirilen ve kullanılan karyolalar da eski Türk geleneklerinin artık ortadan kalktığı gibi yanlış bir izlenim verebilirler, ancak hatıratlardan öğrendiğimize göre Harem'de odaların sadece bir iki kişi tarafından değil, daha çok kadın tarafından paylaşıldığı ve hizmet ile görevli olanların gündüzleri

Harem'den minderler

Piere Desire Guillemet'nin
tömbeki için ateş taşıyan
saraylı kadın tablosu, Milli
Saraylar Koleksiyonu



yüklüklerin yerini almış duvardaki gömme dolaplara kaldırılan yer şiltelerinde yat-tıklarını öğreniyoruz. Saraydaki yemek masaları için de durum farklı değildir.¹⁸ Bil-hassa ziyaretlerde kullanılan yemek masasının yanında tabla usulünün yaşadığını biliyoruz.¹⁹ Ancak Sultan Reşad Dönemi'nde bilhassa sarayda çalışanlar için tabil-dot usulü ve bir arada masada yemek yeme usulünün getirildiğini ve böylece israfın önüne geçilmeye çalışıldığını görmekteyiz.²⁰ Bundan önce saray mutfaklarında ha-zırlanan yiyeceklerden, yemekten sonra artanlar, kendilerine şahsi kazanç sağlayan tablacılar tarafından Beşiktaş halkına satıldığından, o zamanı yaşayanlar Beşiktaş'ta mutfakların kullanılmadığını ve bacaların tütmediğinden söz ederler.

Dolmabahçe Sarayı'nda kahve ocakları hem eski Türk saray geleneğini hem de eski Türk kahve kültürünü kesintisiz olarak devam ettirmişlerdir. Büyük saraydan oldukça uzakta olan mutfağa gitmeden, çabuk hazırlanıp servis yapılabilmesi için

her dairenin hemen yakınında bulunan kahve ocakları, yükseklik ve boyutları ile değişmeden devam etmişlerdir. 16. yüzyıl örneklerini minyatürlerden tanıdığımız kahve ocaklarıyla, Dolmabahçe'de hâlâ kıyıda köşede kalmış kahve ocakları arasında hemen hemen hiçbir fark yoktur.²¹ Topkapı Sarayı'nda Zülüflü Baltacılar Koğuşu'ndaki kahve ocağı, bunların yanında pek küçük boyutta kalır.²² Dairelerin hemen yakınlarında bulunan, içinde bazı yiyeceklerin tel dolaplarında saklandığı, küplerdeki sularla şerbetlerin hazırlandığı, birçok Türk evinde rastlananlardan farklı değildir.

Batı müziği yanında Türk müziğinin çalınıp dinlendiği, Batı kültürü ile Doğu kültürünün birlikte yaşandığı, Batı mobilyasının yanında geleneksel eşyanın kullanıldığı Dolmabahçe Sarayı,²³ dikkatlice incelendiğinde, Batı görünüşlü ama bütün köklü geleneklerini yaşatmayı sürdüren bir saraydır ve Türk yaşam biçimine uygun karakteristیکlere sahiptir.

Dipnotlar

- 1 Yıllar önce Dolmabahçe Sarayı üzerine yapılan bir sempozyum için hazırlamış ve yayınlamış olduğum makaleyi gözden geçirirken, araştırmamı yeniden değerlendirmek gereğini duydum.
- 2 Feryal İrez, *Mobilya Sanatı ve 19. yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası*, İstanbul 1984, s. 265-268; T. Gautier, *İstanbul*, İstanbul 1972, s. 265-268.
- 3 Gül Irepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerinde Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, S. 1, (1986), s. 56-73; Refik Ahmet, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İstanbul 1927, s. 110.
- 4 Emel Esin, "Ordu Saray Mimarisi'nin Onbeşinci Asırdan Önceki Devri", *Milli Saraylar Sempozyumu*, İstanbul 1985, s. 22.
- 5 Halit Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, İstanbul 1965, s. 43.
- 6 Haluk Şehsuvaroğlu, *Tarihi Odalar*, İstanbul 1954, s. 117.
- 7 Uşaklıgil, *age.*, s. 86.
- 8 Esin, *age.*, s. 26.
- 9 Esin, *age.*, s. 26.
- 10 Uşaklıgil, *age.*, s. 1.
- 11 Tayyip Gökbilgin, "Dolmabahçe Sarayı", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1961, s. 74.
- 12 Şehsuvaroğlu, *age.*, s. 122.
- 13 Uşaklıgil, *age.*, s. 225.
- 14 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Abdülhamid*, İstanbul 1960, s. 90-91.
- 15 Uşaklıgil, *age.*, s. 7.
- 16 Uşaklıgil, *age.*, s. 227.
- 17 Uşaklıgil, *age.*, s. 230.
- 18 Uşaklıgil, *age.*, s. 194.
- 19 Uşaklıgil, *age.*, s. 51-52, 144-145; Ali Rıza, (Sadeleştirerek Nakleden Şevket Rado), "Saray Hayatında Kadınlar", *Hayat Mecmuası*, S. 15, (1973), s. 26-32.
- 20 Uşaklıgil, *age.*, s. 25-26; Lütfi Simavi, *Osmanlı Sarayının Son Günleri*, İstanbul 1967, s. 42-43.
- 21 Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde H.1344 numarada kayıtlı bulunan III. Murad Surnamesi'de kahveciler esnafının tekerlekler üzerinde düğün şenliklerinin yapıldığı Atmeydanı'na getirdikleri kahvehanedeki kahve ocağı ile Dublin Chester Beatty Kütüphanesi'ndeki bir albümde bulunan kahvehane sahnesindeki benzerliği ortaya koyar. V. Minorsky, *A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures*, Dublin 1958, s. 70, fig. 9A.
- 22 Nurhan Atasoy, "Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar koğuşu", *Birinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi Ekim 1973*, İstanbul 1979, s. 627-650.
- 23 Saraylarda bulunan Batı kaynaklı eşyaların Türk karakterine ve kültürüne uyumlu olmasına özen gösterilmiştir ki uzun yıllar İstanbul'da bulunan İngiliz sefaretinin Mimar Mr. Smith'in himayesinde Dolmabahçe Sarayı'nın çeşitli tefriş ve mühendislik (Gazhane) işlerde çalışan Mr. Peil 11 Temmuz 1861 tarihli Ahmet Vefik Paşa'nın mektubu bu konuda iyi bir belgedir. Bu belgeyi Sayın Netice Yıldız'a borçluyum, kendisine teşekkür ederim.

* 1987 yılında Milli Saraylar Sayı 1'de yayınlanan ve 2008 yılında MS Sayı 4'te tekrar gözden geçirilen makaleler esas alınmıştır.



Dolmabahçe Sarayı'nın Salon ve Odaları Üzerine

Zarif Orgun*

Dolmabahçe Sarayı'nın salon ve oda kapılarının dış taraflarında numaralar bulunmaktadır. Saray'ın yapılması, döşenmesi tamamlanıp oturulmaya başlandıktan sonra oda ve salonların süsleme özellikleri yanında kullanma şekillerine göre de isimlendirildikleri anlaşılmaktadır. Saraylarda bu iş yalnızca Dolmabahçe Sarayı'na mahsus değildir. Beylerbeyi Sarayı'nın, Yıldız Sarayı/Şale'nin, Küçüksu Kasrı'nın oda ve salon kapıları da numaralıdır.

Bu yazımıza ekli listede padişahlık dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında da Dolmabahçe Sarayı'nın odalarının kimler tarafından ve ne amaçla kullanıldığına ait bilgiler verilmiştir. Bu çalışmalar kapılarında numaralar bulunan diğer saraylarda da sürdürülecek, oda ve salonlarının padişahlık dönemindeki adları ve cereyan eden olaylar tespit edilerek dökümleri yapılacaktır.

Saltanatın, arkasından da hilafetin kaldırılması, Hazine-i Hassa'nın tasfiyesi üzerine millet malı olan sarayların içerisindeki sanatsal ve tarihî değeri olan eşyanın tespitine başlanmış ve bu işin kısa zamanda gerçekleştirilmesi için komisyonlar kurulmuştur. Bu komisyonların çalışmaları bugün baştan ele alınmış olup Milli Sarayların eşyası müzeoloji anlayışına göre düzenlemeye başlanmıştır.

Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılmış olan Dolmabahçe Sarayı'nın, Hazine-i Hassa Nezareti Binası yapılıncaya *Hazine Kapısı* adını alan *Kordon Kapısı* üzerindeki *Ziver*'in aşağıya aynen alıp değerlendirdiğimiz kitabesinden anlaşılacağı üzere, H. 1272 - M. 1856 senesinde tamamlanmıştır.

Ceride-i Havadis gazetesinin 7 Şevval 1272 (11 Haziran 1856) tarihinde yayınladığı yazıda Dolmabahçe Sarayı'nın döşenmesinin bittiğini ve Sultan Abdülmecid'in 7 Haziran 1856 Cuma günü bu yeni sarayına taşındığını ve ertesi günü devlet erkânını da yine bu Saray'da kabul ettiğini yazmaktadır.

Dolmabahçe Sarayı
Muayede Salonu

* Arşiv Uzmanı.



Dolmabahçe Sarayı'nın Hazine Kapısı üzerindeki Ta'lik hatlı kitabe.

Ziver Paşa tarafından nazmedilen ta'lik hatlı kapı kitabesi ise H. 1272 - M. 1856 tarihli olup bu tarihin, kitabenin güherveş noktalı harflerinin ebcedle değerlendirilmesiyle bulunacağı anlatılmıştır. Musahip ve şair olan Ferik Ziver Paşa, Abdülmecid ile annesi Bezm-i Âlem Sultan'ın yaptırdıkları bütün çeşme ve binalarına şiir yolu ve ebced hesabıyla tarihler düşürmüştür. Dolmabahçe Sarayı'nın Hazine Kapısı üzerindeki ta'lik hatlı kitabenin son mısrasının noktalı harflerinin değeri toplandığında da H. 1272 - M. 1856 tarihi çıkmaktadır.

*Zehî âyineveş seng-i musaykaldan bina kıldı
Müzeyyen eylesün Ziver güherveş babını tarih*

*Ser-i Abdülmecid Han anda görsün çok sefa-i nev
Makam-ı şevket oldu mes'adetle bu saray-ı nev
1272*

Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı'nın dış ve iç yüzünde, Valide Kapısı'nda olduğu gibi yalnız Abdülmecid Han'ın tarihli tuğraları vardır, kitabe yoktur.

Saltanat Kapısı'ndan yalnız padişah at veya araba ile içeri girebilirdi. Onun dışındakiler içeriye ancak yaya olarak, o da izinle girebilirlerdi. Beylerbeyi, Çırağan ve Yıldız saraylarında da aynen öyleydi. Sultan Abdülaziz Dönemi'nde kendisine Mısır Hükümdarı süsü vermek isteyen Hıdiv İsmail Paşa Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı'ndan arabası ile içeri girebilmek için binlerce liralık rüşvet dağıtmış ise de başaramamış, kapının eşiğinde arabasından indirilip içeriye yaya yürütülmüştür. Yalnızca padişahla valide sultan araba ile bu kapıdan geçebilirlerdi ve onların arabacılarının elbiseleri altın sırma işlemeli ve altın düğmeli olabilirdi.

II. Abdülhamid, amcası Abdülaziz'in ve ağabeyi V. Murad'ın içerisinde hal edildikleri, tahttan indirildikleri, denizden ve karadan saldırıya açık, müdafaasız Dolmabahçe Sarayı'nda oturmayı kendisi için emniyetli bulmamış ve 7 Nisan 1877 günü ikametgâhını Yıldız Sarayı'na nakletmiştir. Mabeyn Feriki Said Paşa hatıratında bu taşınma olayını şöyle anlatır: *7 Nisan 1923, yani bugün, Beşiktaş Sarayı Hümayûnu'nda Yıldız Kasr-ı Hümayûnu'nda bütün bütün nakl-i hümayûn vuk'u bulup, Yıldız Sarayı Hümayûnu ismi verilmiştir. Saat 8'de Kasr-ı Hümayûn-u mezbura muvasalat ettik. Benim ikametime mahsus olmak üzere Harem-i Hümayûn duvarının arkasında ve bağ içindeki odayı efendimiz ihsan buyurdular.*

İstanbul'un fethinde şehrin durumunu, zapt ettiği bu yeni belde kendi nam ve şanına yakışır, oturabileceği bir yer bulamayan Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'da bulunduğu müddetçe ordugâhında kalmış, şehirden ayrılmadan evvel yaptığı toplantıda vezirlerine, paşalarına *Bundan sonra tahtım burasıdır* diyerek İstanbul'u başkent ilan edip harap şehrin ve surlarının derhal imarını emretmiştir. Şehirde imar faaliyetlerine derhal başlanmış, surların yıkılmış kısımları onarılarak şehrin muhafazası sağlanmış, padişahla ailesinin ikametleri için de Bizans'ın Forum Tauri mevkiinde (bugünkü İstanbul Üniversitesi merkez binası) etrafı çift duvarla korunmalı bir saray yapılmıştır. Bir müddet sonra tekrar İstanbul'a gelen şehirde gezerken Sarayburnu mevkiini ve manzarasının güzelliğini gören Fatih, Uzun Hasan seferi dönüşü bu yere yeni bir saray daha yaptırmıştır. Bu yeni sarayda iç içe iki kale ile muhafazalıdır.

Bizanslılar zamanında sur içi bir şehir olan İstanbul (Konstantiniyye) bu durumunu bir müddet daha muhafaza ederse de sur içi ve dışı sahalara iskân faaliyetleri Fatih Devri'nde hemen başlamıştır.

Şehre yakınlığı, bahçeleri, mesireleri ile halkın da ilgisini çeken Haliç kıyıları Boğaziçi'nden çok evvel rağbet görmüş padişahlar tarafından saraylar, köşkler yaptırılmaya başlanmıştır. Örneğin Haliç'teki Bahariye Sarayı, padişahların baharda oturdukları bir yer olmakla beraber devlet protokolünde de yer alır.

Hasbahçeleri ve biniş kasırları ile Boğaziçi kıyılarını daha sonra görmekteyiz. Divan şairleri hep Haliç'ten bahsederlerken Boğaziçi hakkında tek mısra söylememişlerdir. Zamanla padişahlar tarafından İstanbul'un muhtelif mahallelerinde köşkler, yalılar inşa edilmişse de devletin resmî ve dini törenleri yine de Topkapı Sarayı'nda yapılmaya devam edilmiştir.

Fakat Dolmabahçe Sarayı 1856'da resmen açıldıktan sonra Ramazan ayının 15'inde yapılan Hırka-i Saadet ziyaretinin Topkapı Sarayı'nda yapılmasına devam edilmiş, diğer törenler sultanın yeni sarayına alınmış ve bu sarayın özelliklerinden biri olan muhteşem Muayede Salonu'nda yapılmaya başlanmıştır. Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde yalnız bir defa 25 Ocak 1907'ye isabet eden Kurban Bayramı Muayedesini Yıldız'da yapılmıştır.

Dolmabahçe Sarayı'nın Bazı Salon ve Odaları

Dolmabahçe Sarayı'nın tüm mekânları içinde bazı salon ve odaları kimi zaman özgün işlevleri kimi zaman da içinde geçmiş olan tarihî olaylara bağlı olarak saray tarihi içinde önem kazanmışlardır.

Muayede Salonu

Saray'ın aşağı yukarı ortasına rastlayan, adını "bayramlaşma" anlamına gelen "muayede" kelimesinden alan bu görkemli salonda yapılan törenleri seyre gelen sultanlar, kadınefendiler, elçiler, yabancılar sandalyelere otururlardı. Topkapı Sarayı'ndan altın taht getirilir, bahçe tarafındaki kısma yerleştirilirdi. Buranın tam karşısına gelen loca da kordiplomatik için hazırlanırdı.

Padişahlar, Bayram Namazı'ndan sonra Muayede Salonu'nun köşe odalarında dinlenirler ve salonda sadece hanedan mensupları, vekiller, teşrifata dahil yüksek dereceli memurlar bulunur ve bunlar sırasıyla tahtın önüne gelerek Teşrifatî Efendi'nin tuttuğu saçağı öperlerdi.

1856'da Abdülmecid burada Fransız Mareşali Pelissier şerefine büyük bir ziyafet vermiş, Macaristan İmparatoru François Joseph şerefine de burada bir resmî kabul düzenlenmiştir.

II. Abdülhamid'in Muayede Salonu'nda yapılan bayramlaşmalarında tahtın sağına Saltanat Veliahdı Mehmed Reşad Efendi geçer ve ayakta dururdu. Sonra yaş sırasına göre şehzadeler dizilirlerdi. Onların ardından evlenme tarihlerine göre damatlar, paşalar, beyler ve yaş sırasıyla sultanzadeler sıralanırlardı. Tahtın sağ ön tarafında Şeyhülislam, ardından Rumeli ve Anadolu kazaskerleri, bunların arkasında kazasker payesindeki ulema, sonra İstanbul payeli ulamalar dizilirlerdi. Tahtın sol tarafında protokole göre saray erkânı yerini alırdı. Sadrazam, sonra nazırlar, ardından vezirlik payesini aldıkları tarihe göre kıdem sırasıyla vezirler ve müşirler ile daha aşağı rütbedeki mülkî ve askerî rical ve erkân gelirdi.



*Dolmabahçe Sarayı
Muayede Salonu'nda
Mareşal Pelissier
onuruna verilen yemek,
L'illustration,
9 Ağustos 1856*



*Dolmabahçe Sarayı
Muayde Salonu'nda
Meclis-i Mebusan'ın açılışı,
L'illustration, 7 Nisan 1877*

Cülus töreni muayede töreninin hemen hemen aynısı idi. Padişah bayram muayedelelerinde de kullanılan altın tahta oturur, yalnız ulema ayağa kalkardı. Tahtın saçacağını Tanzimat'tan sonra mabeyn müşiri tutardı. Ulema dışında askerî ve mülkî rütbe ve kıdem sırasıyla iki elleriyle saçığı tutar, öper başlarına koyarlardı. Padişah evvela veliahdın, sonra yaş sırasına göre şehzadelerin tebriklerini kabul ederdi.

İç muayede ise padişahın, kadınlarının bayram tebriklerini kabulüdür. Valide sultandan başlayarak, gerek hanedan mensuplarının gerek yüksek rütbeli devlet memurlarının hanımları padişahın bayramını tebrik ederlerdi. II. Abdülhamid Dönemi'nde iç muayede Dolmabahçe Sarayı'nda değil Yıldız Sarayı'nda olurdu. Dolmabahçe'de muayedeyi bitiren padişah Yıldız'a gelir, orada hanımlar padişahı etkelerler, taht saçığını öpmezlerdi. Tebrik sırasında padişah istediği hanımla konuşurdu. Kadınların tebrikleri sırasında da Muzîka-i Hümayûn marşlar çalardı.

II. Abdülhamid'in bir muayedesinde meydana gelen depremde Muayede Salonu'nun muhteşem avizesinin alt kısmı yere düşmüş ve salonun içi sırça kırıklarıyla dolmuştur. Bu salonda geçen önemli olaylardan biri de 19 Mart 1877'de II. Abdülhamid'in ilk Meclis-i Mebusan'ı burada törenle açmasıdır.

Muayede Salonu'nun bahçe üzerinde bulunan sol tarafındaki oda, II. Abdülhamid Dönemi'nde kendisinin törenden gizlice ayrılabilmesi için tadil edilen ve bahçe tarafına merdiven yapılmış olan odadır. Bu merdivenden Atatürk'ün cenaze töreninde kâtafalkın önünden geçip Muayede Salonu'nun terk edilmesi sırasında faydalanılmıştır.

Dolmabahçe Sarayı'nın en hüzünlü anı hiç şüphesiz bütün Türkiye'yi eleme boğan 10 Kasım 1938 tarihidir. Atatürk'ün cenaze namazı bu salonda kılınmış ve cenazesi kâtafalca konularak halkın ihtiram ziyaretinde bulunması sağlanmıştır.



1



2

Medhal Salon

Dolmabahçe Sarayı'nın dış Mabeyn bölümünün giriş salonu olan Medhal Salonu Cumhuriyet Dönemi'nde önemli olaylara sahne olmuştur. 27 Eylül 1932'de Türk Dil Kurultayı, 20-25 Eylül 1937'de ise Türk Tarih Kongresi ilk kez bu salonda toplanmıştır.



3

Süfera Salonu

Padişahlık döneminde yabancı ülke elçilerinin resmî kabullerinin yapıldığı, sarayın en görkemli salonlarından birisidir. Fransız Büyükelçisi M. de Noailles, İngiliz Büyükelçisi Layard, Avusturya Elçisi Compte Zichy, İtalya Elçisi Galonya, Alman Maslahatgüzarı Dr. Boch, İran Maslahatgüzarı Mirza Cevat Han, II. Abdülhamid'in bu salonda kabul ettiği misafirleridir. 1927'de Atatürk'ün gelişiyle yeni harf çalışmalarına da bu salonda başlanmıştır.

Zülvecheyn Salonu

Sarayda iç ve dış mabeyni birleştiren ve "Zülvecheyn" adı verilen salon, toplu olarak namaz kılınan, mevlit okutulan, nikâh kıyılan, kimi zaman da resmî törenlere sahne olmuş bir yerdir. Sarayın içinde zemin kattaki-Binek Salonu sayılmazsa-tavanı oval biçimde yapılmış tek salon olma özelliğine de sahip olan Zülvecheyn, Padişahlık Dönemi'nde Atatürk ve İnönü Dönemi'nde çeşitli ziyafetlerin de verildiği bir yer olarak kullanılmıştır.

Mavi Salon

Dolmabahçe Sarayı'nın oda, salon ve sofaları arasında süslemelerinin değişik görünüş ve renklerine göre de değerlendirilmiş olanları vardır. Örneğin duvar ve tavan süslemeleri mavi olduğu için 67 numaralı salona Mavi Salon denilmiştir. Tavan süslemelerini tamamlayan kırmızı beyaz kristalden yapılmış 54 mumlu avize buraya ayrı bir özellik ve güzellik vermektedir.

1 Dolmabahçe Sarayı Medhal Salon (Giriş Salon)

2 Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu 1927'de Yeni Harf çalışmalarının yapıldığı salon

3 Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu



1 Dolmabahçe Sarayı
Zülveçheyh Salonu

2-3 Dolmabahçe Sarayı
Harem Mavi Salon

Mavi Salon, sarayın yapıldığı devirden beri birçok törene sahne olmuştur. Abdülmecid, Mavi Salon'da kadınlarıyla çocuklarının bayram tebriklerini, Abdülaziz saltanatı müddetince kadınların, sultanların tebriklerini, Mehmed Reşad'da cülus neşesi içinde, haremın kızlardan oluşan bando takımının çaldığı marşlar eşliğinde halkını burada kabul etmiştir.

Mavi Salon'un aydınlık boşluğunun orta kısmına Atatürk'ün hastalığının ağırlaştığı dönemlerde bir asansör yapılmıştır. Buradaki hamamın çıkışında bulunan karanlık koridordan tekrar Mavi Salon'a gelinir. Mavi Salon'un köşesinde yer alan Sultan Abdülaziz'in yatak odasında bulunan karyola, koltuk ve kanepeler Abdülaziz'in cüsesine uygun olarak oldukça büyük yapılmışlardır.

Buradan Halife Merdiveni'ne ulaşılır, kara ve denize iki çıkışı olan büyük bir salona, Abdülmecid'in yatak odası diye gösterilen odayı da geçtikten sonra sarayın en görkemli salonu Muayede Salonu'na gelinir.

Pembe Salon

Duvarlarının renginden dolayı bu ismi almış olan Pembe Salon'da harem kadınları toplanıp bir araya gelirlerdi. Salonun ortasındaki büyük Hereke halısı ve Abdülmecid tuğralı masa, 60 mumlu avize ve odanın dört köşesine yerleştirilmiş kristal sütunvari şamdanlar odanın ahenkli görünüşünü tamamlamaktadır.

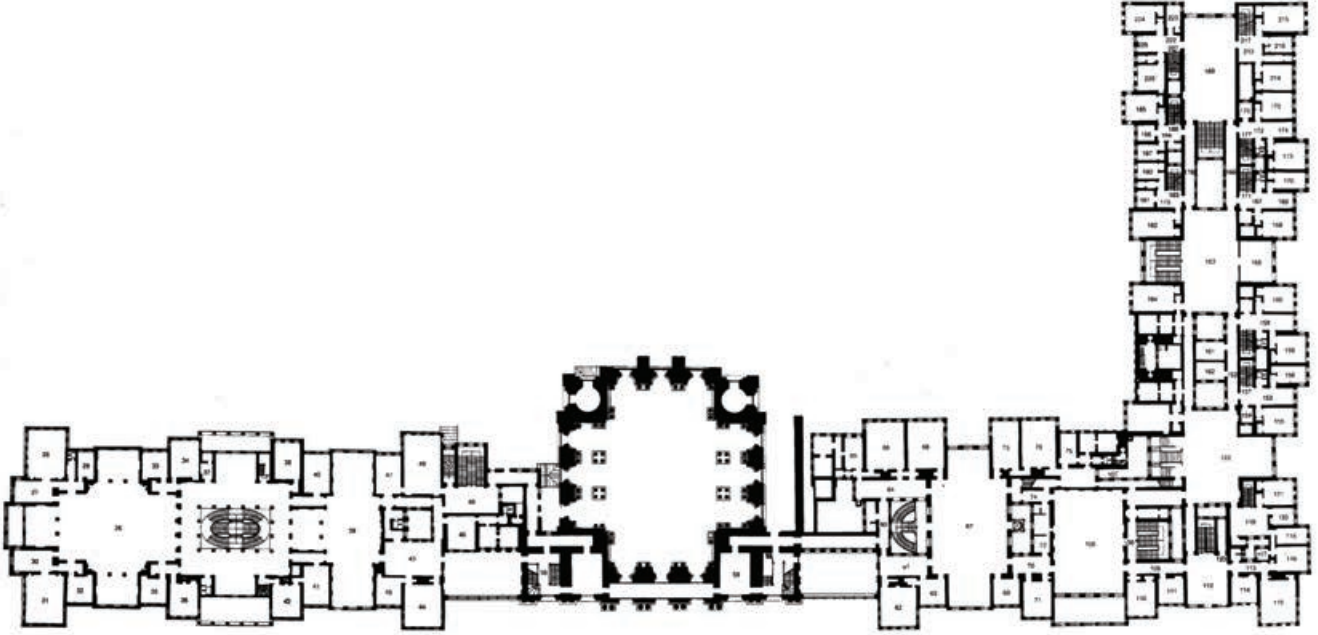
Atatürk'ün, hastalığı sırasında bu salonu çok ferah bulduğu için şezlongunu vefat ettiği 71 numaralı odadan buraya taşıtıp bu salonda istirahat ettiği söylenir.



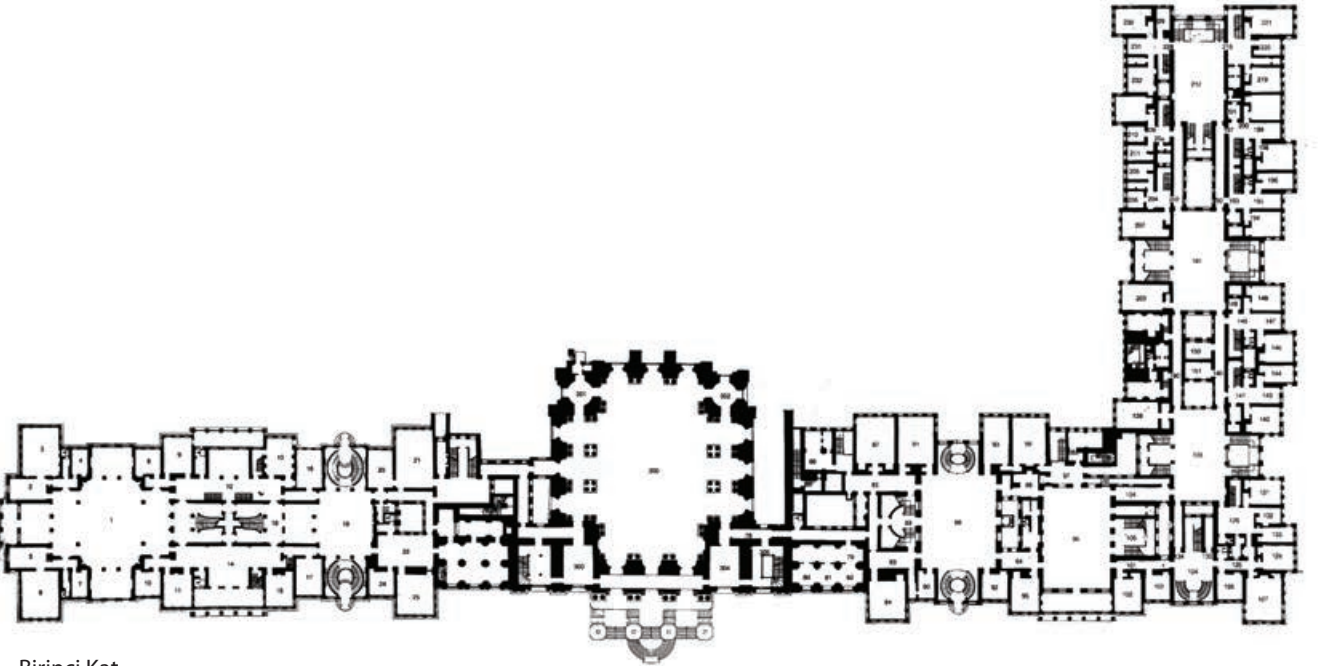
2



3



Zemin Kat



Birinci Kat

Dolmabahçe Sarayı'nın Salon ve Odalarının Listesi

1924 yılında yapılan bir tespitte Osmanlı Dönemi'nden gelen eski harflerle kayıtlı oda numaraları esas alınarak bu mekânlar belirlenmiş. Cumhuriyet Dönemi'nde bu numaralar yeni harflerle değiştirilmiştir. Aşağıdaki liste 1924'teki tespit tutanağına dayanarak 1986'da Zarif Orgun, Arzu Karamani, Güller Karahüseyin ve Hakan Gül-sün tarafından yerinde yapılan çalışmalar sonucu oluşturulmuştur.

Adı			Adı		
Oda No ¹	Cumhuriyet Öncesi	Cumhuriyet Dönemi	Oda No	Cumhuriyet Öncesi	Cumhuriyet Dönemi
SELAMLIK			*24	Seryaver Odası	Tarihçi Uluğ Bey'in Odası
*1	Medhal Salon	İlk Dil Kurultayı (27.09.1932) İlk Tarih Kongresi (20-25.09.1937)	*25	Yaverler Odası	Tarihçi Yusuf Akçura'nın Odası
*2	Oda	Büro	**26	Süfera Salonu	1927'de Atatürk'ün gelişiyle yeni harf çalışmaları başlamıştır
*3	Vükela	1927'den sonra konukların bekleme odası	**27	Misafir Odası Medhali	İsmet İnönü Dönemi'nde İbrahim Necmi Bey'in Misafir Odası
*4	Sertabib Odası	Muhafız Odası	**28	Misafir Odası	İsmet İnönü Dönemi'nde İbrahim Necmi Bey'in Yatak Odası
*5	Misafir Odası Medhali	Bekleme Odası	*29	Dinlenme Odası ²	Yatak Odası (1927-38)
*6	Misafir Odası	Yaver Odası	**30	Kırmızı Oda'nın Medhali	
*7	Özel Kâtip Odası	Yaver Odası	**31	Kırmızı Oda	
*8	Seccadeci ve Esvabcıbaşlıların Yatak Odası	Atatürk Dönemi'nde Kumandanlık Yatak Odası; İsmet İnönü Dönemi'nde Lütfi Bey'in Yatak Odası	**32	Dinlenme Odası ³	
*9	Seccadeci ve Esvabcıbaşlıların Vazife Odası	Beyler Yatak Odası Özel Kalem Yatak Odası	**33	Seccade Odası	İsmet İnönü Dönemi'nde Nuri Conker'in Yatak Odası
*10	Mabeynciler Odası	Özel Kalem Odası	**34	Yemek Odası	
*11	Başmabeynciler Odası	Genel Sekreter Odası	**35	Veliha'd Odası	
*12	Erkân Yemekhanesi	Özel Kalem Yemek Odası	**36	Veliha'd'ın Dinlenme Odası ⁴	Atatürk Dönemi'nde Yatak Odası
*13	Eski Musahibler Odası	Genel Sekreter Hasan Rıza Bey'in Yatak Odası	**37	İbrikdar Odası	
*14	Yazı Mahalli-Çinilik Kısmı		**38	Camekanlı Oda	
*15	Baş Kâtip Odası	Yazı İşleri Odası	**39	Zülveçheyn	Atatürk Dönemi'nde ziyafetler verilmiştir
*16	Mabeyncilerin Yatak Odası	Atatürk Dönemi'nde Beyler Yatak Odası; İsmet İnönü Dönemi'nde Genel Sekreter Odası	**40	Veliha'd'ın Kabul Odası ⁵	
*17	Kâtiplerin Odası	Özel Kalem Bürosu	**41	Somaki Oda Medhali ⁶	
*18	Büyük Merdiven'in (Kristal Merdiven) alt sahanlığı		**42	Somaki Oda	
*19	Küçük Binek Salon	Dil-Tarih Kurumu Genel Kurul Salonu olarak kullanılmıştır	**43	Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi	
*20	Yaverlerin Yatak Odası	Atatürk Dönemi'nde Beyler Yatak Odası; daha sonra Kur'an Odası	**44	Halife Abdülmecid Efendi Odası	Çalışma Odası
*21	Mescit	Atatürk Dönemi'nde Sofracılar Odası; daha sonra Mescit	**45	Namaz Odası	Namaz Odası
*22	Aralık		**46	Hünkâr Hamamı	
*23	Sofa		**47	Sarı Oda (Müzik Odası) ⁷	

Adı			Adı		
Oda No	Cumhuriyet Öncesi	Cumhuriyet Dönemi	Oda No	Cumhuriyet Öncesi	Cumhuriyet Dönemi
**48	Yabancı Devletler Hükümdarları ve ailelerinin resimlerinin bulunduğu yer		77	Musandra ¹⁵	
**49	Müzik Odası ⁸	Atatürk Dönemi'nde Müzik Odası; daha sonra Bekleme Odası	*78	Alt Kat Koridor	
*50	Camlı Köşk Yoluna inen merdiven		*79	Musahiplerin Nöbet Odaları Medhali	
*51	Camlı Köşk Medhali ⁹		*80	Musahiplerin Yemek Odası	
*52	Camlı Köşk		*81	Musahiplerin Yatak Odası	
*53	Camlı Köşk'ün camekan kısmı		*82	Musahiplerin Nöbet Odası	
*54	Camlı Köşk'ün alt kısmı		*83	Yemek Odası Medhali	
*55	———— ¹⁰		*84	Yemek Odası ¹⁶	Bekleme ve Yemek Odası
*56	———— ¹¹		*85	Koridor	
*57	Koridor		*86	Çamaşırhane	
*58	Muayede Salonu Merdiven aralığından yapılma oda		*87	————	Atatürk Dönemi'nde hizmetçi kadınlar Yatak Odası
*59	Muayede Salonu merdiven aralığından yapılma oda		*88	Harem Binek Salonu ¹⁷	
HAREM			*89	Halife Merdiveni	
**60	Haremin üst kat I. Medhali		*90	Nöbet Odası	Atatürk Dönemi'nde Nesib Efendi'nin Yatak Odası
**61	Haremin üst kat II. Medhali		*91	Sakal-ı Şerif Odası, Şehzadelerin Okuma Odası ¹⁸	Atatürk Dönemi'nde Hizmetçilerin Yatak Odası
**62	Valide Sultan Kabul Odası ¹²	Misafir Yatak Odası, İsmet İnönü Dönemi'nde Mevhibe İnönü'nün Yatak Odası	*92	————	Yaverler Odası
**63	Valide Sultan Yatak Odası ¹³	Afet İnan'ın Yatak Odası	*93	Sedefli Oda ¹⁹	Sofracılar Yatak Odası
**64	Resim ve Hazine Odaları Sofası		*94	Koridor	
**65	Hazine Odası Medhali	Hizmetçiler Odası	*95	————	Atatürk Dönemi'nde Yaverlerin Odası
**66	Resim Odası	İsmet İnönü'nün Yatak Odası	*96	Alt Kat II. Salon	
**67	Mavi Salon ¹⁴	Atatürk Dönemi'nde Misafir Odası; daha sonra Yemek Salonu	*97	Çamaşırhane	
**68	Mavi Oda	Atatürk Dönemi'nde Misafir Odası; daha sonra Yemek Odası	*98	Medhal	
**69	Pembe Oda	Atatürk'ün Çalışma Odası	*99	Ütühane	Atatürk Dönemi'nde Emirberler Yatak Odası
**70	Yatak Odası Medhali		*100	Aralık Mahalli	
**71	Yatak Odası	Atatürk'ün Son Yatak Odası	*101	Koridor	
**72	Banyo		*102	————	Atatürk Dönemi'nde Kılıç Ali Bey'in Yatak Odası
**73	Sarı Oda		*103	Dürrüşehvar'ın Yatak Odası	Atatürk Dönemi'nde Hasan Cavit Bey'in Yatak Odası
**74	Koridor ve Hamam Elbise Odaları Medhali		*104	Koridor	
**75	Hamam		*105	Merdiven	
**76	Elbise Odası		**106	Pembe Salon ²¹	Atatürk'ün Yatak Odası

Adı			Adı		
Oda No	Cumhuriyet Öncesi	Cumhuriyet Dönemi	Oda No	Cumhuriyet Öncesi	Cumhuriyet Dönemi
**107	Koridor		*145	Medhal ve Adbesthane	
**108	Aralık Mahalli		*146	I. Oda	
**109	Koridor		*147	II. Oda	
**110	Birinci Kadınefendi Yatak Odası ²²	Atatürk Dönemi'nde Sabiha Hanım'ın Yatak Odası; daha sonra İsmet İnönü'nün Yatak Odası	*148	III. Oda	
**111	Halife Abdülmecid'in oğlu Ömer Faruk Efendi'nin Yatak Odası ²³	Atatürk Dönemi'nde Zehra Hanım'ın Yatak Odası; İsmet İnönü Dönemi'nde Ömer İnönü'nün Yatak Odası	*149	Medhal	
**112	Birinci Kadınefendi Dairesi Salonu	İsmet İnönü Dönemi'nde Misafir Salonu	*150	I. Oda	
**113	Başkadınefendi Dairesi ve Koridoru ve Abdesthanesi		*151	II. Oda	
**114	I. Oda	Atatürk Dönemi'nde Seryaverlik Odası; İsmet İnönü Dönemi'nde Erdal İnönü'nün Yatak Odası	**152	Koridor	
**115	II. Oda	Atatürk Dönemi'nde Katib-i Umumi'nin Yatak Odası; İsmet İnönü Dönemi'nde kızı ve annesinin Yatak Odası	**153	Sofa ²⁹	
**116	III. Oda		**154	I. Oda	
**117	Hamam		**155	II. Oda	
**118	IV. Oda	Atatürk Dönemi'nde Dahiliye Vekili'nin Yatak Odası	*156	III. Oda	
**119	Medhal ve Abdesthane		**157	Musandra	
**120	V. Oda	Atatürk Dönemi'nde Emirberler Yatak Odası	**158	Sofa ³⁰	
**121	VI. Oda	Atatürk Dönemi'nde Dahiliye Vekili'nin Yatak Odası; İsmet İnönü Dönemi'nde Sıhhiye Vekili Refik Saydam'ın Odası	**159	I. Oda	
122	Musandra ve Merdiven		**160	II. Oda	
**123	Kiler Odası		**161	III. Oda	
*124	Merdiven ve Salon		**162	—	
*125	Koridor		**163	Medhal ³¹	
*126	I. Oda	Atatürk Dönemi'nde Recep Zühtü Bey'in Odası	**164	I. Oda	
*127	II. Oda	Atatürk Dönemi'nde Cevat Abbas Bey'in Odası	**165	II. Oda	
*128	III. Oda	Yaverlik Yatak Odası	**166	Koridor	
*129	Sofa ²⁴		**167	Medhal	
*130	Aralık Mahalli		**168	I. Oda	
*131	IV. Oda ²⁵		**169	II. Oda	
*132	Küçük Oda ²⁶		**170	III. Oda	
*133	— ²⁷		**171	Musandra	
*134	Koridor ve Salon Merdiveni		**172	Medhal	
*135	Medhal		**173	I. Oda	
*136	— ²⁸		**174	II. Oda	
*137	— ²⁸		**175	III. Oda	
*138	— ²⁸		**176	IV. Oda	
*139	Yemek Odası		**177	Musandra	
*140	Koridor		**178	Koridor	
*141	Medhal		**179	Medhal	
*142	I. Oda		**180	I. Oda	
*143	II. Oda		**181	II. Oda	
*144	III. Oda		**182	III. Oda	

Adı			Adı		
Oda No	Cumhuriyet Öncesi	Cumhuriyet Dönemi	Oda No	Cumhuriyet Öncesi	Cumhuriyet Dönemi
**183	Musandra		*211	III. Oda	
**184	II. Kadınefendi Dairesi Medhali		*212	Alt Kat Daire Medhali	
**185	I. Oda		**213	Daire Medhali	
**186	II. Oda		**214	I. Oda	
**187	III. Oda		**215	II. Oda	
**188	Musandra		**216	III. Oda	
**189	Salon		**217	Musandra	
*190	Alt Kat Hamamlar Koridoru		*218	Alt Kat Daire Medhali	
*191	Alt Kat II. Büyük Salon ve Merdiven		*219	I. Oda	
*192	Koridor		*220	II. Oda	
*193	Medhal		*221	III. Oda	
*194	I. Oda		**222	Valide Dairesi Medhali Üst Katı	
*195	II. Oda		**223	I. Oda	
*196	III. Oda		**224	II. Oda	
*197	Medhal ve Abdesthane		**225	III. Oda	
*198	I. Oda		**226	IV. Oda	
*199	II. Oda		**227	Merdiven ve Musandra	
*200	III. Oda		*228	Sofa	
*201	Kahve Ocağı		*229	I. Oda	
*202	Koridor		*230	II. Oda	
*203	Dişçi Odası ³²		*231	III. Oda	
*204	Hazinedarlar Odasının Medhali		*232	IV. Oda	
*205	I. Oda		MUAYEDE SALONU		
*206	II. Oda ³³		300	Muayede Salonu	Atatürk'ün kent halkına söylevi (1 Temmuz 1927); Atatürk'ün katafalkı saygı geçişi için yerleştirildi; Atatürk'ün Cenaze Namazı kılındı (19 Kasım 1938)
*207	III. Oda		301	Muayede Salonu İstirahat Odası	
*208	II. Kadınefendi Dairesi Medhali ³⁴		302	Muayede Salonu İstirahat Odası	
*209	I. Oda		303	Muayede Salonu İstirahat Odası	
*210	II. Oda		304	Muayede Salonu Köşe Odası	

Dipnotlar

- 1 Numaraların yanındaki * zemin katı, ** ise birinci katı belirtmektedir.
- 2 1924 tutanağında 29 no'lu odanın karşısına birşey yazılmamıştır. Zarif Orgun'un verdiği bilgilere göre "Dinlenme Odası" olarak belirtilmiştir.
- 3 1924 tutanağında 32 no'lu odanın karşısına birşey yazılmamıştır. Zarif Orgun'un verdiği bilgilere göre "Dinlenme Odası" olarak belirtilmiştir.
- 4 1924 tutanağında 36 no'lu odanın karşısına birşey yazılmamıştır. Zarif Orgun'un verdiği bilgilere göre "Veliahd'ın Dinlenme Odası" olarak belirtilmiştir.
- 5 1924 tutanağında 40 no'lu odanın karşısına birşey yazılmamıştır. Zarif Orgun'un verdiği bilgilere göre "Veliahd'ın Kabul Odası" olarak belirtilmiştir.
- 6 1924 tutanağında 41 no'lu odanın karşısına birşey yazılmamıştır. Ancak Somaki Oda'ya bu odadan geçilerek girildiği için bu biçimde belirtilmiştir.
- 7 1924 tutanağında "Sarı Oda" olarak belirtilmiştir. Bugün "Müzik Odası" olarak tanımlanmaktadır.
- 8 1924 tutanağında "Müzik Odası" olarak belirtilmiştir. Ancak bugün Müzik Odası olarak bu odanın yanındaki 47 no'lu oda tanımlanmaktadır.
- 9 1924 tutanağında Camlı Köşk ve birimlerine ilişkin "51-57" arasındaki numaralar, Camlı Köşk bu plana eklenmediğinden gösterilmemiştir.
- 10 1924 tutanağında herhangi bir tanımlama yoktur. Yalnız "Eşya yoktur" notu bulunmaktadır.
- 11 1924 tutanağında herhangi bir tanımlama yoktur. Yalnız "Eşya yoktur" notu bulunmaktadır.
- 12 1924 tutanağında "Haremde Kırmızı Oda" olarak kayıtlıdır, bugün "Valide Sultan Kabul Odası" olarak tanımlanmaktadır.
- 13 1924 tutanağında herhangi bir tanımlama yoktur.
- 14 1924 tutanağında "Harem Dairesi Üst Kat I. Salon" olarak kayıtlıdır.
- 15 Saray içinde 77 numaraya rastlanamamıştır.
- 16 1924 tutanağında "Yemek Odası" olarak kayıtlıdır. Bugün "Abdülmecid'in Yatak Odası" olarak tanımlanmaktadır.
- 17 1924 tutanağında "Harem Dairesi Alt Kat I. Salon" olarak kayıtlıdır. Zarif Orgun'un verdiği bilgilere göre burada "Harem Binek Salonu" olarak belirtilmiştir.
- 18 1924 tutanağında 91 no'lu odanın karşısına birşey yazılmamıştır. Buradaki tanımlama Zarif Orgun'un verdiği bilgilere göre yapılmıştır.
- 19 1924 tutanağında herhangi bir tanımlama yoktur.
- 20 1924 tutanağında herhangi bir tanımlama yoktur. Zarif Orgun'un verdiği bilgilere göre "Dürrüşehvar'ın Yatak Odası" olarak belirtilmiştir.
- 21 1924 tutanağında "Üst Kat II. Salon" olarak kayıtlıdır.
- 22 1924 tutanağında herhangi bir tanımlama yoktur. Zarif Orgun'un verdiği bilgilere göre "I. Kadınefendi Yatak Odası" olarak belirtilmiştir.
- 23 1924 tutanağında herhangi bir tanımlama yoktur. Bu bilgi Zarif Orgun'dan alınmıştır.
- 24 1924 tutanağında "IV. Oda" olarak kayıtlıdır.
- 25 1924 tutanağında "Koridor" olarak kayıtlıdır.
- 26 1924 tutanağında "Salon Merdiveni" olarak kayıtlıdır. "132" numara, Dolmabahçe Sarayı içinde iki yerde bulunmaktadır; bunlardan biri zemin katta, diğeri ise birinci kattadır. Birbirini izleyen numaralar dikkate alındığında üst kattaki odanın numarasının "122" olması gerektiği izlenimi uyanmış ve böyle belirtilmiştir.
- 27 Aynı kapı numarası iki yerde bulunmaktadır. Biri zemin katta, diğeri birinci kattadır. "132" no'lu odada olduğu gibi birbirini izleyen numaralar dikkate alınarak zemin kattaki numaranın doğru olduğu kabul edilmiştir.
- 28 Dolmabahçe Sarayı içinde bütün odaların kapılarında numaralar bulunmaktadır. Fakat "135, 136 ve 137"nci kapı numaralarına hiçbir yerde rastlanmamıştır. Ancak 1924 tutanağında "135-I. Oda, 136-II. Oda, 137-III. Oda" olarak kayıtlıdır.
- 29 1924 tutanağında "Medhal ve Abdesthane" olarak kayıtlıdır.
- 30 1924 tutanağında "Koridor ve Abdesthane" olarak kayıtlıdır.
- 31 1924 tutanağında "Koridor ve Salon" olarak kayıtlıdır.
- 32 Saray içinde "203" no'lu oda bulunamamıştır. Bu numara bölgesinde tek boş odanın burası olması ve numaralamaların gidişi bu odanın "203" no'lu olması gerektiği izlenimini vermektedir.
- 33 "206" numara sarayda herhangi bir kapının üzerinde bulunamamıştır. Ancak "205" ve "207" numaralı odaların arasında kalan odanın üzerinde numara olmadığından bu odanın "206" no'lu oda olduğu tahmin edilmektedir.
- 34 1924 tutanağında "184" ve "208" no'lu odaların karşılığında "II. Kadın Dairesi" kaydı vardır.

*1987 yılında Milli Saraylar Sayı 1'de yayınlanan makale esas alınmıştır.



Yeni Saraylarda Hayat

Necdet Sakaoglu*

Fetihten sonra Fatih'in Beyazıt'ta yaptırttığı ilk saray daha sonra yapılan Saray-ı Cedide-i Amire'nin (Topkapı Sarayı) giderek önem kazanması ve 1540'larda Harem Dairesi'nin de buraya taşınması ardından Saray-ı Atik (Eski Saray) adını almış ve ölen padişahların ailelerine tahsis edilmişti. Benzeri bir yazgı, üç yüzyıl sonra Topkapı Sarayı için de söz konusu oldu. Osmanlı hanedanı ve hizmet örgütleri Beşiktaş Sahilsaray-ı Hümayûnu'na taşınınca, Topkapı Sarayı yanmış yıkılmış olan Eski Saray'ın yerini aldı.

Hanedanın sosyal yaşamını çok yönlü etkileyen Topkapı Sarayı'nın terk edilmesi kararını Beşiktaş Sahilsaray-ı Hümayûnu'nu yaptıran yenilikçi II. Mahmud (1808-1839) almıştı. Bu karar, Osmanlı hanedanının Topkapı Sarayı'ndan tamamen uzaklaşmaları anlamında olmamakla beraber, saray yaşamı açısından yeni bir sürecin başlangıcı oldu. Cülus merasimi, cuma selamlığı, bayram, kadir, mevlit alayları, Hırka-i Saadet ziyareti gibi, resmî-dinî başçıl törenler dışında, saltanat gelenekleri, saray örgütleri, giyim kuşamdan yeme içme kültürüne değin yaşama üslubu değişmeye başladı ve bir dizi çelişkiye karşın giderek Avrupa saraylarını çağrıştıran bir görüntünün ortaya çıkması uzun sürmedi.

Surlarla çevrili gizemli bir dünya olan klasik-aturka saray düzeninden, Boğaziçi kıyısındaki Avrupai saraylarda alafranga yaşama geçişin öncülüğünü ise doğal olarak II. Mahmud'la annesi Nakşidil Sultan (ö. 1815) üstlendiler ve yeni sürece kendi yaşayışlarıyla örnek oldular:

"II.Mahmud'un saltanatı sırasında, havada bir liberalizm esti. Sultanın annesi Nakşidil Sultan, efsaneleşen Aimee de Rivery (...) valide sultanlığa yükseldi. Saltanatı sırasında, Fransız kültürünü hareme sokmayı o başardı. O günler, Boğaziçi'nde gece yarısı sefalarının yaşandığı, müzik ve raks günleriydi. Aimee gibi kadınlar harem sosyal yapısını yumuşatmaya yardımcı oldular. Hatırı sayılacak kadar da çok özgürlük sağladılar. Harem ağalarının sıkı gözetiminde bile olsa, kadınların Kağıthane'ye

Abdülmecid Efendi,
Haremde Beethoven,
155.5 x 211 cm,
tuval üzerine yağlıboya,
MSGSÜ Resim ve Heykel
Müzesi Koleksiyonu,
(Oryantalistlerin
İstanbulu, s. 182)

* Araştırmacı, Yazar.



Topkapı Sarayı mesireye gitmelerine artık izin veriliyordu. (...) Bu tür geziler hareme hareket ve heyecan getirirdi. Mesireye gitme günü gelip çatınca bütün haremden hummalı bir hazırlık başlardı, istendiği gibi hep bir örnek giyinen kadınlar saraydan bütün pencereleri perdelerle sımsıkı örtülü arabalarla çıkarlardı. Süslü testilerinde çeşit çeşit şerbetler taşınır; ayrıca sim veya altın işlemeli kadife çantalarını da yanlarından eksik etmezlerdi. Oyali mendilleri, dilencilere verilecek sadaka paraları ve arada sırada peçelerini düzeltmeleri için baktıkları küçük el aynaları hep bu çantalarında taşınıyordu. Araba kafilesinin iki yanında da at sırtında harem ağaları yola koyuluyordu. Kafilenin en önemli kadınları en ön ve en arkadaki arabalarda yer alırken yeniler ortalarda yolculuk ederlerdi. (...) Derelerde ve çeşme başlarında mola verip su içer, hararet giderirlerdi. Meddahlar ve ortaoyuncular saray kadınlarını çayırlarda eğlendirir; ama seyircilerle aralarında hep bir perde bulunurdu. Zaman zaman mesiredeki köşklerden birinde mola verilir, kadınlar dinlenirler, ikindi namazlarını kılar ya da çevreden getirilen yoğurt ve meyveleri yerlerdi. Hareme döndükten sonra da gezme-ye çıkmayıp içeride kalan kızlara başlarından geçenleri anlatırlardı...”¹

Bu, bir anlamda saray haremının ilk dışa açılışıdır ve bu nedenle önemlidir. Gerçi III. Selim’in (1789-1807) annesi Mihrişah Sultan’ın (ö. 1805) da yaz mevsimlerinde Haliç ve Boğaziçi saraylarına taşındığı, III. Selim’in kız kardeşlerinin sahil saraylarda yaşadıkları ve adı geçen padişahın sık sık ziyaretlerine geldiği bilinmekteyse de² bu, Nakşidil Sultan’ın sarayda yaşayanlara tanıdığı özgürlük ve dışa açılıştan farklı bir yaklaşımdı. Valide Sultan Alay³ ile Eski Saray’dan Topkapı Sarayı’na gelen padişah analarının sonuncusu olan Nakşidil; 350 yıl boyunca tüm gizemlerini tarih aynasından kaçıran buradaki kapalılığı, yeni saraylara taşınıldıktan sonra bir oranda aralararak daha sonraki açılışlara öncülük etti.

Kıbrıslı Mehmed Paşa'nın eşi Melek Hanım'ın, II. Mahmud'un kız kardeşi Esmâ Sultan'ın⁴ cariyesi olan arkadaşı Nazib Hanım'ın refakatinde girdiği Beşiktaş Sarayı haremdeki gözlemleri ise, 1830'larda, yeni saraylardaki gündelik yaşama ve dış dünyayla ilişkilere dair ilginç sahneler yansıtmaktadır:

“(Cariye Nazib Hanım) bana kadınların ve sultanın kadınlarının dairelerini gezdirdi. (...) Daha sonra çok geniş bir salona oturttu beni. Yaşlı bir kadın olan Sultan Mahmud'un kız kardeşi Esmâ Sultan geldi yanımıza. Yanında, yarısı erkek giysileri içinde olan birçok genç kadın vardı ve büyük yıldızlı bir koltuğa oturdu. Maiyetindeki kadınlardan bazıları oynamaya başladılar ve prenses benim de aralarına katılmamı istedi. Çok gösterişli bir kıyafet giydim ve genç kızların arasına karıştım. Beni oraya sokmuş olan Nazib Hanım, elinde gitara benzeyen bir aletle büyülmüş bir müzik çalıyordu. Birdenbire Sultan'ın geldiği haber verildi! Biz çekilmek istediyssek de kız kardeşi kalmamızı istedi ve şunları söyledi: -Sultan bizi böyle eğlenirken görmekten büyük bir zevk duyacaktır. Mahmud bir süre bizi seyretti, sonra elini, bana eşlik etmiş olan Nazib Hanım'a uzattı ve salonda uzun süre dolaştılar birlikte. Bu sırada Mahmud, büyük bir keyif içinde konuştu onunla. Sonra Esmâ Sultan'ın yanına gelerek bu genç kadını kendisine verirse ona minnettar kalacağını söyledi. Esmâ Sultan, bu isteği yerine getirirse, Mahmud'un üç dört günlük bir beraberlikten sonra bu yeni kadını unutacağını, Nazib Hanım'ın daha sonraki bütün yaşamını sarayın bir köşesinde geçirmek zorunda kalacağını, bunun da doğru olmayacağını söyledi. Mahmud bu konuşma üzerine yemeğe gitmek üzere salondan çıktı.

Yemekte çok fazla zaman geçirmeden anlaşılacak, çünkü çıkmasından hemen sonra masasına götürülen tabaklar bize getirildi. (...) Yatma vakti geldiğinde Nazib bana odasını gösterdi. Yatağının yanında bana da bir yatak hazırlanmıştı. Kapının vurulduğunu işittiğimde yatmıştım. Genç bir kadını gelen ve arkadaşımın bir mektup alıp almadığını öğrenmek istiyordu. Penceredeki küçük çerçeveyi açarak ucunda bir mektup bulunan ipi çekti. Kahkahalarla gülmeye başladı, sonra bir cevap yazdı aceleyle, ipin ucuna bağladı ve aşağı bıraktı. Hazinedarı çağırarak büyük bir keyif içinde şunları söyledi kendisine: -Mektubu yazan sık sık rastladığımız o küçük kötü adam. Kendisini görmekten mutlu olacağımı söyledim ve yarın Kapalıçarşı'nın ana girişindeki yerde bizi görebileceğini söyledim (dedi). Sabahleyin Nazib Hanım, Prenselerin arabasına binerken beni de yanına almıştı. Erkek kılığında girmiş iki küçük güzel köle de at üstünde izliyorlardı bizi. Biraz sonra bir genç adamın yaklaştığını ve arabaya çiçekler ve bir mektup attığını gördük. Nazib Hanım aşağı indi, kendisine gizlice bir şeyler söyledi ve fark ettirmeden bir mektup vermeyi başardı. Genç adam Nazib'in tutulmuş olduğu Kapalıçarşı esnafından bir Rum'du. (...) Saraydan bir kız olarak zengin olmak isteyen bir maceraperestti. Nazib tehlikeli bir oyun oynuyordu açıkça, çünkü bir Hristiyan'a aşık olmakla, elleri ayakları bağlanıp ayaklarında prangalarla denize atılma riskini alıyordu...”⁵

Melek Hanım, Esmâ Sultan'ın garipsenecek ahlak ve yaşam anlayışından da söz etmektedir: “Prenseler çok şiddetli tutkuları olan, aynı zamanda çok sert bir insandı. Kardeşi Sultan Mahmud üstünde büyük bir nüfuzu vardı. On Rum gencini saçını sakalını kestirip sürmeler çektirdikten sonra, kadın kıyafetleri içinde huzurunda oynattığı söylenir. Onun bu erkek dansçılarla yaptığı sefahat âlemlerinden haberdar olan kardeşi bunları yakalattırmış ve öldürtmüştü. Kız kardeşi ise hiç etkilenmemişti bundan. Bir gün kırlarda dolaşırken hoş bir köylü genci çarpmış gözüne. Kendisini



William Henry Bartlett, *Beşiktaş sirtlarından Boğaz görünümü*, (Pardoe, 1838)

çiçekler ve bir takım önemsiz ıvır zıvır şeylerle birlikte saraya çağırılmış. Köylü saraya gitmiş ve daha sonra bu bedbaht köylüden söz eden kimseye rastlanmamış. Çocuk, bu kaprisli ve acımasız kadına bir süre hoş vakit geçirttikten sonra öldürülmüştü.”⁶

Melek Hanım’ın anılarının ne ölçüde gerçek olduğu tartışılsa bile en azından saraya yakın çevrelerden bir gözlemcinin, o ortamda görebildikleriyle duyduklarını yorumlayışı böyledir. Kaldı ki II. Mahmud’un oğlu Sultan Abdülmecid Dönemi’nde (1839-1861) saray yaşamındaki kural dışı tutumların arttığı görülecektir.

1837’de Beşiktaş Sarayı’nda II. Mahmud’un huzuruna çıkan Moltke, bu padişahın, Mâbeyn-i Hümayûn’daki yaşamının bir kesitini şöyle anlatmaktadır:

“Beni güzel, çok geniş bir köşke götürdüler. Deniz üzerine kurulmuş olan bu köşkün muhteşem bir nezareti vardı. Burada bir alay mabeyinci, hademe, kâtip, asker ve sarayın başka memurları bulunuyordu. Yaşlıca bir centilmen bana hususi iltifatlar da bulundu. (...) Sonradan padişahın soytarısı olduğunu öğrendim. Çok geçmeden ikametgâha girdik. (...) Geçtiğimiz odalar ne büyük ne de pek ihtişamlı idi; Avrupa tarzında döşenmişlerdi. Buralarda sandalyeler, masalar, aynalar, avizeler, hatta sobalar görülüyordu. Hepsi de bizim şehirlerimizde hali vakti yerinde herhangi bir insanın evinde bulunanlar gibiydi. Bir yan kapıyı örten perde çekilince bir koltukta oturan padişahı gördük. Âdet olduğu gibi, üç defa yerlere kadar eğilerek selam verdim, sonra kapıya kadar geri geri gittim. Haşmetli padişahın başında kırmızı bir külah (fes) arkasında da mor çuhadan bir manto yahut daha doğrusu, bütün vücudunu örten ve bir elmas toka ile tutturulmuş olan pelerin vardı. Sultan yasemin dalından, kehribar ağızlığı güzel mücevherlerle süslü uzun bir çubuk içiyordu. Koltuğu, burada daima pencerelerin önünde bulunması âdet olan uzun sedirin yanında idi.

(...) Padişahın sağ tarafında, girmiş olduğum kapıya kadar, saray memurlarından altı yedisi derin bir sessizlik içinde ve saygılı bir tavırla, ellerini karınlarının üstünde kavuşturmuş olarak duruyordu. Güzel bir Fransız halısı döşemeyi kaplıyor ve odanın ortasında muhteşem bir tunç mangalın içinde kömür ateşi pırıldıyordu.”⁷

Moltke, II. Mahmud’un kendisini bir kez de eski Beylerbeyi Sarayı’nda ve protokol dışı kabul ettiğini anlatır. Bu sarayın Mabeyn Dairesi’nin, padişahın ve ailesinin yaşadığı Harem Dairesi’nden yüksek bir duvarla ayrılmış olduğunu, harem tarafında kadınların, hadımların ve padişahın oturduğunu, bu ikinci ziyareti sırasında, bekleme odasında üst üste çubuklar içildikten sonra, alışılmamış bir biçimde huzura kabul edildiğini açıklar. Padişahın ve ailesinin yaz boyunca ikamet ettikleri bu sarayın bir yaşam ortamı olarak özelliklerine de değinir:

“... Beylerbeyi Sarayı çok yaygın bir bina, açık sarı boyalı, bütün öteki meskenler gibi ahşap ve birbiri üzerine sayısız pencerele. Yıldızlı bir kapıdan küçük, etrafları şimşir fidanlarıyla çevrili çiçek tarhları, deniz kabukları serpilmiş yolları ile tam bir Türk bahçesine girdim. İçlerinde kırmızı balıklar yüzen fiskiyeli havuzların etrafını servilerden ve portakal ağaçlarından piramitler çevreliyordu. Arkada üstlerinde yine böyle yerlerle güzel limonluklar ve köşkler bulunan teraslar yükseliyordu. Fakat bunların hepsi yüksek duvarlarla çevrili idi. Bu duvar yeşile boyanmıştı. Ama yine de insanın içine darlık veren bir hali vardı. Boğaz tarafında duvardaki pencerelere, büyük parmaklıklardan başka, oldukça sık örgülü kamıştan birer kafes konmuştu. Bunlardan dışarısını görmek mümkündü, fakat dışarıdan içerisini görmek imkânsızdı. Harem tarafında bu kamış kafesler çift katlıydı ve sarayın üçüncü katında bile pencereleri ta üst kenarlarına kadar örtüyordu. Bütün bu güzellikleri seyrettiğim sırada padişah haremde bir çeşit galeriye çıktı ve pencereden seslenerek bizi çağırıldı. Aşağıda, küçük mermer levhalarla döşeli avluda siyah bir kölenin kucağında haşmetpenahın üçüncü prensine rastladık. İki yaşında, pek güzel, neşeli ve sıhhatli görünen bir çocuktu bu. (Refakatimdeki) Said Bey, çocuğun eteğini öpmek şerefine nail oldu. Pek güzel geniş bir merdivenden yukarı çıktık, birkaç salondan geçtik, bunlarda bizim taraflarda her iyi döşeli evde bulunmayacak hemen hemen hiçbir şey yoktu. (...) Nihayet, bir küçük odada kapının yakınında bir koltuğa oturup çubuğunu içen hükümdarın karşısına vardık. Önünde Mehmed Ali Bey, onun yanında da Rıza Bey, maiyetindeki bu iki hademesi, yani güvendiği kişiler kollarını kavuşturmuş olarak bir sükût içinde duruyorlardı. Oda tatlı bir loşluk içindeydi...”⁸

Moltke’nin bu gözlemlerinden yeni saraylardaki yaşama ilişkin bazı ipuçları yakalanabilmektedir: II. Mahmud’un onca Batılılaşma isteğine karşın, harem kafeslerinin hiç değilse bir katını bile kaldırmadığı açık. Padişahın yazlık ve kışlık sarayların iç mekânlarını, Moltke’nin “hali vakti yerinde her Avrupalının” eviyle kıyaslanacak sadelikte bulması daha da enteresandır. Bu açıdan denilebilir ki Dolmabahçe, Çırağan, Yıldız ve Beylerbeyi saraylarıyla sultan ve şehzade köşikleri ve Fer’iyye Daireleri yapıncaya değin, Osmanlı hanedanının yaşamı, yıldızlara boğulmuş ahşap saraycıklarda geçmiştir. Bu gerçek, Sultan Mahmud’un ve oğlu Abdülmecid’in saltanatları yıllarında, Avrupa saraylarındaki görkemli yaşayışları andıran bir hayat tarzının söz konusu olmadığını gösteriyor. Ancak yine de II. Mahmud, hem yeni sarayların hem de bu saraylardaki yeni hayatın kurucusu olarak anılacaktır.



Sultan Abdülmecid,
L'illustration, 19 Ocak 1856

Bu noktada, atalarının beş yüzyıllık geleneklerinin birçoğunu reformlarıyla sona erdiren II. Mahmud'un bir iki özelliğine değinmekte yarar var: Onun Osmanlı hanedanı içindeki özel bir konumu, Osman Gazi'den (1299-1326) ve Sultan İbrahim'den (1640-1648) sonra 3. soy atası olusudur. Tahta çıkışından birkaç ay sonra⁹ Osmanlı hanedanının hayattaki tek erkek bireyi kalmış; Abdülmecid'ten (d. 1823) önce doğan şehzadelerinin küçük yaşlarda ölmesi nedeniyle de saltanatının ilk on beş yılı boyunca bu konumu değişmemiştir. Bu kritik durum bir bakıma, göze alabildiği köklü yeniliklerin güvence kaynağı olmuş; hal edilip yerine bir şehzadenin geçirilmesi olanağı kalmadığından tasarladığı her yeniliği cesaretle gündeme getirebilmiştir. Saray yaşamında gözlenen modernizasyon da bu kapsamdadır. Bu yenileşme sürecinde imparatorluğa egemen olmaya başlayan Avrupalı havanın, klasik ve eski bir yapılanma olan Topkapı Sarayı'nın terk edilerek yeni saraylara taşınmasının, saraya Avrupalı danışman ve mürebbiyelerin alınmasının etkileri elbette vardır. Bu etki öylesine güçlü olmuştur ki, atalarının tahtına sorguçlu sarık ve kabaniçe ile oturan II. Mahmud, çok geçmeden, çağdaşı Avrupa hükümdarlarının gibi kostümler giyinip sarık yerine fesi tercih etmiş; sakalını kısaltmıştır.

Bununla birlikte onun, 1831'de Enderun örgütünün dağıtılmasından önceki yıllarda, kimi zamanlarını atalarının anılarıyla dolu Topkapı Sarayı'nda geçirmeden edemediği; iç oğlanlarına geleneksel saray sporları yaptırttığı saptanmaktadır.¹⁰

Sultan II. Mahmud'un son saltanat yılında İstanbul'a gelen Miss Julia Pardoe, düğün törenlerinde ve alaylarda birkaç kez gördüğü bu padişahın okçuluk merakını, giyim kuşamını ve kızı Mihrimah Sultan'ın düğün hediyelerinin taşındığı gelin alayını anlatıyor. Hanedan prenseslerinin İstanbul'a gelen yabancı soylu kadınları kendi saraylarında konuk etmek istediklerini görüyoruz. Pardoe, Esmâ Sultan tarafından Ortaköy'deki sarayına davet edilip ağırlanıyor. Oradaki kadınların Avrupa modasına uyan giysilerini anlatıyor ve Esmâ Sultan'ın Türk kıyafetlerini ancak günlük işler sırasında giyilmesine tahammül ettiğini söylüyor. Kuşkusuz bu tür temaslar, Avrupa modasının İstanbul saraylarına girmesinde etkili olmaktadır.¹¹

Sultan Abdülmecid (1839-1861) padişahlığının ilk yılında, 1839-1840 kışını Topkapı Sarayı'nda geçirdikten sonra Beşiktaş Sarayı'na yerleşmekle birlikte Dolmabahçe Sarayı inşaatı bitinceye değin (1857) bu sarayla ilgisini kesmedi. Bunu, kimi kadınefendi ve ikballerinin 1840'lı yıllarda Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde doğum yapmalarından anlıyoruz. Bununla birlikte Abdülmecid'ten itibaren son padişahlar, yetişkin şehzadelerle evli sultanlar; yeni saraylarda, Fer'iyye Daireleri'nde, kasırlarda ve bağımsız köşklere yaşamaya başlamışlardır. Özellikle de Abdülaziz (1861-1876), V. Murad (30 Mayıs 1876 - 31 Ağustos 1876), II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde hanedan bireyleri, Boğaziçi'nin iki yakasında Çengelköyü'nden Bebek sırtlarına, Yıldız'a, Ortaköy-Beşiktaş sahil şeridinde, Zincirlikuyu, Maslak, Nakkaştepe,

Kurbağalidere'ye değin dağılmışlar; padişah kızlarının (sultanların) oturdukları sahil-saraylar ve konaklar da hesaba katıldığında yoğunluk Fındıklı-Bebek kıyı şeridinde ve Bayıldım, Yıldız, Ortaköy, Kuruçeşme, Nüzhetiye sırtlarında olmak üzere pek çok yeni saray, kasır, köşk ve konak hanedan bireylerinin yaşam mekânları olmuştur.

Bu dönemde, yeni saray yaşamının sosyal, kültürel ve törensel merkezleri, tahttaki padişahın emperyal rezidansları olmuştur ki bunlar, başta Dolmabahçe olmak üzere Çırağan, Yıldız ve Beylerbeyi saraylarıydı. Ancak bu dört saraydan Beylerbeyi yazlık saray olduğundan şömine ve baca sistemi dahi yoktu; yaz ayları dışında ikamet edilmiyordu.¹² Çırağan ise sahilsarayların en görkemlisiydi. Yapıldığı 1867 tarihinden sonra, Abdülaziz bazen burada, bazen Yıldız'da fakat daha çok Dolmabahçe'de ikamet etmiş; üç aylık bir saltanattan sonra tahttan indirilen V. Murad önce burada göz hapsine alınmış; iki yıl sonra 1878'deki Çırağan Vak'ası üzerine, yanındaki Fer'iyye Dairesi'ne hapsedilmiş; Çırağan Sarayı da tamamen kapatılmıştır. İkinci Meşrutiyet ilan edildikten (1908) sonra açılan ve onarılan saray, 1910'da Meclis-i Mebusan'a tahsis edilmişse de 1910'da yanmıştır. Onca görkemine ve eşsiz dekorasyonuna karşın Çırağan Sarayı'nın yaşam mekânlığı sekiz on yılla sınırlı kalmıştır.

Yerleşim durumu ve mekânsal özellikleriyle Topkapı Sarayı'nı hatırlatan Yıldız Sarayı'nın ise, siyasal açıdan olduğu kadar, yeni saraylardaki yaşam açısından da Dolmabahçe'ye koşut öneminden söz etmek mümkündür. Ayrıca saray yaşamını konu alan anıların pek çoğu da Yıldız'la ilgilidir.¹³

Son dönem saray hayatının ayrıntıları, özellikle de en çok merak konusu olan harem dünyası için, yerli ve yabancı gözlemcilerin anılarıyla saray yaşamını konu alan araştırmalar¹⁴ yanında, mevcut saraylar ve buralardaki eşya, obje, belge birikimleri, tablolar ve fotoğraflar çok zengin kaynaklardır. Tüm bu kaynakların ortaya koyduğu dikkate değer bir gerçek, yeni saraylardaki hayatın giderek daha kalabalık, doğal olarak daha müsrifane ve Batı saraylarına öykünen bir görüntü aldığıdır. Bununla birlikte, aynı zamanda hanedan reisi sayılan baştaki padişahın tutumuna göre bu hayatın, dönem dönem farklılıkları da olmuştur. Örneğin, kadın ve içki düşkünü Abdülmecid ile kardeşi ve ardılı sporsever, görkem meraklısı Abdülaziz (1861-1876); ya da Yıldız Sarayı'nı tiyatrosundan marangozhanesine, avlağına, gölüne, havuzlarına, bahçelerine değin her şeyiyle kendine özgü bir iç âlem olarak örgütleyen ve dışarıya kuş uçurtmayan II. Abdülhamid'le (1876-1909) kardeşi ve ardılı, hükümetin ayırdığı ödenekle ailesinin masraflarını karşılamaya çaba gösteren dindar ve yaşlı V. Mehmed Reşad (1909-1918) dönemlerinin sarayları, kadrolarından haremlerine, mabeyn dairelerindeki çalışma tarzına, padişahın özel yaşamına, giderek sayıları artan yetişkin şehzadelerin özel dairelerindeki hayat tarzlarına, hanedan bireyleri arasındaki ilişkilere değin farklılıklar göstermiştir. Ancak, Tanzimat'ın ilk yıllarında yerleşen "modern" saray seremonisi, geleneksel hanedan törenleri, mekânsal düzenler, kadrolar ve görevler bir ölçüde de yeme içme kültürü korunmuştur. Melek Hanım, Abdülmecid'in kişiliğine bağlı olarak dönemindeki saray yaşamının özelliklerini açıklarken, bu padişahın çok yumuşak huylu buna karşılık kadına ve içkiye aşırı zaafi olduğunu; nazırlarının ise bu zaafalarını kullanarak Abdülmecid'in üstüne çöken karanlık düşünceleri zevk ve safa âlemleriyle unutturmaya çalıştıklarını Sultanımızsınız... İstirahat ve dünya nimetleri sizin, devlet işlerinin sıkıntı ve yorgunluğu bizim! dediklerini; sık sık görkemli sofralar düzenleyerek su gibi içki akıttırdıklarını anlatır. Sonra konuyu harem yaşamına getirir:



Dolmabahçe Sarayı
Kadinefendi Daireleri

“Sultanın, sayısız kadınlarına duyduğu aşk ve sevgi, ülkeyi yıkıma götürüyordu. Kadınları, istedikleri zaman, her türlü kaptislerini, neye mal olursa olsun tatmin ediyorlardı. (...) Kaptisleriyle en pahalı armağanları alıyorlardı ondan. Elmaslara boğulmuş ve neredeyse hanımları kadar görkemli giysiler içindeki kölelerle çevrili bu kadınlar, her biri bütün donanmayla birlikte yaklaşık 900 bin kuruş değerindeki arabalarla çıkıyorlardı sokağa. Dairelerindeki eşyalar sürekli yenileniyordu. İki yıl içinde sarayın eşyaları dört kez baştan aşığı yenilendi.

Kendilerine karşı çok iyi davranan efendilerini sadakatleriyle ödüllendirmek şöyle dursun, hemen her yere peçesiz gittikleri ve gençlerle senli benli şakalar yaptıkları görülüyordu. Geceleri pencereye çıkıyor, gelip geçenleri çağırıyor ve saraya alıyorlardı. Aşığı olmayan kadın yok gibiydi haremde...¹⁵

Abdülmeçid’in haremde olup bitenler, tarihlere de yansımıştır:

“(Abdülmeçid) giyinmeye süse ve eğlenceye düşküdü. Babasına nazaran çok müsrifti. Dolmabahçe Sarayı’ni yeni bir üslupta yaptırttı; içini Fransa ve İtalya’dan getirttiği eşya ile süsletti. Her odayı ayrı renkte ve güzellikte eşyalarla donattı. Bu saray ile hanedanın israfı, debdebe ve tantanalı hayatı bir kat daha arttı. Mecid’in kadın ve kızları yeni yapılan saray, köşk ve yalılarda Avrupalı prensesler gibi hayat sürmeye, eğlenceler tertib etmeğe başladılar. (...) Gezen, eğlenen, içen Abdülmeçid, son yıllarında israfını ve sefahatini bir kat daha arttırdı. Dolmabahçe Sarayı’nda, Çırağan sahil sarayında gayet tantanalı bir hayat sürdü. Kızlarını ve kadınlarını da böyle yaşamaya teşvik etti. Kızları için kasırlar ve yalılar yaptırdı. Bunları gözü dolduran, içleri açan eşyalarla donattı. Kızları ve kız kardeşleri için günlerce süren düğünler yaptı. (...) Padişah ve hanedan mensuplarının bu gözü dolduran hayatı, halkın gözünden kaçmadı. Padişah hakkında bir sürü dedikodular çıkarıldı.”¹⁶

Cevdet Paşa'nın yazdıkları daha da enteresandır: "Padişah nihayet Serefraz namında bir kadına tutuldu. Başka kadınlara yaklaşmaz oldu. Serefraz'a kimse bir şey diyemez; istediği yerlerde gezer, tozardı. Diğerleri de onu kıskanır, ona nisbet seyir yerlerinde ve Beyoğlu'nda ırz ve namusu muhil olacak veçhile dolaşırlardı. Kerimeleri sultanlar da bu yolda onları taklid ederlerdi. (...) Saray kadınları öteden beri Saray-ı Hümayûnda bir köşeye çekilmişlerdi. Hatta feraceleri bile yoktu. Sultan II. Mahmud Dönemi'nden kalma arzularını alsınlar diye kendilerine birer ferace verilmişti. (...) Kendilerine seyir ve temaşa kapıları açıldı. Her yerde gezmeye başladılar. Şurada burada türlü rezaletler eder oldular."

Ancak unutmamalı ki Abdülmecid'in kızlarını okutması, her birinin güzel sanatlarla uğraşması için özel hocalar tutması, çocuklarına alaturka ve alafranga müzik eğitimi aldirtması, piyanonun, haremın başlıca enstrümanı olması ve geniş kadrolu bir harem orkestrasının kurulması da yukarıdaki olumsuzluklarla birlikte yaşanmıştır.

1849'da usta cariyeleriyle Yalova kaplıcalarına giden Bezm-i Âlem Valide Sultan'ın, oğlu Abdülmecid'e bir mektubunda "İzmit Valisi Osman Paşa dört çalgıcı, dört oyuncu göndermiş. Sekiz nefer kimesnelerdir, efendim sızsiz gözümde olmuyor. Birkaç gün eğleneceğim. Harem-i Hümayûnda seyretmeler hazzederim efendim" diye yazması, harem yaşamında müziğin ve eğlencenin vazgeçilmezliğinin bir kanıtıdır.

Yine Bezm-i Âlem Valide'nin, 1850'de vapurla geziye çıkan Abdülmecid'e yazdığı mektuplarda tatlı poğaça pişirtip gönderdiğini mahdumların, kadınefendilerin, hazinedar usta ve hazinedar cariyelerin saygı sunuşlarını, İkinci kadınefendinin yazdığı mektuba iki satırla da olsa cevap vermesinin iyi olacağını, Dördüncü Kadınefendi'nin iyiliği olduğunu, çocukları hamam için getirtip bir gece istirahat ferdası gün validelerine iade ettiğini; halası Esmâ Sultan'ın (I. Abdülhamid'in kızı) selamlarını bildirmesi; saray yerine ev deyimini kullanarak evde hiç hasta yokdur cümlesinin güzelliği vardır deyişi; padişahın gönderdiği değerli kumaşları kadınefendilere, Aziz Efendi'ye (Abdülaziz) taksim ettiğini, iki top bürüncük'ü kendisine sakladığını bildirmesi veya padişahın onca kadınefendi ve ikballeleriyle çocuklarının saraydaki yaşamlarından bir aile ortamının sıcaklığını çağrıştıran biçimde ... Benim aslanını cümleler eyüdü. Üçüncü (kadın) pencereye oturdu, size baktı. Benim güzelim cümlesi, başta biladeriniz Aziz Efendi, hemşire Âdile Sultan ve valideleri (Zernigâr Hanım) firade firade hak-i pay-i şerifinize yüzlerin sürdükde, dışarıdakiler (den) geçeceğinizi iştmiş(ler). Nasıl birdenbire vapuru görmüşlerse şaşırılmışlar. diye yazması... Bir bakıma, saray yaşamındaki duygusallığı, sevecenliği ve yalınlığı belgelemektedir.¹⁸

Abdülmecid'in Servetseza, Tirimüjgân, Şevkefza, Düzdil, Perestu, Gülcemal, Mahitab, Bezmârâ ve Verdicanan adlı dokuz kadını ile Nalandil, Ceylânyar, Serfiraz (Serefraz), Nergizev, Gülistû, Navekmisâl, Nesrin, Şâyeste ve Nühhetsezâ adlı dokuz ikbalinin; küçük yaşta ölen çocukları dışında, dokuz kızının, dördü padişah olan yedi şehzadesinin yaşayışları¹⁹ ayrı ayrı inceleme-araştırma konusu olabilecek yoğunluk ve renklilikte geçmiştir.²⁰ Abdülmecid'le başlayan müsrifane ve alafranga yaşamın faturlarının, yabancı ülkelerden ve gayrimüslim bankerlere borçlanılarak karşılanması; öte yandan Fransız asıllı bir Osmanlı'nın, Ubucini'ye "Artık uygarlaşıyoruz. Haremler eskisi kadar kapalı kutu değil. Orada Donizetti ve Verdi'nin müzikleri çalınıyor. Piyano çok revaçta. Sohbetler yapılıyor (...) Fransa'daki kadar ciddi konuların ele alındığına



Dolmabahçe Sarayı
Müzik Odası

eminim: Süs, moda, entrika, aşk vs...” sözleriyle açıkladığı yeni yaşam anlayışı ya da Lady Londonderry'nin Mustafa Reşid Paşa'nın sultan saraylarından ayırt edilemeyen sahilhanesinde tanıştığı Hanımefendi'nin (Reşid Paşa'nın eşi) “... hayli yaşlanmış ve eni konu şişman olmasına karşın çizgili bir şalvar, kahverengi bir hırka ve kuyruklu bir entariden ibaret” özensiz giyimi; ciddi sorunlar ve gülünç çelişkilerdi.²¹ Abdülaziz Dönemi (1861-1876) saray yaşamından çizgiler yansıtan Leylâ Saz'ın 1920'de kaleme aldığı Fransızca ve Türkçe yayımlanan²² anıları; 19. yüzyılın ikinci yarısındaki saray yaşamının en güvenilir kaynaklarından. Leylâ Saz (1850-1936), babası Hekim İsmail Paşa'nın saraya yakınlığı sebebiyle çocukluk ve genç kızlık yıllarının pek çok zamanlarını sarayda geçirme şansını elde ettiğini, sultanlarla arkadaşlıklar kurduğunu anılarının başında vurgulamakta ve “... neredeyse yirmi yıldan fazla bir süre, sarayın özel yaşantısına pek yakından karıştım. Çocukluğumun ve genç kızlığımın en güzel yıllarını orada geçirdiğimi söyleyebilirim.” demektedir.

Bu anılarda ilkin, eski ahşap Çırağan Sarayı'nın bölümleri, mefruşatı ve kullanış biçimi ve bahçeleriyle tanıtımına yer verilmiştir. İkinci bölümde yeni Çırağan ve Dolmabahçe saraylarındaki “müzik ve dans”lar anlatılmıştır. Dışarıdan gelen hocalar, müzisyenler, ders sırasındaki giyim kuşam, Batı müziği ve harem orkestrasının çalışmaları, zenci şarkıcılar, çalgı türleri... Harem orkestrasının konserleri, icra edilen opera müzikleri... Leylâ Hanım şöyle diyor:

“Sarayda olduğu gibi, Harem'de de musikiye öylesine alışılmıştı ki bu bizlerde âdeta ikinci bir yaradılış geliştirilmişti. (...) Sarayın hemen her yanında bir piyano bulunduğundan, sultanın ya da kadınefendilerden birinin dairesine çok yakın olmamak kaydı ile ölçülü olarak çalıp şarkılar söyleyebildik.” Padişahın ve eşlerinin

izlediği bir “saz gecesi”ni de şu cümlelerle anlatmaktadır: “Akşam yemeğinden sonra çalgıcılar, nöbet sofasında toplandılar. Kadınefendiler ve ikballer konser salonunda bir araya gelerek yüce efendilerinin gelişini beklemeye başladılar. (...) Sultanın salona girişinde yerlere kadar eğilerek temennah ettiler. Padişah, önünden geçtiği her hanımına tatlı sözler söyleyerek o akşamı zarif varlıklarıyla birlikte geçirmekten duyacağı zevki ifade etti. (...) Padişah çalınacak parçaların seçimini icracılara bırakmıştı. İlk dinletiden sonra bir kemençe solosu sırasında kahve servisi yapıldı.” Leylâ Hanım, geceyle ilgili pek çok ayrıntıyı verirken sergilenen “köçek oyunu”nun, “göbek dansı”nın, “Yunan horası”nın, diğer gösterilerin özelliklerini, aralardaki meşrubat ve meyve servislerini anlatmaktadır.

Leylâ Hanım’ın anıları, cariyeler, harem ağaları, bunların öyküleri, saray ve konaklardaki yaşamlarla uzayıp gider. Anıların beşinci bölümünde ise “Sarayda Hayat” başlığı altında, şehzadelerin eğitimleri, saray görgüsü ve âdetleri, sarayda günlük hizmetler, kadınefendi ve ikballerin kendi çocuklarıyla ilgilenmeleri; Kur’an, gazete, edebi eserler okumaları, eliş yapmaları, müzik çalışmaları, adres, cemiyet, tavla oynamaları, Veliâhd Murad Efendi (V.) piyano çalarken prenseslerin raks ve polka yapmaları vs. anlatılmaktadır.

Harem’de tablalarla yemek servisinin kuralları, hareme tahsis edilen aylık şeker, kavrulup çekilmiş kahve, mum, sabun, tuz ve biber; her sabah tevzi edilen beyaz ekmek, simit ve pide ile saray için özel olarak imal edilen beyaz peynir ve kaymak; bunların gümüş tepsiler içinde sunulmaları; çırağ edilmiş cariyelerin zaman zaman gönderdikleri (sarayda pişirilmesi âdet olmayan) zeytinyağlı yemekler; buğulanmış et, havyar, reçel, peynir, zeytin, pastırma, çerez ve tatlılarla donatılan gümüş tepsilerin çevresinde yapılan sabah kahvaltıları... Yemeklerden sonra ihmal edilmeyen kahve servisleri; “beylik gezmeler”e arabalarla gidişler dönüşler, haremden yaşayanlar için alış veriş olanakları, hareme doktor çağırılması, cariyelerin “tımar”a (tedaviye) gönderilmeleri, saray halkının inançları, ibadetleri, duaları, sarayda ramazan ve bayram âdetleri, haremden bayramlaşma, dağıtılan hediyeler, küçük şehzade ve sultanlar için bahçede atlı karıncalar kurulması, ortaoyunu sergilemeleri, Yahudi hokkabazların gösterileri Leylâ Hanım’ın, saray yaşantısına ilişkin verdiği değerli bilgilerdendir. Anıların son bölümünde Sultan Abdülaziz’in Avrupa’dan dönüşünde sarayda yaşanan heyecan; sultanların (padişah kızları) ile sultan efendilerin (padişahların kızlarından torunları) saraylarındaki yaşamlar, Abdülmecid’in kızları Refia, Cemile ve Münire sultanların düğünleri anlatılmıştır.

Sultan Abdülaziz, on beş yıllık saltanatı boyunca vaktini, yeni saray ve köşklere saatler alan banyo, tıraş, giyinip kuşanmayla; uzun süren yemek servisleriyle; meddah, karagöz, hünerbaz ya da spor müsabakaları izleyerek veya fasıl dinleyerek geçiriyor; hatta bazen İhlamur Kasrı’nda horoz dövüştürüyor, pehlivanları güreştiriyordu. Onun dönemi saray yaşamının en görkemli yılları sayılabilir. Özellikle de 1867’de Avrupa’ya yaptığı geziden sonra saraylardaki lüks yaşam, Abdülmecid Dönemi’nden de ileri düzeye ulaşmıştı. Fransa Kraliçesi Eugenie’nin 1869’da İstanbul’a gelişinde yaşanan tantana, Avrupa basınında yankılar uyandırmıştır.²³

Osmanlı saraylarındaki “tatlı hayat”ın ışıltıları 1876’da önce Abdülaziz’in, üç ay sonra da V. Murad’ın tahttan indirilmeleri ile sönükleşmiş gözüküyorsa da “Abdülhamid’in tahta çıkmasıyla birlikte müzik sona erdi. Çılgınlıklara set çekildi.

Hastalık derecesinde öldürülmekten korkan sultan, müzik olsun, kayık gezintileri ya da raks gösterileri olsun bütün toplantıları yasakladı. Onun saltanatı dönemi âdeta bir sosyal mateme dönüştü.”²⁴ karalaması abartılıdır.

II. Abdülhamid Dönemi saray yaşamını anlatan bir dizi anı ve eser arasında bu padişahın kızları Şadiye ve Ayşe sultanların, diğer yandan Yıldız Sarayı Mâbeyn-i Hümayûnu’nda görev yapan aydınların anıları da vardır. Bu eserlerde, saray yaşamının sosyal bir matemi andırıldığını düşündürecek olaylara rastlanmaz. Şu kadar ki II. Abdülhamid kendisiyle birlikte kalabalık ailesini ve doğal ki özel hizmetine bakanları, otuz yıl boyunca Yıldız’ın saraylar, köşkler, daireler topluluğuna hapsedmiş; ama o kapalı dünya içinde sazın da, sözün de, tiyatronun da yeri olmuştur. Nitekim Şadiye

ve Ayşe sultanlar, Yıldız’da geçen çocukluk ve gençlik yıllarının unutulmaz mutluluklarını anlatmaktadırlar.

Şadiye Osmanoğlu, kendi kaleminden çıkmış olmaktan ziyade “naklen” yazılmış izlenimi veren anılarında²⁵ hanedanın görkemini, hanedan bireylerinin erdemlerini, sevecenliklerini, bağlılıklarını, saray yaşamının renkli ve törensel geleneklerini anlatmıştır. Ayşe Osmanoğlu ise geniş ilgi toplayan anılarında,²⁶ saray yaşamını, törensel ve geleneksel ağırlıklı olarak ve her şeyi tozpembe gösteren bir pencereden aktarmayı yeğlemiştir. Her iki anı, adı geçen sultanların yaşadıkları dönemdeki toplumun, yani “tebayı şahane”nin yazgısı olan işsizlik, açlık, sağlıksızlık, güvensizlik, vergi yükü, cehalet vb. sorunlarından habersiz olduklarını, buna karşılık, babalarının tahttan indirilip kendileriyle birlikte Selanik’e gönderilmesini, daha sonra İstanbul’a getirtilip Beylerbeyi Sarayı’na kapatılmasını ise adeta “felaket” olarak yorumladıklarını göstermektedir.

Yıldız Sarayı’ndaki yaşama ve siyasal çalışmalara ilişkin olarak yayınlanan anıların en eskilerinden olan Ali Said’in yazdıkları bizce en ilginç olanıdır. Örneğin bu küçük eserin önsözünde ki: “(Abdülhamid) yarısını harem ve yarısını selamlık edindiği bir saraya, kendi



Sultan II. Abdülhamid

başına yerleşerek oturduğundan, birçok dairelere ve odalara ayrılan bu sarayın, arkadaş olarak arkasında yaşayan kadınlar dahi, her tarafını gezmeye ve görmeye izinli değildi. Sultanlar ve şehzadeler ise, anneleri kadınefendiler hazretleriyle ayrı saraylarda oturarak padişah tarafından davet ve emir olunmadıkça, onların dahi bu sarayı ziyaret yetkileri yoktu.” açıklaması ne kadar düşündürücüdür.²⁷ Eserde, yüksek duvarlarla dış dünyadan tecrit edilmiş olan Yıldız’daki yapılanma ve organizasyon, saray sınırları içindeki yasaklar ve disiplin, köşk ve dairelerin kullanılışı, tahsisi, padişahın yıkanmasından yatak odasının düzenine ve uykusuna, yemek servisine, günlük çalışmalarına, gazete okumasına değin günlük yaşama düzenine, roman ve tiyatro merakına, kütüphanesine, müzesine, saraydaki davetlere, Ramazan ve bayram âdetlerine kadar, pek çok ayrıntı verilmiştir.²⁸ Abdülhamid’in opera merakı şöyle anlatılır:



“Yıldız’da yazlık ve kışlık iki tiyatro yeri vardı. Beyoğlu’nda oynayan Avrupa kumpanyasını ayda birkaç defa çağırarak oyunlar oynatırdı. Bazen sultanlar ve kadınefen-diler ve diğerlerinden meydana gelen kadınları ve bazen elçilerden birini veya birkaçını, sadrazam ve vekillerden bazılarıyla bendegâni tiyatroya davet ederdi. Bayramların birinci akşamı, izin alarak kulluğunu arz etmek üzere, padişah sarayına giden vekiller ve bendelerinin eşleri de saraydaki kadınlar ile birlikte bu karşılıksız sevgiden hissele-rini alırlardı. Sultan Hamid operalar içinde, Trovatore, Aida, Mis Negit, Carmen, Fa-ust, Maskot, Norma operalarının musiki ahenginden daha fazla lezzet aldıklarından, bunları çoğunlukla tekrar ettirirlermiş. Elçilere tiyatro seyrettireceği gece, akşamdan yemeğe davet olunur, Mabeyn Muzikası güzel opera parçaları çaldığı halde, nefis ye-mekler ikram edilirdi. (...)”²⁹

1903’te Mábeyn-i Hümayûn’a giren İsmail Müştak Mayakon’un anılarında da ilginç gözlemler vardır. Sözelimi, öteki anı sahiplerinin aksine Mayakon, Yıldız Sarayı’nın “din hissini en zayıf ve serbest fikirlilerin en kalabalık olduğu yerlerden biri” olduğunu ileri sürer: “Ramazan günleri elinde tesbih ve dilinden dua düşmeyen koyu mutaassıplarla ağzından yemek kokusu ve burnundan sigara eksik olmayan kızıl din-sizlerin birbirini hiç rahatsız etmeden oturabildikleri yegâne yer Yıldız Sarayı idi. (...) Şehzadelerden yaverlere kadar herkes serbest oruç yer; kimse namaz kılmazdı. Mabe-yincilerin dairelerine Ramazan günleri alenen yemek tablaları gelirdi.” der.³⁰

Dolmabahçe Sarayı
Sünnet Odası



1

1 Dolmabahçe Sarayı
Valide Sultan Dairesi
Misafir Odası

2-3 Abdullah Biraderler,
Çerkez Cariyeler,
1865, Pierre de Gigord
Koleksiyonu

ranlığı bastıktan sonra “Bazen uzakta İkinci Fırkaya mensup bir karakolda -Kimdir o? diye bağırın bir neferin keskin sesi gecenin sükûn-ı vahşetini yırtar, ara sıra Harem duvarı arkasından bir gramofonun sada-yı madenisi işitilir ve sonra sükût!...” betimlemesini yapar.³²

Nahid Sırrı Örik de Yıldızdaki yaşama ilişkin güvenilir bilgiler ve anılar aktarmıştır. “Saraydaki cariye ordusundan pek çok kızın” padişahın iltifatına mazhar olduğunu, kimilerinin birer müddet, hatta yalnız bir iki kere iltifat gördükten sonra çıkarıldığını, bunların sayılarının saptanamayacağını vurgular.³³ Abdülhamid’in eşleri Nazikedâ, Bedrifelek, Bîdar, Dilpesend, Mezide, Emsal-i Nur, Müşfika kadınefendileri tanıtır. Padişahın kemancı Nur-efzun adlı cariyyeye vuruluşunu; birkaç yıl boyunca Bîdar’la aynı dairede kalışını, kadınlar arası kıskançlıkları, çok sevdiği gözdesi Nevcedid’le başbaşa kalabilmek için Mabeyn’de gece komisyonları olduğunu uydurup Bîdar’ı atlatarak Nevcedid’le Yıldız’ın ücra bir köşkünde buluşmasını, bunun için aldattığı önlemleri vs. anlatır.³⁴ Hanedan skandallarından Hatice Sultan’la Kemaleddin Paşa’nın yasak aşkına değinir.³⁵

Örik, saray yaşamına ilişkin olarak Alman imparatorunun eşinin, Yıldız Haremi’ndeki kadınefendileri ziyaret ettikten sonra Bülow Prensi’nin sorması üzerine “-Ne diyeyim!. Durmadan tatlı yemekten pek şişmanlanmış, bezgin edalı ve sırtlarındaki Paris modası elbiseleri kendilerine hiç yaraştıramamış bir sürü kadın!” dediğini de aktarır.³⁶

Sultan Abdülmecid’in şehzadelerinden Süleyman Efendi’nin kızı, Enver Paşa’nın eşi Naciye Sultan ise anılarında Ortaköy’deki Fer’iyye Dairesi’nde geçen yaşamlarını

Sultan Abdülhamid’in saraydaki özel yaşamı, kadınlarla temasını ve gezintilerini de edindiği bilgilerden aktaran yazar: “Her çocuğunun bir annesi olduğuna, birçok kadınların da çıraklık maaşı tahsis edilerek dışarıya çıkarıldığına bakılırsa hayli zengin ve kalabalık haremi olduğunu kabul etmek gerektiğini ve onun şehvani temayüllerinin fazla olduğunu bütün saray halkının bildiğini” belirtir. Abdülhamid için “Kızlarını ve oğullarını hiçbir vakit bir aile halinde etrafına toplamamıştır. Kadınlar hayat yoldaşı, zevk âleti idiler. Çocuklar bir aile efradı değil, bir zürriyet mahsulü gibi telakki olunurdu. Kadın erkek herkesin ayrı dairesi vardı ve herkes kendi dairesinde kendi teşkilatı içinde yaşardı. Sultan Hamid’i haftalarca, hatta aylarca görmeyen şehzadeler çoktu. (...) Kimi yetişkin şehzadeler sabahtan akşama kadar harem sefahati içinde vakit geçirir; kimileri Beyoğlu sokaklarında ve Kağıthane tepelerinde kadın kovalar, kimi de dairesinin penceresi önüne kurduğu tuzaklara düşen zavallı güvercinlerin kafasını koparmaktan zevk duyardı.” der.³¹

Yıldız’da gün boyunca yoğun bir faaliyet yaşadığını, “tüfekçi, yaver, hademe, bekçi, polis, zabıta, nazır, sadrazam, büyük küçük, ehemmiyetli ehemmiyetsiz bin sima, bin nazar”ın ortalıkta dolaştığını anlatan yazar, gece ka-

“saray hayatı” başlığı altında şöyle anlatmaktadır: “Bu kırk elli odalı sarayda kalfalar, haremağaları, tablakârlar, enderun beyleri de bizlerle beraber yaşarlardı. Kalfaların ve harem ağalarının daireleri vardı. Yedi enderun beyi babama arkadaşlık ederdi.(...) Saray başı başına bir âlem, hususi doktoru, dişçisi, terzi ve berberi vardı. Dışarı ile alâkamız hemen hemen yok gibiydi. Her türlü rahatımız, eğlencemiz ve ihtiyacımız saray içinde temin edilirdi. Bizde olduğu gibi, amcalarımın ve diğer aile efradının da hayat tarzı böyle idi. Aile arasında ziyaret yapılmazdı. Ancak bayramdan bayrama padişah ziyaret edilirdi. Yan yana olan kardeş saraylarının arasında yüksek duvarlar mevcuttu. Her aile kendi hususi âleminde yaşar, ötekilerle alâkadâr olmazdı. Enderun beylerinden başka, altı musahip harem ağası ve çocukların da hususi harem ağaları vardı. Her çocuğa maaş bağlanır; her çocuğun tablakârı, kalfası, arabası, arabacısı, seyisi ve lalası olurdu.

Sarayda babamın hizmetini gören kalfalara, hazinedar denirdi. Bunlardan birisi hazinedar usta idi. Yedi tanesi bir hafta hizmet eder, sonra nöbet değiştirir, onların yerine yedi başkası gelirdi. (...) Hazinedar kalfalar yemek esnasında şehzadelere hizmet eden güzel kızlardı. Sarayda yemek âdeti çok garipti. Şimdi düşünüyorum da babam, annem ve kardeşlerimle beraber uzun seneler bir aile sofrası başında toplanamamış olduğumuzu hatırlıyorum.(...) Bir aile sofrası olabileceğini bilmezdik. (...) Saraylarda herkesin tablası ayrı gelir, küçük büyük herkes kendi odasında ve yalnız başına yemek verdi. Şehzade saraylarına dışarıdan altı tabla gelirdi. Beylik mutfaktan gelen bu tablalardan evdeki bendegân istifade ederdi. Kadınlara, şehzade ve sultanlara evde ayrı ayrı tablalar hazırlanırdı.(...) Bu tablalarda zeytinyağlı ve balık gibi şeyler bulunmazdı. Bunları ancak istediğimiz zaman evde Arap bacılara ısmarlar, yaptırırdık. (...) Babamın yedi hazinedarının sıra ile dizilip kendisine servis yapması hâlâ gözümün önündedir...”³⁷

Sultan V. Mehmed Reşad (1909-1918) dokuz yıllık saltanatını, yaşlı eşleri, emektar cariyeleriyle Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında tutumlu ve dindarane bir yaşayışla geçirmiştir. Onun dönemine dair bilinen iki anı Safiye Ünüvar’ın, saray geleneklerini, protokolünü, şehzade ve sultanların özel öğrenimlerini anlatan eseri, diğeri de Sultan Reşad’ın ilk saltanat yıllarında Mâbeyn Başkâtipliği yapan ünlü romancımız Halid Ziya Uşaklıgil’in, Saray ve Ötesidir.³⁸ Bu eser, özellikle Mâbeyn-i Hümayûndaki günlük işler, ziyaretler, padişahın alışkanlıkları, harem-selamlık ilişkilerine dair pek çok ayrıntıyı içermektedir.

Şehzadelik ve veliahdlık yıllarını Çengelköyü’ndeki köşkünde ve Maslak Kasırları’nda geçiren son padişah VI. Mehmed



2



3

Vahideddin'in (1918-1922), dört yıllık saltanatını ağabeyi Abdülhamid'inkini hatırlatır bir yaşama düzeninde Yıldız'da geçirdiği biliniyor. 1912-1920 yılları arasında Mâbeyn Başkâtipliği yapan Ali Fuad Bey'in anılarında Vahideddin'le ilgili bilgiler varsa da bunlar daha çok siyasal içeriklidir.³⁹

Osmanlı hanedanının Yıldız'daki yaşamı, Vahideddin'in 16 Kasım 1922'de bu saraydan gizlice ayrılmasıyla noktalanmıştır. Şehzadelikliğini İcadiye'deki Köşkü'nde Avrupalı prensler gibi geçiren, resim çalışan Abdülmecid Efendi de veliahdlığında (1918-1922) ve kısa halifelik döneminde (1918-1922) Dolmabahçe Sarayı'nda oturmuş; Halife ve ailesi, saray ve köşklerdeki hanedan bireyleri 3 Mart 1924'te halifeliğin kaldırılması kararı ardından yurt dışına çıkartılmışlar; yeni saraylardaki hayat kapanmış; bendeğân, harem ağası, cariye vd. kalabalıklar saraylardan uzaklaştırılarak özgür kalmışlardır.

Yazıyı bitirirken Türk ulusunun ölüm kalım, yokluk ve kıtlık sınavından geçtiği bir tarih döneminde, son padişahla son halifenin önlerine donatılan sofralardan birer örnek verelim:

“30 Nisan 1920 Yıldız Sarayı, Vahideddin'in öğle yemeği: düğün çorbası / börek / bezelyeli kuzu kapama / sadeyağlı bakla / pilav / zerde / baklava / meyve”

“11 Ekim 1923 Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid'in yemeği: sebzeli et suyu / Osmanpaşa böreği / lüfer balığı ızgarası / garnitürlü hindi palazı / kabak oturtması / tavuklu pilav / şarlot / meyve.⁴⁰

Dipnotlar

- 1 Alev Lytle Croutier, *Harem: Peçeli Dünya* (Çev.: M. Ali Kayabal), İstanbul 1990, s. 54 vd.
- 2 “Selim III'ün Sırkatibi Tarafından Tutulan Ruzname: *Tarih Vesikaları*, (Haz. Tahsin Öz), S. 14-15-16, Mart-Mayıs-Temmuz 1949.
- 3 Valide Alayı: Yeni padişahın annesinin, ikamet ettiği Eski Saray'dan törenle Topkapı Sarayı'na gelişi.
- 4 Esmâ Sultan (1778-1848) I. Abdülhamid'in kızı, IV. Mustafa'nın öz, II. Mahmud'un üvey ablası. Çocukluğunda, halası Esmâ Sultan (III. Ahmed'in kızı) hayatta olduğu için kendisine “Küçük” lakabı verilmiştir. 1792'de 14 yaşında iken Kaptan-ı Derya Hüseyin Paşa'yla evlendirilmiş; 1803'te dul kaldıktan sonra bir daha evlenmemiştir. Döneminin en zengin kadını olan Küçük Esmâ Sultan, Eyüp ve Maçka saraylarında Tırnakçı ve Kuruçeşme yalılarında, kalabalık bir maiyetle gösterişli bir yaşam sürmüştür; usta ve kalfa cariyeleriyle düzenlediği tantanalı eğlenceler ve geziler, moda uygun giyim kuşamı ile saray çevrelerinin olduğu kadar İstanbul halkının da dikkatini çekmiştir. M. Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları*, s. 111-112.
- 5 Melek Hanım, *Haremden Mahrem Hatıralar* (özgün adı; *Trente Ans Dans Les Harems D'Orient. Souvenirs Intimes De Melek-Hanım*), (Fransızca aslından Çev.: İsmail Yerguz), Oğlak Yayınları, İstanbul 1998, s. 21-23.
- 6 *age.*, s. 24.
- 7 Feldmareşal Helmuth Von Moltke, *Moltke'nin Türkiye Mektupları*, (Çev.: Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul 1969, s. 84-86.
- 8 *age.*, s. 112-113.
- 9 28 Temmuz 1808'de tahttan indirilen IV. Mustafa, Alemdar Vak'asına değin Topkapı Sarayı'ndaki daire-sinde göz hapsinde tutulmuş ve 16 Kasım 1808'de kardeşi II. Mahmud tarafından boğdurtulmuştur.
- 10 Hızır İlyas Ağa, *Letaif-i Enderun* adlı eserinde, 1811-1830 yılları boyunca II. Mahmud'un Topkapı Sarayı'nda geçirdiği zamanları gün gün anlatır.

- 11 Miss Julia Pardoe, *The City of Sultan and Domestic Manners of Turks*, C. I, Londra 1838.
- 12 Sabık Hakan II. Abdülhamid, Balkan Savaşı nedeniyle Selanik'ten İstanbul'a getirildiğinde hangi sarayda ikamet ettirileceği bir sorun olmuş, nihayet bu yazlık saraya yerleştirilerek oturacağı dairenin birkaç odasına muhdes ocak ve baca yapılmıştır. O zaman kimilerince "İttihatçılar Abdülhamid'i soğuktan ölsün diye Beylerbeyi'ne yerleştirdiler!" dedikodusunun yayıldığı söylenir.
- 13 Yıldız ve Dolmabahçe Sarayı ile diğer saraylardaki yaşamları anlatan anı içerikli yayınların başlıcaları şunlardır: Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, Selçuk Yayınları, İstanbul 1986; Şadiye Osmanoğlu, *Hayatımın Acı ve Tatlı Günleri*, Bedir Yayınları, İstanbul 1966; Leyla Saz, *Harem'in İçyüzü* (Düzenleyen Sadi Borak), Milliyet Yayınları, İstanbul 1974; Ali Said, *Saray Hatıraları-Sultan Abdülhamid'in Hayatı* (Haz.: Ahmet Nezih Galitekin), Nevir Yayınları, İstanbul 1994; İsmail Müştak Mayakon, *Yıldız'da Neler Gördüm? I*, İstanbul 1940; Nahid Sırrı Örik, *Abdülhamid'in Haremi*, Arba Yayınları, İstanbul 1989; Enver Paşa'nın Eşi Naciye Sultan'ın Hatıraları, *Acı Zamanlar* (Haz.: O. Gazi Aşiroğlu), Burak Yayınevi, İstanbul 1990; Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi-Son Hatıralar*, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1965; *Abdülhamid'in Hatıra Defteri Belgeler ve Resimlerle*, (Haz. İsmet Bozdağ), İstanbul 1975; Ziya Şakir, *Sultan Hamid'in Son Günleri*, Anadolu Kitap Deposu, İstanbul 1943; Safiye Ünüvar, *Saray Hatıralarım*, Çağaloğlu Yayınevi, İstanbul 1964; Lütfi Simavi, *Sultan Mehmed Reşat Han'ın ve Hali-fenin Sarayında Gördüklerim*, İstanbul 1940. Ayrıca, Tarih Dünyası, Resimli Tarih, Yeni Tarih Dünyası, Tarih Dergisi, Tarihin Sesi, Hayat Tarih, Tarih Konuşuyor, İstanbul Enstitüsü, Tarih ve Toplum, Milli Saraylar vd. dergi serilerinin muhtelif sayılarında da söz konusu saraylardaki yaşama ilişkin makaleler ve anılar yayınlanmıştır.
- 14 Örneğin, M. Çağatay Uluçay'ın, *Osmanlı Sultanlarına Aşk Mektupları*, (1950), *Haremden Mektuplar I* (1956), *Harem II*, (1971) ve *Padişahların Kadınları ve Kızları* (1980) ile son olarak yayımlanan Ali Akyıldız'ın *Mümin ve Müsriif Bir Padişah Kızı Refia Sultan* (1998), Osmanlı padişahlarının ve hanedan bireylerinin saray yaşamlarına ışık tutmaktadır.
- 15 *Haremden Mahrem Hatıralar*, s. 30-33.
- 16 M. Çağatay Uluçay, *Haremden Mektuplar*, s. 144-147.
- 17 Tezakir, (Haz.: Cavid Baysun), C. II, (13-20. cüz), T. T. K Yayını, Ankara 1986, s. 3, vd., 59 vd.
- 18 M. Çağatay Uluçay, *Haremden Mektuplar*, s. 152 vd.; Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi No. E. 5933.
- 19 M. Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları*, 139-162.
- 20 Ali Akyıldız'ın, *Mümin ve Müsriif Bir Padişah Kızı Refia Sultan* adlı kitabı, bunlardan sadece birinin hayat öyküsüdür ve bu eser, hanedan bireylerinin yaşamlarının maliyetini örneklediği kadar, yeni saraylardaki yaşayışın da arşiv belgelerine dayalı bir belgeselidir.
- 21 J. H. A. Ubcini, *1855'te Türkiye II*, (Çev.: Ayda Düz), İstanbul 1977, s. 107 vd., 124-125.
- 22 Leyla Saz, *Harem'in İçyüzü* (Düzenleyen: Sadi Borak), Milliyet Yayınları, İstanbul 1974. (Söz konusu anılar, ilkin, 1925'te yazarın oğlu Yusuf Razi'nin çevirisiyle Fransızca olarak Paris'te basılmış, gördüğü ilgi üzerine Çekçe ve Almanca çevirileri de yayımlanmıştır.)
- 23 Bu ziyaretle ilgili olarak Le Monde Illustré'de yayımlanan haber ve resimler için Bkz. "Eugenie'nin İade-i Ziyareti", *Tarih ve Toplum*, C. III, S. 13, Ocak 1985, s. 7 vd.
- 24 Alev Lytle Croutier, *Harem Peçeli Dünya*, s. 59.
- 25 Şadiye Osmanoğlu, *Hayatımın Acı ve Tatlı Günleri*, s. 13-39.
- 26 Ayşe Osmanoğlu'nun "Babam Sultan Abdülhamid" başlığı altında, Hayat Mecmuası'nın 6 Nisan-15 Haziran 1956 tarihleri arasında 111. sayılarında tefrika edilen anıları, Yıldız ve Dolmabahçe saraylarının, hanedan bireylerinin fotoğraflarıyla zenginleştirilmiş olarak yayımlanmış; yazarının ölümünden sonra *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)* adıyla üç kez basılmıştır. *Saray Anıları*, s. 11-158.
- 27 Ali Said, *Saray Hatıraları- Sultan Abdülhamid'in Hayatı*, s. 17.
- 28 *age.*, s. 21-56.
- 29 *age.*, s. 40-41.
- 30 İsmail Müştak Mayakon, *Yıldız'da Neler Gördüm?*, s. 67-68.
- 31 *age.*, s. 89-90.
- 32 *age.*, s. 149.
- 33 Nahid Sırrı Örik, *Abdülhamid'in Haremi*, s. 8-9.
- 34 *age.*, s. 13-30.
- 35 *age.*, s. 63-64. (V. Murad'ın kızı olan Hatice Sultan, amcası Abdülhamid'in, kendisini karabıyıklı Vasıf Paşa'yla evlendirmesine içerleyerek bu padişahın kızlarından Naime Sultan'ın eşi Kemaleddin Paşa'yı baştan çıkartmış ve boşanmalarına neden olmuştur.)
- 36 *age.*, s. 22.
- 37 Enver Paşa'nın Eşi Naciye Sultan'ın Hatıraları, *Acı Zamanlar*, s. 13-14.
- 38 Safiye Ünüvar, *Saray Hatıralarım*, s. 9-140; Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, s. 13-236.
- 39 Ali Fuad Türkgeldi, *Görüp İşittiklerim*, T. T. K. Yayını (4.baskı), Ankara 1987, s. 153-261.
- 40 F. Muhtar Katırcıoğlu, "Geçmiş Şölenler", *Tarih ve Toplum*, C. I, S. 4, Nisan 1984, s. 72; "Abdülmeccid'in Ziyafeti", *Tarih ve Toplum*, C. 16, S. 92, Ağustos 1991, s. 2.
- * 1999 yılında MS Sayı 1'de yayımlanan makale esas alınmıştır.



Ehl-i Hıref'ten Sanayiye: Hereke ve Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu

Önder Küçükerman*

Eski Bir Yazıya Yeni Bir Önsöz

Aşağıdaki yazı 1991 yılında ilginç bir nedenle yazılmıştır. Ben o yıllarda birkaç değişik görevli kimliği taşıyordum. Öncelikle İstanbul'da MSÜ Mimarlık Fakültesi Dekanıydım. Ayrıca TBMM Milli Saraylar Dairesi Başkanlığı'nda Prof. Dr. Metin Sözen'in danışman ekibindeydim. Ankara'da ise Devlet Bakanı Tınaz Titiz'in ve Adnan Kahveci'nin en yakınındaki danışmandım. Sümerbank Genel Müdürlüğü'nün Pazarlama Danışma Kurulu'nda görevliydim. Bu kurulun görevi de Sümerbank'ın bütün üretiminin ve tasarımının yanında Yıldız Porselen Fabrikası'nın tasarımlarının yönetilmesiydi. Ayrıca Sümerbank/Sümerhalı Anonim Şirketi'nde Yönetim Kurulu Üyesi olarak görevlendirildim. Böylece Hereke Fabrikası'nı da daha yakından tanıdım. Kısacası, Sümerbank'ın bu çok önemli tarihi fabrikalarının yönetimlerinin tam ortasıydım. Ancak o yıllarda özelleştirme çalışmaları başlatılıyordu ve bu tarihi fabrikalar da satılacaktı. Bu karışıklık içinde Yıldız Porselen ve Hereke fabrikalarının, Milli Saraylar ile çok yakın bağlantılı olduğu unutuluyordu. Ben öncelikle ilgililere bu iki fabrikanın, sadece üretim tesisi olmadıklarını, Osmanlı Dönemi'nin çok önemli birer araştırma merkezi olduklarını söyleyerek mücadeleye başladım. Aslında Sümerbank yönetimi bunların korunmasını istiyordu. Ancak özelleştirme gerçeği de karşılıklıydı. Bu durumda konuyu TBMM ve Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na aktardım. Ancak "biz iki fabrikayı nasıl çalıştırırız" yanıtını aldım. Buna rağmen konuyu daha etkin duruma getirmek için aşağıdaki yazıyı bir rapor olarak yazdım. Bu fabrikaların sadece üretim değil, ülkedeki sanayi ve tasarımı değiştirmek için kurulmuş ve çalıştırılmış olduklarını savunan raporlarımın kopyalarını Sümerbank Genel Müdürlüğü'ne, Bakanlığa ve TBMM ilgililerine verdim. Bir kopyayı da Milli Saraylar dergisinde yayınladık. Bütün bu çalışmalarda kıymetli meslektaşım Prof. Dr. Metin Sözen'in çok yakın destekleri vardır. En sonunda Milli Saraylar Yöneticileri ile Sümerbank yönetimini bir araya getirdik, Ankara'da toplantılar yapıldı. Sonunda Sümerbank'ın fabrikalarının özelleştirilmesine başlandı ama bu iki fabrika özelleştirme dışında bırakılarak, iki yıl sonra 1994 yılında TBMM Milli Saraylar Dairesi Başkanlığı bünyesine katıldı. Buna ilave olarak ne yapabildim? Bu önemli değişimi de simgeleştirmek için Sümerbank/Sümerhalı Şirketi olarak Dolmabahçe Sarayı'nda özel bir halı tezgâhı kurduk. Benim tasarladığım ve ortasında Dolmabahçe Sarayı çizimi olan özel bir Hereke halısı her bir düğümü bir başka kişi tarafından atılarak dokutulmaya başlandı. Tamamlanınca da törenle kesildi. Yıldız Porselen Fabrikası için de özel bir anı tabağı hazırladım. Üretimi yapılan bu özel anı tabağının arkasında da, "... Bu tabak, Yıldız Porselen Fabrikası'nın TBMM Milli Saraylara bağlanması anısına tasarlanmıştır" yazdım. Böylece konulara karşı çok hassas olan bir akademisyen ve tasarımcı olarak üzerime düşeni yaptığıma inanırım.

O yüzden, aşağıdaki yazıyı, hem ilgililere teşekkürlerim olarak hem de yıllar süren ilginç bir miras koruma serüveninin anıları gibi okumanızı dilerim.

2014 Ağustos, İstanbul

Bisküvi Pişirme, Sırlama,
Sırlı Pişirme Bölümü,
Doğalgazlı Fırınlara,
Yıldız Porselen Fabrikası

* Prof. Dr., Haliç Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Öğretim Üyesi.



smanlı Dönemi'nde, Topkapı Sarayı'nda oluşturulan ve çok ilginç bir “ustalar organizasyonu” olan “Ehl-i Hıref Cemaati”, o tarihlerde devletin desteğiyle bir “ürün kimliği” oluşturmanın ilk ve çok önemli girişimi olarak kabul edilmelidir.

Çünkü o dönemde, bugünkü tanımıyla “devletin ürün kimliğinin yaratıldığı ve geliştirildiği, öncü nitelikli birçok proje” aslında bu ekip tarafından yaratılmaktaydı. Sarayın bu ustaları, dönemlerinin sanayi ürünlerini teknolojik ve artistik yönden geliştirmektedirler. Unutulmaması gerekir ki, o dönemde gerçekten uluslararası kimliğe sahip bir kent olan İstanbul'da yeni bir devletin çok yönlü kimliği yaratılmaktaydı. Bunun uzantısı olarak, günün en “modern” tekniklerinin de desteğiyle “çok yönlü bir rekabet anlamında”, “geleneğin ve kimliğin” biçimlendirilmesinde bu ustalar görev almaktaydı. Hiç kuşkusuz, böyle bir kimliğin oluşturulması, bir yanda sağlam bir otorite, diğer yanda çok gelişmiş bir yaratıcılık ve bu gibi tasarımlara yön verebilecek “öncü bir teknoloji” gerektirmektedir. Böyle öncü bir çalışmanın, çok dikkatle kontrol edilebilen etkili bir organizasyonu ve böyle bir çalışmayı gerçekleştirecek çok kalabalık bir “üstat” kadrosunu gerektirdiği de açık bir gerçektir.

Görülüyor ki, çok sayıda “üstat”ın yer aldığı böyle bir organizasyonun başarılı bir sonuca ulaşabilmesi ve otoritenin “bir kimlik projesi” hedefine ulaşması, oldukça zor ve ince bir dengeye bağlıdır. Öte yandan gerek bu yöndeki araştırma geliştirme çabalarında gerekse çok önemli ve özel teknolojilerin geliştirilmesi ve ürüne dönüştürülmesi çalışmalarında, bir anlamda en üst kadro olarak tanımlanabilecek “ehl-i hırf topluluğu”nun gerçekte çok esnek bir organizasyon düşüncesi içinde gelişmiş olduğu söylenebilir. Nitekim eldeki belgelere göre sarayın yapısı içindeki bu kadronun, her an ortaya çıkan ihtiyaçlara göre kolayca değişiklik geçirip yenilenebilmekte olduğu da anlaşılıyor.

Ayrıca çok önemli bir nokta da şuydu: Bu üstat kadrosu, çok çeşitli yollarla ülke dışından da desteklenmekteydi. O tarihlerin “sanat ve ilim erbabı” olan “nakkaş, ressam, hattat, müzehhep, çinici, okçu, dokuyucu”ların hem doğu hem de batı ülkelerinden sağlandığı ve bu üstatlara büyük ilgi gösterilmiş bulunduğu bilinmektedir. Bu yolla saraya giren sanatkarlar acaba nasıl bir çalışma düzeniyle karşılaşıyorlardı? Bu sorunun cevapları, arşiv belgelerinde ayrıntılı olarak izlenmektedir. Çok genel olarak söylemek gerekirse, her alanda üstat kişiler “o sanata özel olarak ayrılmış dairelerde” çalışıyorlardı. Bu arada şunu da eklemek gerekir: böyle bir çalışma düzeni kuşkusuz çok pahalı bir işti ve o dönemde böyle hassas teknikleri ve sanayiye destekleyip geliştirebilecek tek kaynak da devletti.

Batı'dan gelen yeni teknolojiler ve değişimler

Yüzyıllar içinde büyük gelişme gösteren, özellikle Kanuni Dönemi'nde en parlak günlerini yaşamış olan üstatlar topluluğu, Batı'daki sanayi devriminin getirdiği yeni anlayışlar karşısında yeterince desteklenmemiş, zaman içinde gerilemiş ve 19. yüzyıl başlarında ortadan yok olmuştur. Ancak 19. yüzyıl başlarında ülkede başlatılan sanayileşme girişimleri içinde, böyle önemli bir konuda, Millî sanayinin yaratılmasında görev alacak, yeni sanayinin ürünlerini yaratacak kişileri yetiştirecek, tasarımların devlet öncülüğünde geliştirilmesini sağlayacak bir üst düzey kuruluşunun bulunmasının, çok yönlü sıkıntılar yarattığı hissedilmeye başlanmıştır.

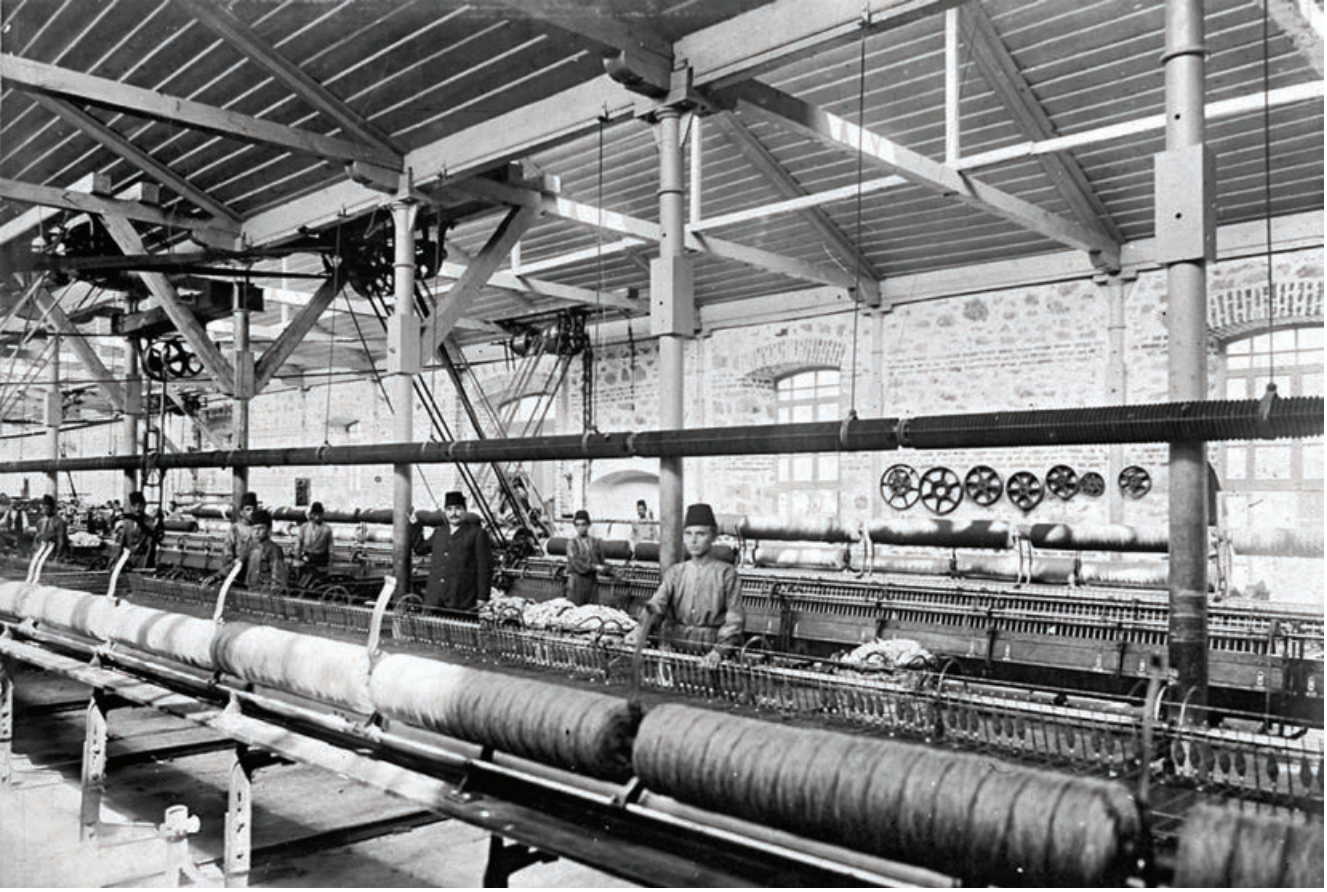


Hereke Fabrika-i Hümâyûnu'nun genel görünüşü ve çalışanlar

Tanzimatla birlikte, devlet eliyle başlatılmış olan sanayileşme girişimleri içinde kurulan yeni fabrikalarda ürün oluşturacak yeni “ehl-i hiref” ise, bu fabrikalarla ve teknolojiyle birlikte Batı'dan getirilmeye başlanmıştı. Ancak bunun sonucunda birçok ünlü Millî sanayi ürününün, çok kısa bir süre içinde Batılı tasarımcılar eliyle, önce kimlik ve anlamını, daha sonra da bunun uzantısı olarak ticari yönden değerini kaybetmeye başladığı görülmüş ve bu durum yeni sıkıntılar yaratmıştı. Bu konudaki en ilginç ve çarpıcı örnek, bu sanayileşme sonrasında geleneksel Türk halı kimliğinin iplik, boya ve desen üretim teknolojilerinin olağanüstü geliştirilmesiydi. Ancak bu ürünlerin İngiltere'deki sanayi kuralları ile tasarlanması ve geniş ihracat organizasyonlarının etkili çalışmalarının çok önemli katkıları vardır. Çünkü geleneksel Türk evinde ve odalarında, iç mekânın kurulmasında en önemli ve anlamlı mekân elemanı olan halı ve dokumalar, Topkapı Sarayı'nda da bütün mekânların tasarlanmasında, tavan kaplamasından, duvar çinisine, dolap kapağına kadar bütün elemanların oluşturduğu çok zengin ve etkili bir bütünün yaratılmasında etkili olan en önemli kaynaklardan biriydi.

Topkapı Sarayı'ndaki üstat sanatkarlar da, bu düşünceyle her dönemin olağanüstü mekânlarının düzenlenmesinde kullanılacak, büyük bir rekabet düşüncesi içinde oluşturulmuş ve geleceğin kuşaklarına ulaştırılacak anlamlı kayıtlar içeren baş yapıtlar oluşturmaktaydı.

Öte yandan halı gibi önemli bir ürünün, bir tür uluslararası rekabet doğrultusundaki taleplerinin karşılanabilmesi için kuşkusuz her şeyden önce teknolojik gelişmelere



Hereke Fabrika-i
Hümayûnu'nda üretim

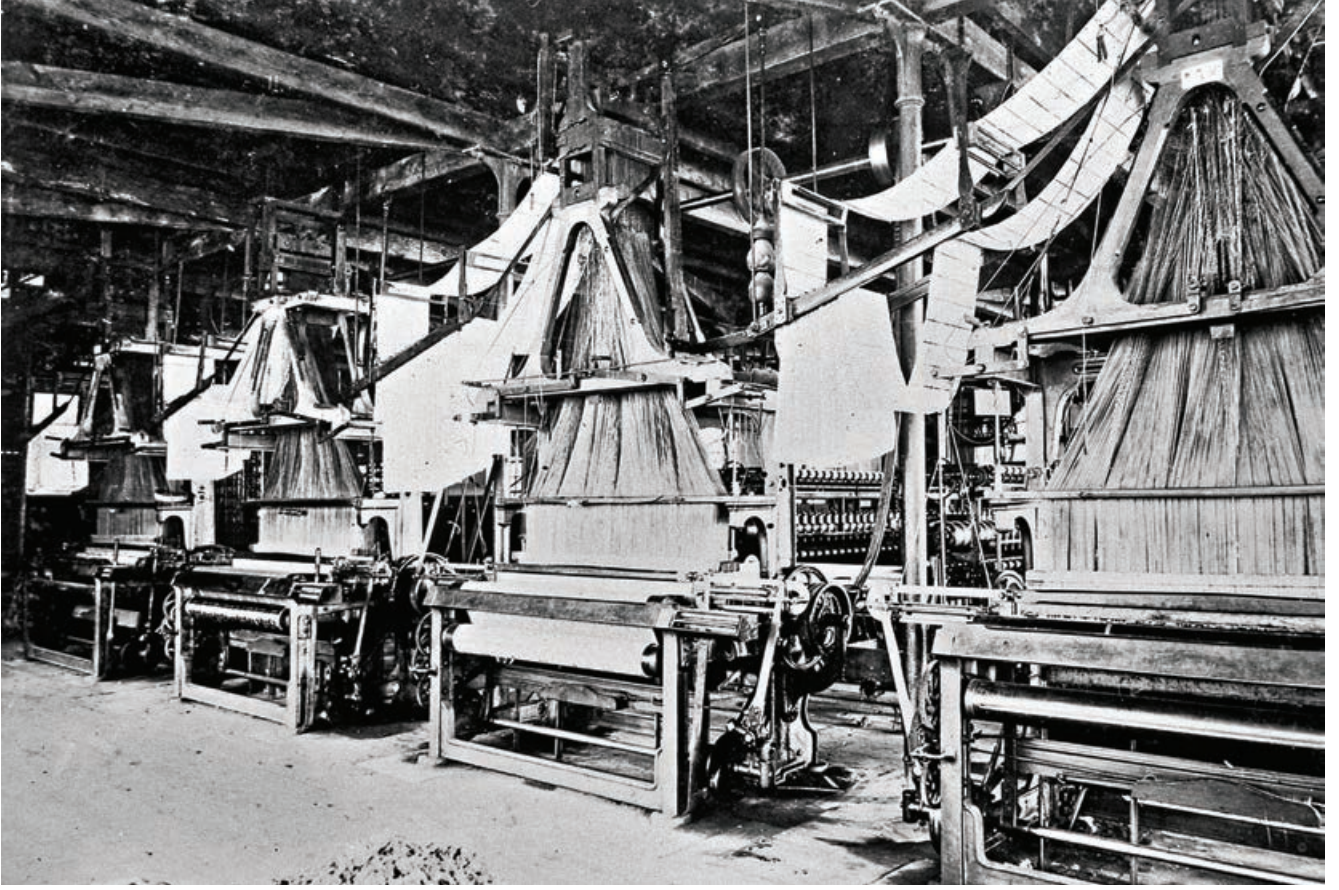
uygun bir ortam gerekiyordu. Bunun hemen ardından da tasarım yönünden en usta sanatkârların bulunması ve özel bir bütçenin sağlanmış olması zorunluğu vardır. İşte böyle özel bir ortam ise ancak Topkapı Sarayı çevresinde yaratılabilmisti.

Bu nedenle Topkapı Sarayı, Türk saray halıları ve dokumaları geleneğinin yaratıldığı çok önemli bir merkez olmaya başlamıştı. Ancak hemen belirtmek gerekir ki böyle geniş çaplı bir organizasyonun kurulması ve sonuçta gerçekten “teknolojik yönden de olağanüstü birer eser olarak kabul edilen yeni halılar döneminin ortaya çıkışının” arkasında, sadece saray ve çevresinin günlük halı ihtiyacının karşılanması düşüncesinin görülmesi çok dar bir bakış açısıdır.

Kısaca söylemek gerekirse, artık Türk aile halıcılığının geleneksel ürünleri yelpazesinde bir yandan daha başarılı örnekler gidilmesi, diğer yandan da teknik sınırlar zorlanarak, “daha büyük, daha etkili ve belki de daha politik kimlikler taşıyan halıların üretilmesi” gerekli olmuştu.

İşte Topkapı Sarayı içinde başlatılan ve devletin bu yöndeki büyük destekleriyle oluşturduğu böyle bir sistemin öncülüğündeki parlak dönemlerin, yakın tarihlerdeki son ürünü, Hereke’de kurulmuş ve dünyanın en değerli halılarını üretmiş olan “Hereke Fabrika-i Hümayûnu”dur.

Bu fabrika, devletin o tarihe kadar halıcılık ve dokumacılık alanında kapsamlı ve öncü bir entegre sanayi biçiminde kurup çalıştırdığı en büyük, en pahalı, ama en başarılı kuruluştur. Ve özellikle ilave etmek gerekir ki, Topkapı Sarayı ile birlikte kurulmuş olan bir üst düzey araştırma-geliştirme sisteminin üstatlarınca, uzun bir zaman



dilimi içinde yaratılmış bir geleneğin ve kimliğin son ürünü de, 19. yüzyılda Hereke Fabrikası'nda yaratılmış olan "Hereke halıcılığı"dır.

Kaynağı çok eskilere dayanan endüstrilerden ve geleneksel ürünlerden yola çıkarak yeni özellikler taşıyan ve "devlet öncülüğünün özel ürünleri"ni oluşturabilmek için, geniş bir üstat kadrosunun yarattığı yeni geleneğin merkezi Hereke Fabrikası, 1843 yılında kurulmuştur. O yıllarda başlatılan, Türk sanayisinin geliştirilmesi çalışmaları kapsamında, Haliç'teki ünlü "Feshane" kurulup dokuma ve giyim eşyası üretilmeye başlanmış, Bakırköy'de kumaş fabrikası, Beykoz'da "Çini ve Cam Fabrikası" açılmış, sanayi mektepleri açılması için çalışmalar başlatılmış, Zonguldak kömür madeni işletmeye açılmış, 1851'de dünyanın ilk sanayi sergisi olan Uluslararası Londra Sergisi'ne geniş miktarda katılım sağlanmış, telgraf hatları, demir yolları sözleşmeleri imzalanmıştır. Kuşkusuz Hereke Fabrikası, bu girişimlerin çok önemli bir parçasıydı. 1875'te, kendi ürünlerini satmak için Kapalıçarşı'da bir mağaza açmıştı.

Hereke Fabrikası, kuruluşundan başlayarak hiç durmaksızın yenilikler, değişiklikler ve yangınlarla karşı karşıya kalmıştır. Halıcılık bakımından yaşadığı en önemli gelişme 1890'da Manisa ve Sivas'tan getirilen ustaların başlattığı yeniliklerdir. Bu arada unutmamak gerekir ki 1888'de fabrika kuracaklara gerekli inşaat malzemesine önemli gümrük ve vergi muafiyetleri sağlanmıştı. Nitekim aynı yıllarda Hereke ile birlikte, özellikle Batı Anadolu'da birçok yeni şirket kurulmaya başlanmıştı.

Hereke Fabrika-i Hümâyûnu'nda jakarlı dokuma tezgâhları



1



2



3

Hereke Fabrikası'nın yeni ürünlerinin, dünya pazarında hızla yankılar yaptığını görüyoruz. 1894'te Lyon şehrindeki uluslararası sergide "altın madalya" kazanması, Alman İmparatoru Wilhelm'in Hereke'yi ziyareti ve pekçok ünlü halıların siparişlerinin alınması, bu girişimin ilk parlak sonuçlarıydı. Fabrika, dönemin öncü teknolojilerini kullanmaktaydı ve devlet adına Millî dokumacılık ürünlerinin geliştirilmesine ve çağdaştırılmasına öncülük eden çalışmalar yapmaktaydı. Fabrika'nın en üst düzeydeki ilk ürünleri, Dolmabahçe Sarayı'nda, yeni sanayinin "uluslararası tasarım ve tanıtım merkezi" niteliğinde olan etkili mekânlarda yer alıyordu.

1 1910 Brüksel Sergisi

2 1894 Lyon Sergisi

3 1911 Torino Sergisi

1883'te Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin kuruluşu ve ürün tasarımı konusunda ilk yüksek öğretimin başlatılması

19. yüzyıl ortalarında sanayileşmenin, ülkeye getirilecek yeni teknoloji kadar, eski "Ehl-i Hıref" üstatlarının o günkü anlamıyla "üst düzeyde yetişmiş tasarımcılar"ı yetiştirecek üst düzeydeki eğitim kurumlarının varlığıyla gerçekleştirilebileceği anlaşılmıştı.

Nitekim bugünkü üniversitelerin çekirdekleri olan ilk girişimlerin yanı sıra Sultanahmet'te, bu girişimlere ara insan gücü sağlayan ilk sanayi okulu da açılmıştı. Ancak bu arada ilginç bir kuruluşun da hayata geçirilmiş bulunduğunu görüyoruz: 1883'te kurulan "Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi". Bu kurumun kuruluş gerekçesi dikkatle incelendiğinde döneminin Ticaret Bakanlığı'na bağlı olarak kurulduğu, devletin Millî kimliğini taşıyan eserleri yaratacak, üst düzeyde bir "Ehl-i Hıref Mensubunu" yetiştirmek üzere tanımlanmış bulunduğu görülüyor.

Bu en üst düzeydeki okulda ilk yıllarda başlatılmış olan resim, heykel, hakkâklık ve mimarlık eğitimi üzerine birçok inceleme ve araştırma yapılmıştır. Oysa bu önemli kurumdan yetişen büyük bir sanatçı kesimi ülkenin Millî sanayi geliştirme hareketi içinde yer almış, ancak sanayideki ekip çalışmasının bir gereği olarak gölgede kalmıştır.

İşin aslına bakılırsa, Osmanlı Devleti'nde, Sanayi-i Nefise üzerinde çalışacak bir "akademi" düşüncesi, ilk olarak 1877'de ortaya atılmıştı. Ancak araya giren çeşitli engeller ile Osmanlı-Rus Savaşı, bu girişimin beş buçuk yıl gecikmesine neden olmuştur. 1 Ocak 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürü tayin edilmiş ve böylece yeni ve önemli bir kuruluşun temeli atılmıştır.

Önce de belirtildiği gibi bu kuruluştaki ilk olarak resim, heykel, mimarlık ve hakkâklık (gravar) sınıfları açılmıştı. Ancak Akademi'nin kuruluş gerekçesi dikkatle incelendiği zaman, çok başka boyutlu ve ilginç durumlarla karşılaşmaktadır. Nitekim bu gerekçede ülkenin her türlü üretimini gün geçtikçe "mahvolduğu" belirtilerek "o eski halılarımız, dokumalarımız, Kütahya'nın seramikleri, Bilecik çatmaları, ipek kumaşlarımız, ağaç oymalarımız, abanoz ve fildişinden sandık kakmalarımız, altın ve gümüşle süslü silahlarımız"ın artık ortaya çıkarılmadığından yakınılmaktadır. Ayrıca, "güzel camileri, medreseleri ve benzeri güzel sanat eserlerini meydana getirmiş olan mimarların" o eski mühürleri, ağaç işlerini, demirleri, dökme tunçları, ciltleri yapan o eski ustaların şimdi "nerede?" oldukları sorusu ortaya atılmaktadır.

Sonuç olarak hükümetin bu önemli konuya bir çözüm bulması gerektiği, o nedenle de "Ticaret Nezareti"ne bağlı bir "Sanayi-i Nefise İdaresi", "Sanayi-i Nefise Sergileri" ve "Sanayi-i Milliye Müzehanesi" gibi çok önemli düzenlemelere karar verilmiş bulunduğu görülüyor.

Burada dikkati çeken en önemli noktalardan birisi, Akademi'nin hedef aldığı eğitim alanlarının arasında "dokuma, halı, seramik, gravür, döküm" gibi, o günlerin geleneksel sanayi ürünlerinin yer almasıdır. Çünkü tam o yıllarda bütün ülkede geniş bir sanayileşme hareketi başlatılmıştı. Bu hareket kapsamında 1861'de, Sultan Abdülaziz Dönemi'nde esnaf ve sanatkâr birliklerinin sanat ve ticaret tekeli kaldırılmış, 1862'de Sultanahmet Meydanı'nda ünlü "Osmanlı Sanayi Sergisi" açılmış, aynı yıl, ülkenin çeşitli sanayi ürünleri Londra'daki uluslararası sergiye katılmış, "İslahhane ve Sanayi Mektepleri" açılmıştı. 1868'de İstanbul'da Sanayi Mektebi açılmış "metre" ölçü birimi alınmış 1873'te fabrika kuracaklara gümrük ve vergi muafiyetleri verilmişti. V. Murat Dönemi'nde de 1876'da Anadolu'da bağımsız ve Millî bir sanayi yaratılması için "Sanayi Mekteplerinin Teşviki" kararı alınmıştı.

Çok kalın çizgilerle de olsa belirtmek gerekir ki Sanayi-i Nefise Mektebi, her ne kadar, öncelikle resim, heykel, mimarlık ve gravür gibi alanlarda eğitime başladı ise de, buradan mezun olanların büyük bir bölümü pratikte, sanayi alanlarında öncü yetişkinler olmuştur.

Nitekim, 1890'da kurulan "Yıldız Çini Fabrika-ı Hümâyûnu"nun en önemli sanatçı kaynağı olan, ressam, kalıpcı, gravürcü ihtiyacı, genellikle Akademi'den sağlanmıştı. Hereke Fabrikası'nın halı ve kumaşlarının geliştirilmesinde de "Sanayii Nefise"lilerin önemli rollerde bulunmuş olduğu görülür. Aynı şekilde, Darphane gibi sanayi kuruluşlarının madalya, para modellerinin ve kalıplarının hazırlanmasında, cilt atölyelerinin ve basımevlerinin çeşitli sanayi ürünlerinde, yine aynı kaynağın etkili olduğu bilinmektedir.

Kısacası, Sanayi-i Nefise Mektebi, güzel sanatlar alanındaki etkinliğinin yanı sıra, isminde bulunan şekliyle ülkenin sanayi ürünlerinin gelişimde de önemli rol oynamıştır.

Yıldız Çini Fabrika-i
Hümâyûnu'nun bugünkü
durumu.



Yıldız Sarayı'ndaki "Çini Fabrika-i Hümâyûnu"

1890'lı yıllardan bu yana, Yıldız Sarayı'nın Boğaziçi'ne bakan tepelerinden birinde, ilk bakışta pek dikkati çekmeyen, ama gerçekte çok ilgi çekici bir şekilde çalışan bir çini fabrikası bulunmaktadır. Ancak aşağı yukarı yüz yıldır kendi köşesinde sessizce çalışan bu fabrika dikkatli bir gözle incelenirse, küçük yapısından hiç beklenmeyecek ölçülerde Türk çini ve porselen sanatının son yüzyılının en önemli eserlerine öncülük etmiş bulunduğu görülür.

Yıldız Çini Fabrikası da Yıldız Sarayı içinde, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin hemen ardından, gerilemekte olan Türk çinicilik sanayisine, sanatına ve kimliğine, yeniden yön ve hız vermek için kurulmuştur. Gerçekte bu fabrika, Batı'daki sanayi devriminin etkisiyle, Anadolu'nun geleneksel sanayisinin içine düştüğü sıkıntıların giderilmesi için yapılmış, önemli girişimlerden birisidir. Böylece Anadolu'nun seramik kimliğinin, parlak yıllar ardından, özellikle sanat, sanayi ve teknoloji açısından desteksiz kalması ve hızlı bir gerileme içine girmesi, bu yöndeki girişimlerle önlenmek istenmiştir. Hemen belirtmek gerekir ki, aynı tarihlerde, özellikle Avrupada sanayileşen ülkelerde, porselen üretim teknolojileri çok önemli değişiklikler geçirmekteydi. Hemen her ülkede bu prestij teknolojileri, neredeyse uluslararası bir teknoloji ve sanat yarışması durumuna dönüşmekteydi.

Batı'daki bu gelişmelerin de etkisiyle 1890'lı yıllarda, Yıldız Sarayı'nın bahçesi içinde, o tarihlerde "en yeni tekniklerini kullanan bir fabrika" kurulmuştu. Yıldız Çini Fabrikası bu yönüyle ünlü İznik çiniciliğinden sonra, geleneksel çinicilik konusunda yapılmış girişimlerin en önemlisidir. Özellikle de Anadolu sanatı ile Batı sanatı arasındaki çok yönlü senteze katkıları açısından en önemli rollerden birisini oynamıştır. Çini ve porselen yapımının ilk anda pek dikkat çekmeyen iki yönü vardır. Bunlardan birisi, bugünkü karşılığıyla, "ağır sanayi" diyebileceğimiz bir teknolojiye dayanmakta olduğudur. Çünkü, gerçekten de ancak çok karmaşık kimya bilgisi ve yaratıcı

yorumlar gerektiren bir teknolojinin kullanılabilmesi sonucunda böyle bir sanat eserine ulaşabilmekteydi. İkincisi ise bu teknolojiyi kullanabilecek çok özel bilgilerle donatılmış model, kalıp ve resimleri yapabilecek sanatçıların varlığının gerekliliğidir.

İşte bu nokta, Yıldız Çini Fabrikası'nın "Sanayi-i Nefise Mektebi" ile çok dikkat çekici ilişkisi içinde çözümlenmişti. Bu gibi özel sanayiler için gerekli olan kişilerin yetiştirilmesi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ile mümkün olmuş ve bu fabrikanın zaman içinde gelişen üst düzey yaratıcı kadrosu, çok büyük bir oranda bu kurum tarafından sağlanmıştı.

Bir başka deyişle, Yıldız Fabrikası ve Sanayi-i Nefise Mektebi bir anlamda, devletin üst düzeydeki bir "araştırma-geliştirme merkezi" olarak görev yapmıştır. Bu fabrikadaki yöneticiler, ustalar hep bu okulda öğrenim görmüşler, hocalık yapmışlardır. Ayrıca son yüzyıl içinde Türk sanatına imzalarını koymuş olan en ünlü sanatçılar arasında "Yıldız işleri"ne imza atmış veya katkıda bulunmuş çok sayıda kişi vardır.

Kaynakça

- ÇAĞMAN, Filiz, *Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler*, Sandoz Kültür Yayınları, 11, İstanbul.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, *Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası*, Sümerbank Yayını, Ankara 1986.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, "Yıldız Sarayı'ndaki Çini Fabrikası ve Milli Saraylardaki Porselen Koleksiyonu", *TBMM Dergisi*, S. 4, s. 55-61, Ankara 1987.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, "Sarayda Yaratılan Gelenek: Hereke Halıcılığı", *Milli Saraylar*, S. 1, s. 78-85, İstanbul 1987.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, *Geleneksel Türk Dericilik Sanayii ve Beykoz Fabrikası: "Boğaziçi'nde Başlatılan Sanayi"*, Sümerbank, Ankara 1988.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, "Dünyanın En Değerli Halısı: Hereke Halıcılığının Doğuşu", *Antik-Dekor*, S. 3, İstanbul 1989.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, *Batı Anadolu'daki Türk Halıcılık Geleneği İçinde İzmir Limanı ve Isparta Halı Fabrikası*, Sümerbank, Ankara 1990.
- MERİÇ, Rıfık Melül, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, AÜ Türk ve İslâm Sanatları Enstitüsü, 1 Ankara 1953.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref Defteri", *TTK Belgeler*, C. XI, S. 15, Ankara 1986.

* 1992 yılında Milli Saraylar dergisinde yayınlanan makale esas alınmıştır.



Mimar Raimondo D'Aronco ve Milli Saraylar'daki Çalışmaları

Afife Batur*

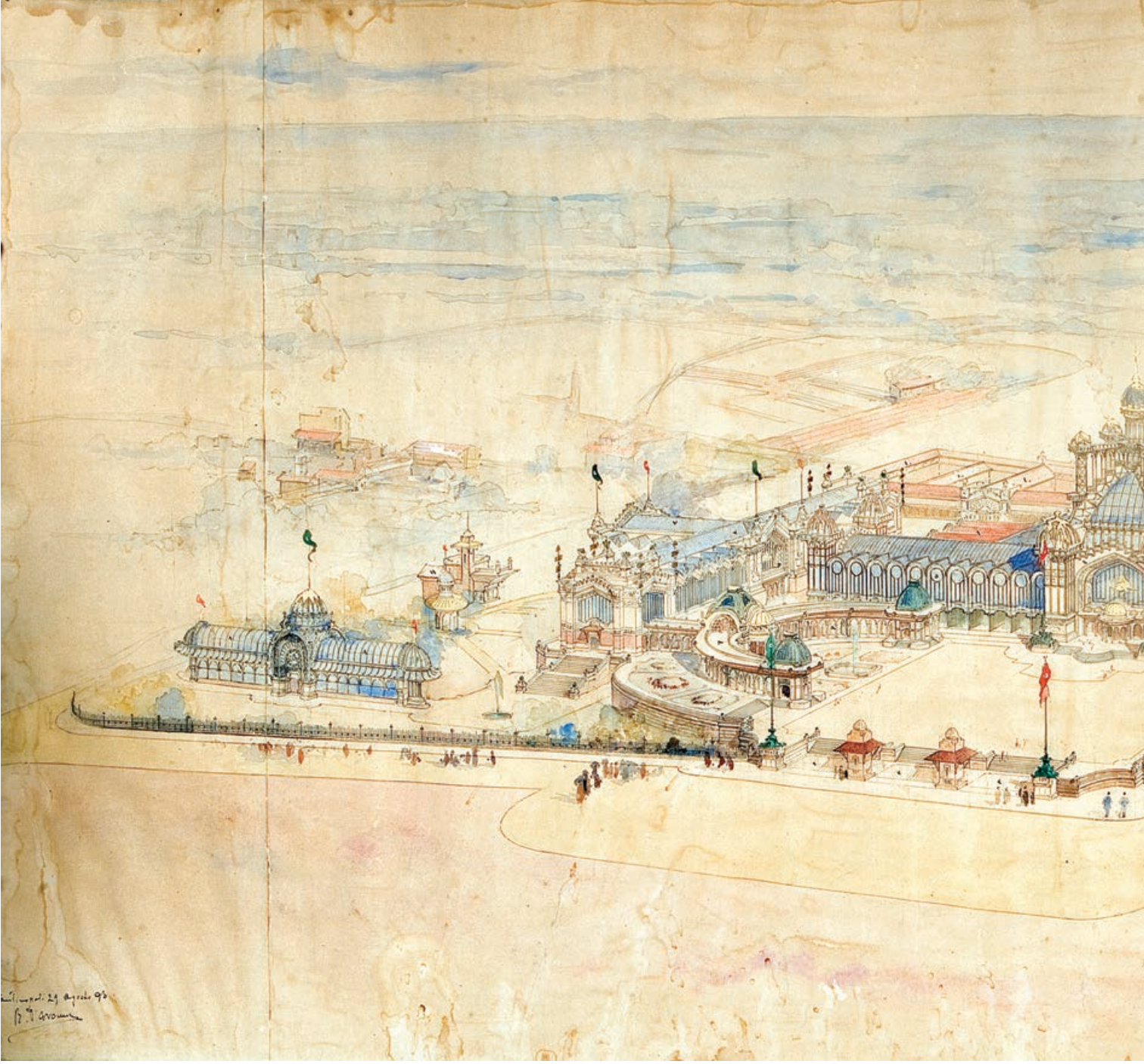
Tanınmış Mimar Raimondo D'Aronco, dönemin Padişahı Sultan II. Abdülhamid'in çağrısı üzerine Türkiye'ye geldi, 1893-1909 yılları arasında İstanbul'da çalıştı ve pek çok önemli projenin müellifi ve uygulayıcısı oldu. Bunlar arasında doğal olarak saraylara ilişkin çok sayıda proje ve uygulama da bulunmaktadır.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

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

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

Yıldız Şale Üçüncü Bölüm

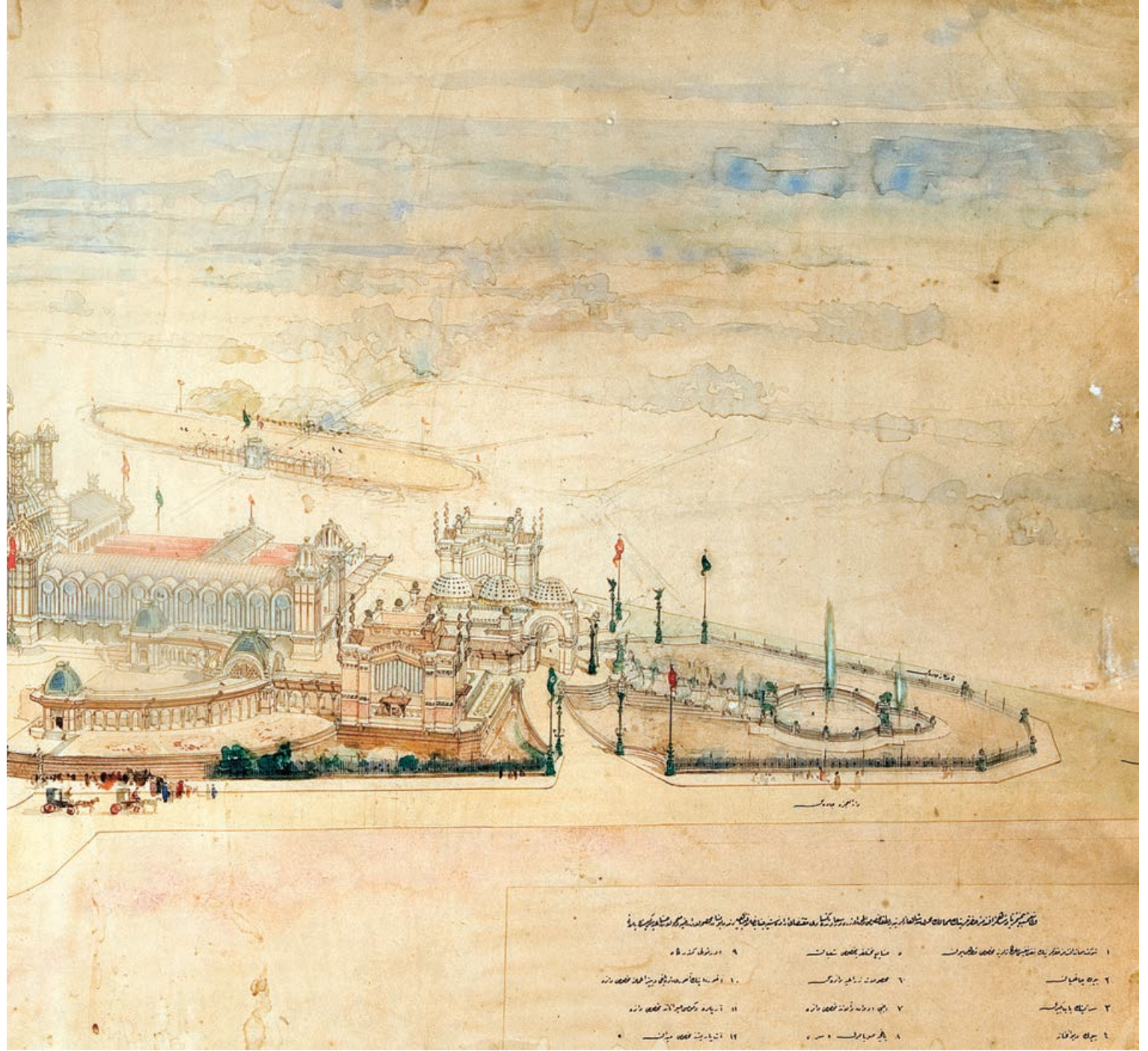
* Prof. Dr., İTÜ Mimarlık Fakültesi Öğretim Üyesi.



Raimondo D'Arco,
Mahsulat-ı Arziyye ve
Ma'mûlat-ı Sâna'iyye
Sergisi, 29 Ağustos 1893,
 Milli Saraylar Koleksiyonu

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

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



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

İlk önemli derecesi, Roma'da Vittorio Emmanuele II Anıtı Proje Yarışması'ndaki ikinciliği (gümüş madalya) oldu (1884). Venedik Güzel Sanatlar Sergisi (1886); Torino

Birinci Mimarlık Sergisi binasının cephesi için proje (1890); Torino Modern Sanatlar Sergisi mimari proje dalı (1892); Palermo Ulusal Sergisi (1892), birincilik ve altın madalya kazandığı yarışmalar oldu. Torino'da Mimarlık Trienal Sergisi'ne katıldığı sırada Türkiye'ye Osmanlı Tarım Ürünleri ve Sanayi Mamulleri Sergisi Projesi için çağrıldı. Sultana atfedilen ve büyük ülkelerin düzenlediği dünya sergilerine benzer bir serginin İstanbul'da da açılması düşüncesi nitelikli bir mimar talebini gündeme getirmişti.

1851 Londra Evrensel Sergisi'nden başlayarak hemen tüm uluslararası sergilere katılan ve tarım, maden ve zanaat/sanat ürünleriyle ilgi toplayan, pek çok madalya kazanan ve o sırada döneminin en önemli sergilerinden biri olan Chicago Uluslararası Sergisi'ne katılmaya hazırlanan Osmanlı İmparatorluğu bu kez kendisi İstanbul'da bir sergi düzenlemek istemektedir. 1863 yılında İstanbul'da Sultanahmet/Hipodrom alanında inşa edilmiş binalarda gerçekleştirilen ilk ulusal *sergi*, mütevazı boyutlarına karşın büyük ilgi uyandırmıştı. Chicago Sergisi için ülke çapında bir hazırlığın haberleri günlük basında yayınlanırken İstanbul'da da bir sergi açılmasının düşünüldüğü anlaşılmaktadır.

R. D'Aronco, Türkiye'ye İtalya'nın İstanbul Elçisi Kont Collobiano ile Torino'dan Kont E. di Sambuy'nin aracılık ettikleri bir ilişki kanalı ile çağrıldı. İlişkinin İstanbul ayağında Düyun-u Umumiye eski direktörü Selim Efendi Melhame vardı. İstanbul'daki Avrupalılarla özellikle de İtalyan kolonisi ile yakın ilişkileri olan S. Melhame'nin Kont Collobiano'dan yüksek nitelikli bir mimar adı istediği ve S. Melhame'nin Şubat 1893 tarihinde Ziraat, Orman ve Maadin Nazırı olmasından sonra sergi konusunun ivme kazandığı ve Kont Collobiano'nun devreye girdiği bilinmektedir.¹

Sergi projesinin hazırlanması ve gerçekleştirilmesinde görev almak üzere R. D'Aronco, Osmanlı hükümeti tarafından resmen çağrıldı ve 4 Ağustos 1894 günü İstanbul'a geldi.² Sergi için ayrıca Octave Courtois-Suffit adında bir Fransız mimarın ve dönemin İstanbul mimarlarının önde gelen adı ve Sanayi-i Nefise mimarlık profesörü Alexandre Vallauray'nin de projeler hazırladıkları bilinmektedir.

D'Aronco'nun olağanüstü bir çalışmayla hazırladığı proje, kabul edildi ve kendisiyle (yıl) 20.000 frank ücret üzerinden bir kontrat imzalandı.

Ne yazık ki hazırlanan proje uygulanamadı. Temel atma için bütün hazırlıkların tamamlandığı bir sırada meydana gelen 10 Temmuz 1894 depremi, "*Sultan'ın büyük rüyasının sonu oldu.*" Büyük özenle hazırlanmış olan ve Torino 1896 Mimarlık Trienali'nde sergilendiği bilinen proje, maalesef kayıptır; hiçbir arşivde bulunamamıştır. Yalnızca bir köşe pavyonunu gösteren bir çizim, dönemin mimarlık dergilerinde yayınlanmıştır.³ Buna karşılık Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde muhtemelen sultana sunulan bir suluboya perspektif çalışması bulunmaktadır: 125 cm x 76 cm, "29 Ağustos 1893" tarihli ve imzalı bu resim, sergi hakkında ayrıntılı bilgi edinilmesini sağlamaktadır. Tarafımızdan 1982 yılındaki Udine'deki "R. D'Aronco ve Dönemi" konulu uluslararası kongrede tanıtılan tablo, şimdilik, büyük projenin bilinen tek belgesidir.⁴ Projenin ve alçıdan yapılmış 6 m boyundaki büyük maketinin 22 Şubat 1894 günü, sultanın yaş günü, Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda sergilendiği de bilinmektedir.⁵

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

D'Aronco'nun sarayda çalışmaya başlaması, Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulduğumuz belgelere göre 1894 yılı sonlarındadır. Aynı defterde aynı tarihle (Haziran 1895) kaydedilmiş bu yazılardan birincisi görevlendirilmesine, ikincisi ise yedi sekiz aydan beri çalıştığını belirterek yapılan ödemeye ilişkindir.⁶ Buna bakarak 1894 sonbaharından veya en geç 1895 başından itibaren D'Aronco'nun sarayda özel bir mimar olarak çalışmaya başladığı söylenebilir.

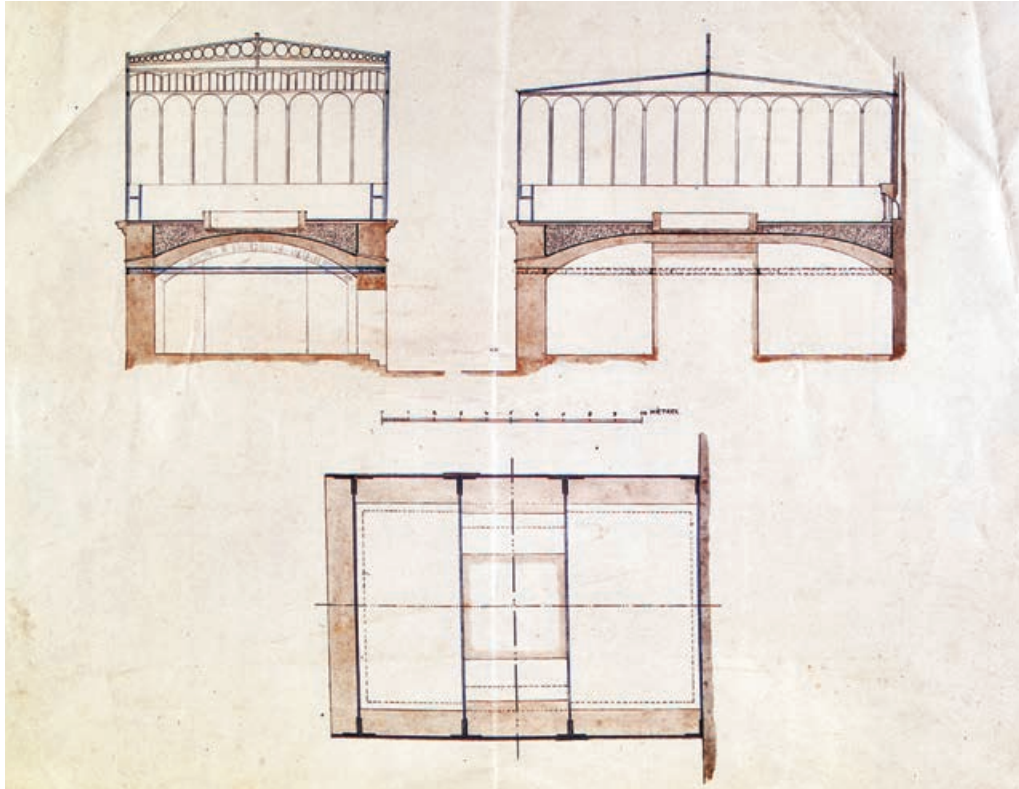
Dolmabahçe Sarayı / Camlı Köşk

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

Camlı Köşk adıyla tanınmış olan yapı, doğu-batı doğrultusunda uzun bir koridorla Dolmabahçe Sarayı Resmî Daire Bölümüne bağlanan bir seyir köşkü ve yan hacimleriyle ona bitişik bir kış bahçesinden oluşmaktadır. Sarayın bu özel pavyonunun *Camlı Köşk* olarak anılmasına yol açan kış bahçesi için D'Aronco'nun hazırladığı onarım raporu ve ekleri, hem yapının malzeme ve yapım özellikleri ve durumu hem de mimarın konuya yaklaşımı hakkında bilgi vermektedir.

Dosyanın en erken tarihli belgesi, R. D'Aronco'nun dönemin Hazine-i Hassa Nazırı Michail Portocal Paşa'ya hitaben yazdığı kendi el yazısını ve imzasını taşıyan mektubudur. Bu mektuptan Camlı Köşk'ün neredeyse harap durumda olduğu öğrenilmektedir:

“Bunun birincil nedeni de seranın ortasına çeşmenin ve havuzun inşa edilmiş olmasıdır. Havuzun kazılması sırasında giriş katındaki eski tonozun muhtemelen



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



Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'ün demir çatı aksamı ve Camlı Köşk'ün içerden görünüşü



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

“Rasyonel temellerden yoksun oldukları için, Ekselansınıza son olarak sunulmuş projelerden hiçbirini kaile almayarak yapının sağlamlaştırılması için aşağıdaki çalışmaların yapılmasını öneriyorum:

1. Çeşmenin, fenerlerin, porselen karalajın, camların ve şöminenin kaldırılması;
2. Seranın demir çatkısının sökülmesi;
3. Tonozun ortaya çıkarılması ve sağlam bir bağlantı yapan demir putrellerle ve tonozun üstüne sürülecek portlatıd çimentolu bir harçla konsolidasyonu;
4. Kolonların kendi aralarında özenle bağlanmasına dikkat ederek yapılacak bir onarımdan sonra eski demir çatkının montajı;
5. Çatı ve pencere camlarının yerine takılması ve demir konstrüksiyonun boyanması;
6. Havuzun yeniden inşa edilmesi, çeşmenin ve porselen karalajın yeniden yerleştirilmesi;
7. Su oluklarının yenilenmesi ve kalorifer konması;
8. Sera duvar yüzeyinin onarımı, şöminenin yerine konması, dış duvarların sıvalarının tamiri ve badanası.”

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

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

R. D'Aronco'nun, 26 Ekim 1897 tarihli mektubundan sonra aynı dosya içinde 3 Kasım 1897 tarihli “Camlı Köşk'ün onarımına ilişkin tahmini ve açıklamalı keşif özeti” de bulunmaktadır. D'Aronco'nun el yazısı ve imzasını taşıyan bu keşifte yapılması

gereken işler ve kullanılacak malzeme tür ve miktarı açık olarak belirtilmiş ve fiyatlandırılmıştır. Aynı dosyada bir de muhtemelen bu keşif özeti ile birlikte verilmiş olan bir onarım önerisi çizimi vardır. Bu çizimde mevcut durumun rölevesi üzerine güçlendirilmiş mesnet bağlantıları olan bir demir gergi sistemi önerilmektedir. Öneri, Camlı Köşk'teki deformasyon ve yıkıma karşı radikal ve mühendislik açısından doğru bir tedbiri işaret etmektedir.

D'Aronco'nun önerilerinin, belki de Hazine-i Hassa Nazırı Michail Portocal Paşa'nın ölümü⁸ nedeniyle bütünlüğü içinde uygulanmadığı düşünülebilir. Dosyada, D'Aronco'nun Portocal Paşa'ya mektubunun 24 Mayıs 1897 tarihli bir çevirisi bulunmaktadır. Yani, önerileri bilinmektedir. Gergiler gerçekleştirilmişse de mesnet bağlantıları, D'Aronco'nun önerdiği (demir strüktür kurallarına uygun) biçimde yapılmamıştır. Ayrıca gergiler D'Aronco'nun öngördüğü gibi NP1 kesitli 0.25 m'lik putreller değildir ve D'Aronco'nun raporundan önce yapıldığı anlaşılan alt kattaki destek duvarları durmaktadır.

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

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

Aynı belgeler dosyasında yapım sürecinde daha geç bir tarihi düşündüren bazı tarihsiz belgeler de bulunmaktadır. 3 Mayıs tarihli (yılı belirtilmemiş) ve Fransızca yazılmış bir belgede çatı makaslarının yapımı için önerilen çalışmanın dökümü verilmektedir. 10 m uzunluğunda 7 adet çatı makasının yapımını *Saray Çilingiri* (Serurier de S. M. le Sultan) unvanlı D. Senace imzalı biri üstlenmeyi taahhüt etmektedir. Demir edevatı Kalfası Ohannes Portokalyan imzalı ve tarihsiz bir keşif pusulası ise cam ve çiçeklik yenilemesi işlerine ilişkindir.

Bu onarım dosyasında ve ulaşılabilen diğer belgelerde havuzun yapım tarihine ilişkin bilgi bulunamamıştır. Ama Milli Saraylar Arşivi'nde bulunan 1304 H. (1886-87) tarihli bir belgeden "Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'ün arızalandığı, çatı demirinin Tersane-i Amire tarafından yenilenmesi gerektiği" öğrenilmektedir. Yine Milli Saraylar Arşivi'nde bulunan 30 Nisan 1311 (1895) tarihli bir belgede, Camlı Köşk için tamir mukavelenamesi başlıklı yazıdan demir çatkının yaklaşık 10 cm kadar düşeyden çıktığı ve bu nedenle çatının çöktüğü hem çatının ilksel durumuna getirilmesi hem de eğilmiş kısmın düzeltilmesi için vidalı yeni gergiler konacağı belirtilerek işlemler ve fiyatlar sıralanıyor ve işin "Avrupadan mücedded gelmiş gibi hüsn-i icrâ ve itmâm edileceği taahhüd" edilmektedir. Demirci Ohannes adına düzenlenmiş olan mukavele, bir önceki belge gibi düşeyden sapmanın nedenlerine değinmemektedir.

Kanımızca sözü edilen bu deformasyonların da nedeninin D'Aronco'nun işaret ettiği gibi havuz kazısına bağlı olduğu düşünülebilir. Yeni belgeler bulunana kadar şimdilik kabul edilebilecek olan bu varsayıma göre havuzun yapımı 1886 yılındadır ve muhtemelen sorunun nedenlerine doğru bir tanı getirilemediği için on yıllardır Camlı Köşk gerektiği gibi onarılamamaktadır.

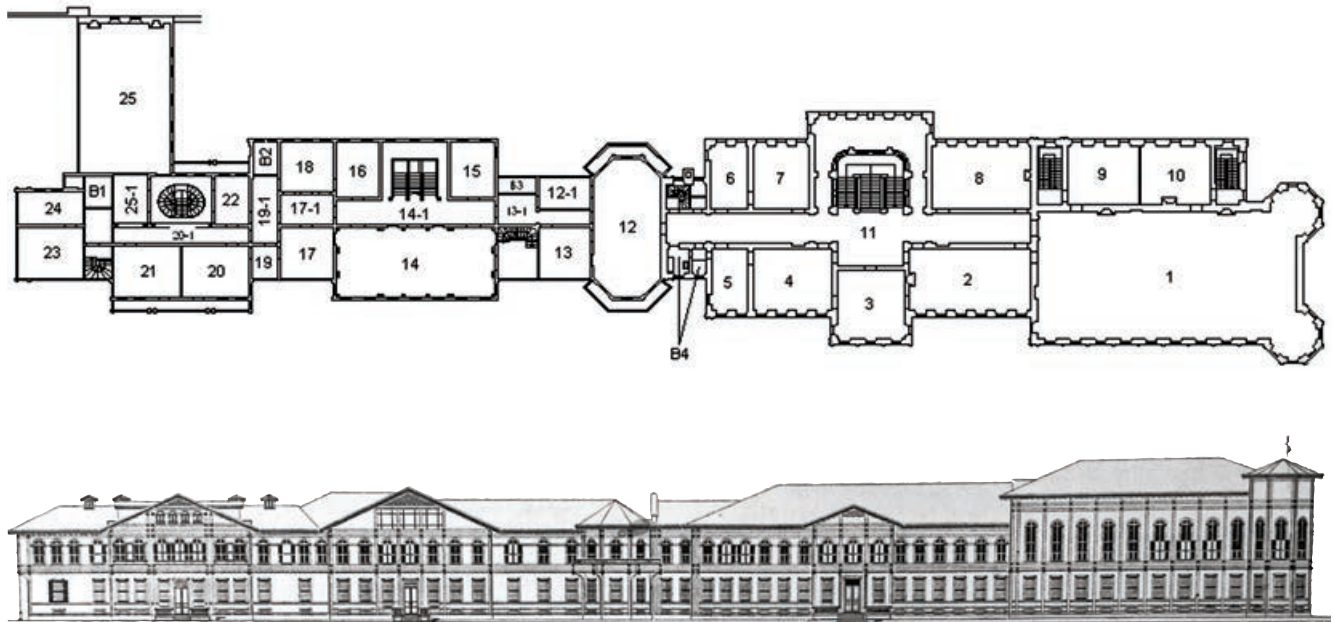
Aslında Camlı Köşk ve bağlantılı mekânların çeşitli ekleme ve onarımlarla bugünkü planını ve görünümünü aldığı diğer belgelerden de anlaşılmaktadır. Ne var ki bugünkü görünümün bir D'Aronco tasarımının ürünü olduğu hayli kuşkuludur. Dosyadaki çizim onarım önerisi olduğu için doğal olarak altyapıdaki mevcut durumun rölevesi üzerine işlenmiştir. Sera kısmının çizimlerinin de bu rölevenin bir parçası olup olmadığı tartışmaya açıktır. Çöktüğü bilinen demir strüktürün özenli bir onarımdan ve konsolidasyondan sonra kullanılmasını öneren D'Aronco'nun yeni bir tasarım sunmuş olması uzak bir olasılıktır.

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

Yıldız Sarayı / Şale

R. D'Aronco'nun saray yapımları için görevlendirilmesinden sonraki çalışmaları büyük ölçüde Yıldız Sarayı kompleksi içinde bulunmaktadır. Bunlar arasında halen Milli Saraylar yönetiminde olanlar Şale Köşkü ile manej ve Istabl-ı Amire'dir. Şale Köşkü adıyla tanınmış olan saray, Yıldız kompleksinin günümüze ulaşan yapıları içinde en iyi korunmuş olanıdır. 1950'li yıllara kadar büyük ölçüde bütünlüğünü korumuş olan Yıldız Saray kompleksi, önce Barbaros Bulvarı'nın açılması sonra da Boğaz Köprüsü bağlantı yolları için gerçekleştirilen büyük kentsel operasyonlarda en büyük kayba uğrayan yerleşme olmuştur. Halen çeşitli sahiplilere ve yönetimlere dağıtılmış olan saray, artık bir *imperial sit* olma niteliğini ve bütünlüğünü yitirmiştir.

Yıldız Şale Kasrı
Hümâyûnu'nun cephesi
ve planı



- 1 Yıldız Şale Kasrı
Hümâyûnu'nun kuzey
cephesi
- 2 Şale Kasrı-Hümâyûnu
büyük merdiven holü
- 3 Şale Kasrı-Hümâyûnu
büyük merdiven holü,
bezemelerinden bir detay



1

Padişah bahçeleri (Hadaik-i Hassa) arasında yer alan Yıldız Koruluğu ve bahçelerindeki ilk bayındırma çalışmaları 19. yüzyılın başlarındadır. III. Selim tarafından yaptırılmış olan iç bahçedeki çeşme (1804-05) bu dönemden kalan tek parçadır. Köşk yapımları, yenilemeler ve çevre düzenlemeleri sonraki yıllarda da devam etmiş ama Yıldız'ın asıl gelişmesi 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın başlarında ve özellikle II. Abdülhamid'in saltanat yıllarında olmuştur. Sahildeki Dolmabahçe ve Çırağan saraylarının varlığı ve yeni oluşları, burada büyük boyutlu saray yapımını önlemiş, buna karşılık köşk ve pavyon biçiminde küçük boyutlu yapılaşmayı teşvik etmiş olmalıdır. Engebeli olan topografya ve bitki örtüsü ile de belirgin bir uyum içinde olan bu arazi kullanım biçimi, imparatorluğun son yıllarının ekonomik ve siyasi koşullarında hem fazla göze batmayan hem de daha kolay finanse edilebilen bir yapım politikasına uygun düşmüştür. Sonunda yerleşme ve yapım konsepti olarak Topkapı Sarayı'ndakini anımsatan ama yaşama ve örgütlenme olarak farklı bir saray modeli ortaya çıkmıştır. Bu modelin yüzyıl sonunun romantik ve *historisist* eğilimlerine uygunluğu, güncel beğeniye okşayan *pitoreski* diğer etkenlere eklenen bir denk düşümdür.

Arazinin kuzey kesiminde toplanmış olan yapılar, eğim çizgilerini izleyen ve kuzey-güney doğrultusunu eksen alan, art arda ve birbirine yakın diziler halinde *lineer* bir yerleşme düzeni gösterirler. Yapıların birbirleriyle ilişkilerinde geometri ve *aksiyalite* gözetilmemiş, konumlandırmada ve özellikle ekleme ve bağlantılarda *spontan* davranılmıştır.



2

Bir master plana göre yapılmamış, zaman içinde oluşmuş saray kompleksinde, formasyonu ve kökeni farklı çok sayıda mimarın da çalışması nedeniyle mimar/yapı *idantifikasyonu* zordur. Şale Kasrı Hümayûnu, bu yapıım modelinin ve *idantifikasyon* güçlüğüünün tipik örneklerinden biridir.

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

1981 yılında R. D'Aronco ve dönemi üzerine bilimsel bir çalışma başlatan Udine Belediyesi'nin ilgili komitesinin toplantısına çağrıldığımda Kent Müzesi Arşivi'nde R. D'Aronco'nun el yazısı notlarından çıkarılmış yapı listesinde yer alan "Palazzo Ricevimente e Feste" ibaresini gördüğümde hemen Şale Kasrı'nı düşündüm. Ancak, arşivde *Palazzo Ricevimente'ya* ait herhangi bir desen yoktu. Milli Saraylar Arşivi'nin o yıllarda araştırmacılara kapalı oluşu bu ilişkiyi belgeleme olanağı vermedi. Buna karşın "Studi su R. D'Aronco e il suo tempo" Uluslararası Kongresinde (Haziran 1981) Şale Kasrı kuzey bölümünün bir D'Aronco tasarımı olduğunu savundum.¹² Kuzey bölümünün köşe kulelerinin "Victorien" biçimi, uyarıcıydı. Kule, D'Aronco'nun İtalya yapılarında ve projelerinde sık kullandığı ve üslup denemeleri yaptığı motiflerden biriydi. 15-17 Kasım 1984 tarihindeki "TBMM Milli Saraylar Sempozyumu"nda da aynı kanı ile "Şale Köşkü kuzey bölümünün Palazzo Ricevimente e Feste" olması gerektiğini belirttim.¹³



3



Şale Kasrı Hümayûnu
Büyük Tören Salonu eski
bir fotoğrafı

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

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

Aslında, Şale Kasrı'nın yapım aşamalarını ve eklerini kesinlikle saptamada hâlâ bazı güçlükler ve kuşkulu noktalar vardır. Tarayabildiğimiz kadarıyla BOA ve MSA'nde konuya ilişkin değişik tarihli belgeler bulunmaktadır. Örneğin BOA'nde bulunan 29 Teşrin-i evvel 1312 (1896) tarihli belgede "Merasim Dairesi'ndeki salon ile teferruatının inşaatına sarf olunan meblağa ilişkin cetvel verilerek 344.590 kr. olan tutarın çok bulunduğu belirtilmektedir".¹⁵ MSA'nde bulunan 15 Mart 1896 tarihli belgede de "Yıldız Şale Merasim Dairesi ilave inşaat masrafları" başlığı altında çeşitli ücretler ve malzeme alımları sıralanmaktadır. Bu belgeden muhtemelen inşaat işini yürüten Istabl-ı Amire Müdürü Faik Paşa'ya bazı ödemeler yapıldığı, dekorasyon işinde Jak (sürekli çalışıyor) İshak Baham, Pasalini, Roncati (iç bezeme, kartonpiyer), Augelo (en yüksek ücreti alıyor ve suluboya, donuk yağlıboya ve yaldızlama yapıyor), Leon, İbrahim adlarında ressamların çalıştığı öğrenilmektedir. Demek, Şale'de 1896 yılında mahiyeti henüz bilinmeyen bir yapım çalışması vardır. Bu belgeler, doğal olarak kuzey ekinin 1896 yılında başlatılmış olabileceğini de düşündürmektedir. Ancak 15



Mart 1896 tarihli söz konusu döküm, kaba inşaata değil dekorasyona ilişkin olarak daha çok bitmiş bir yapıyı işaret etmektedir. Yeni belgeler bulunana kadar 1896 çalışması yanıtızsız bir sorudur.

Kuzey eki hakkında R. D'Aronco'nun en erken tarihli yazısı 25 Mart 1898 tarihli'dir. Kendi elyazısı ile imzasını taşıyan bu önemli belge, Şale Köşkü Ek Pavyonu inşaatı için Imperial Komisyon Başkanı Selim Paşa Melhame'ye yazılmış bir mektup ve ekleridir.¹⁷ Çevirisi verilen bu belgeden, D'Aronco'nun tasarladığı ekin pencere ve kapılarının mevcut Şale'ninkilerle tamamen aynı olarak boyutlandırıldığı ve biçimlendirildiği anlaşılmaktadır. Kuşkusuz bu, önemli bir tasarım kararıdır. Bu kararda Sultan'ın ve komisyonun istekleri de etkin olmuş olabilir. Nitekim D'Aronco boyutlandırmanın Sultan tarafından kabulünü gerekli görmekte ve beklemektedir. Önceki bölümlere uyum ve integrasyon kararı, ikinci bölümü yaparken Sarkis Balyan'ın 1879-80 tarihli ilk bölüme uyma kararını da bir anlamda onaylayıp yinelemektedir. Böylece, farklı yıllarda farklı kişilerin katkılarıyla gerçekleştirilmiş olan Şale Kasrı, bütüncül bir görünüm edinmiştir.

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

Lineer bir şema içinde yan yana eklenmiş olan bölümlerden 1879'dan önceki ilk bölüm, ölçü olarak en küçük olanıdır. Giriş holünde küçük, ahşap ve ilginç bir Barok

Şale Kasrı Hümayûnu
Büyük Tören Salonu'nun
bugünkü hali



1-2 Şale Kasrı Hümayûnu
Büyük Tören Salonu'nun
bezeme ayrıntıları

obje olan eliptik bir merdiven ve köşelerde odalar vardır. Sarkis Balyan'ın düzenlediği ikinci bölümde aynı plan şemasının kullanıldığı ama çok mütevazı düzenlenmiş birinci bölüme oranla *imperial* misafirlere yönelik bir dikkatle boyutların daha büyük tutulduğu görülmektedir. Özellikle giriş aksında yer alan klasik üsluplu merdiven, merdiven holünün karşısındaki büyük yemek salonu, bu bölüme bir bitiş motifi de oluşturan yarım altıgen çıkmalı salon ve arkada bahçeye uzanan kesimdeki ek salon, gerçekten bir merasim pavyonuna uyan boyut ve özenle tasarlanmıştır.

D'Aronco'nun tasarladığı kuzey bölümü ise, giderek büyüyen dizinin en büyük boyutlu olanıdır. D'Aronco'nun, bu bölümde giriş holü, merdiven ve yan hacimler olarak önceki şemayı yaklaşık 1'e 1.6 oranında büyüterek kullandığı ve buna ayrıca büyük ve görkemli merasim salonunu eklediği görülmektedir. Böylece D'Aronco'nun ek binası, öncekilerin toplamına eşit bir cephe uzunluğuna sahip olmuştur. Planda ise yaklaşık



2

1.5 kat daha büyük bir zemin alanı vardır. Bu büyüklükler, kuzey ekinin yapıyı bir köşk ölçeğinden saraya dönüştürdüğünü, gerçekten bir *Palazzo*'nun ortaya çıktığını işaret etmektedir. Kuzey ekinin de, diğer bölümler gibi, net ve okunabilir bir plan şeması vardır. Bu, ortada bir koridor ve iki yanında oda ve salonlar bulunan *lineer* bir şemadır.

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

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

Benzer bir yaklaşım, cephelerin düzenlenişinde de gözlenmektedir. Her üç bölümde giriş holleri ve merdivenlerin bulunduğu hacimler üçgen biçiminde cephe

Şale Kasr-ı Hümâyûnu'nun
tavan bezemelerinden
ayrıntılar



veren bir beşik çatı düzenlemesiyle belirtilmişlerdir. Bu düzenlemede sürekliliği ve bütünlüğü sağlayan bazı motifler vardır; üçgen cephelerin üst kesiminin birer küçük alınlıkla ve çapraz dokulu bir kafesle sonlanması, yivli plastr biçiminde ahşap öğelerin yatay ve düşey kullanımıyla oluşturulan bir çerçeveleme veya bölümlerin büyüklüklerinin farklı olmasına karşın "2+3+2" düzeninde 7 pencereci cephe bölümlerinin sürdürülmesi gibi. Elbet farklar da var; birinci bölümde pencere kenarlarında görülen dekoratif ahşap sütunçelerin ve dar ara pencerelerin diğerlerinde olmaması ve cephenin dekoratif ahşap kaplama motiflerinin biri birinden farklı oluşu gibi.

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



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

Şale Kasrı, yükseltilmiş bir bodrum üzerinde iki ana kat ile bir çatı katından oluşmaktadır. Bodrum, doğal olarak servis hacimlerine ayrılmıştır. Giriş katındaki

mekânların işlevi ve kullanımı hakkında şimdiye kadar ulaşılan bilgiler, o dönemdeki işlevleri açısından eksik görünmektedir. Yine de belgelerden personele ait mekânların yanı sıra, örneğin, sefir odası, piyanolu salon, misafir odası, teşrifat odası vb. adlar taşıyan resmî işlevli mekânların da bulunduğu anlaşılmaktadır.

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

Bu salonun dekorasyonu, diğer mekânlarınkinden büyük ölçüde farklı bir anlayışla ele alınmıştır. Genelde klasisist bir çizginin egemen olduğu, duvarlarda ayna ve resimlerden oluşan geometrik bir panolar düzeninin bulunduğu, gırlanlı kornişlerden sonra tavanın da sekizgen ve küçük karelerden oluşan bir kasetleme ile kaplı olduğu görülmektedir. Ama salonun dekoruna asıl vurgusunu veren büyük duvar panolarındaki serbest düzenlenmiş natüralist çiçek demetleri ve salkımlarıdır. Bu büyük boy çiçek salkımlarının renkleri, altın varakla bezeli tavanın resmî ve görkemli dekorunu değiştiren canlı ve aydınlık bir atmosfer yaratmaktadır.

Bu salonun da içinde yer aldığı birinci katın dekorasyonu için R. D'Aronco'nun hazırladığı bir şartname MSA'de bulunmaktadır.¹⁸ Çevirisi verilen bu belgeden dekorasyonun 1/50 ölçekli desenler halinde hazırlandığı ve Sultan tarafından onanmış olduğu öğrenilmektedir. Sarkis'in tasarladığı bölümde bulunan Yemek Salonu'nun dekorasyonunun da yenilendiği, şartnamenin 7. ve 9. maddelerinde a, b, c, d, e, f, g salonları olarak belirtilen hacimlerin dekorasyonunun zengin bezemeli olarak düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Birinci katın zengin bezemeli bu yedi salonundan beşi D'Aronco'nun projelendirdiği bölümde bulunan ve günümüzde 2,3,4,7,8, no. ile belirlenen salonlardır. Kalan iki salon için kesin bir karar vermek zordur. Merdiven holünün ayrıca belirtilmemesi bu harflerden ikisinin burayı işaret ettiğini düşündürmektedir.

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

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

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

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

Şale'nin bu son bölümünün dekorasyon/bezeme işlerinin İtalyan uyruklu Giuseppe Roncati tarafından yapıldığı MSA'deki dosyanın içindeki belgelerden anlaşılmaktadır. R. D'Aronco'nun hazırladığı 20 Nisan tarihli ve imzalı şartname koşullarının hemen hemen aynıını içeren ve 24 Nisan tarihli ve imzalı kontrat tavanların dekorasyonu içindir ve hayli ayrıntılı bir iş dökümü yapılmıştır.¹⁹ İç duvarların ve bölmelerin dekorasyonu için D'Aronco'nun hazırladığı şartname 17 Haziran ve G. Roncati'nin S. E. Selim Paşa'ya hitaben verdiği taahhüt mektubu da 20 Haziran tarihlidir.²⁰ Bu son belgeden *vestibül* panolarının resim yerine mermer taklidi *stük* ile yapılmasına karar verildiği anlaşılmaktadır. R. D'Aronco büyük merdiven ve galerilerinin, büyük giriş holünün, *antişambr* ve salonların çok zengin dekore edileceğini belirtmektedir. Bezeme yoğunluğu 110 kr'tan 10 kr'a değişen m² fiyat farklarından izlenebilmektedir.²¹

26 Mart 1898 tarihli ve imzalı malzeme listesi yalnız malzeme cinsleri hakkında değil fakat yapım tekniği hakkında da bilgi vermektedir.²² Özetlemek gerekirse moloz taş temeller üzerine dolu tuğla duvarlı, 0.30'luk NPI demir putrelli döşemeleri olan (merdiven galerisindeki putrel 0.20'lik NPI) kâgir bir yapı tarif edilmektedir. Putreller, m 0.120 mm/10 mm demir lamalarla birleştirilmektedir. Putrellerin ankrajı ve duvarların bağlanmasında yine demir lamaların; çatı örtüsü için 0.45 m x 0.14 x 15.00 m ve benzeri boyutlarda ahşap kirişlerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Büyük merdiven ve giriş holleri başta olmak üzere birçok mekânda kolon, taban ve başlık gibi mimari öğelerde İtalya mermeri kullanılmıştır.

Yine D'Aronco'nun hazırladığı bir diğer tahmini keşif listesine göre inşaat alanını hazırlamak için 600 ağaç şantiyede hazırlanan ahşap kutulara alınıp taşınmıştır.²³ Yeniden yapılacak bahçe içindeki duvara kadar ahır ve kapıyla bahçe duvarı, eyerhane ve köşkler yıkılmıştır. Bunların hangi yapılar olduğu şimdilik bilinmemektedir.

Şale'nin aydınlatma donanımı, Siemens Halske firmasının İstanbul acenteliği tarafından üstlenilmiştir. Acentenin M. Reiser imzalı teklif ve taahhüt mektubu 3 Ağustos 1898 tarihlidir. Aydınlatma objelerinin çok zengin, çok özenli ve sağlam yaldızlanmış olarak hazırlanıp temin edileceği ve Ağustos sonuna kadar çalışmanın bitirileceği bildirilmektedir. Mekânlara konacak armatür ve lambaların listesi çok sayıda "torcheres Beicos bronze" (Beykoz bronz ışıklık) veya "lustre grand Beicos" (büyük Beykoz avize) ya da "suspension Fanal de Bexjlerbey" (Beylerbeyi Avizesi) gibi obje ad veya tanımları vardır. Bunlar büyük olasılıkla Beykoz Fabrika-ı Hümayûnu'ndan temin edilecek malzeme olmalıdır. Zira listede karşılarında fiyat verilmemiştir. Mektup,²⁴ teklifin kabul edildiğini bildiren "Le President Selim Melhame" imzasıyla bitmektedir.

Şale'nin ısıtma donanımı ve sobaları Rörstrands Aktiebolag firmasınca temin edilmiş, telefon tesisatı ise K.U.K. Telegrafen Detachement firması tarafından kurulmuştur.²⁵



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

Istabl-ı Âmire-i Ferhan

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

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

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



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

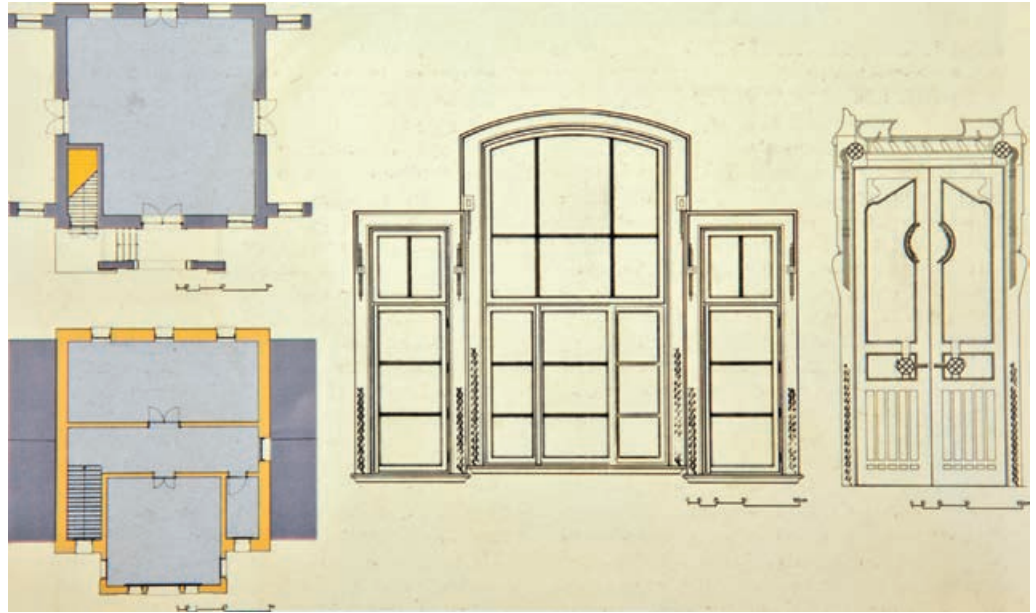
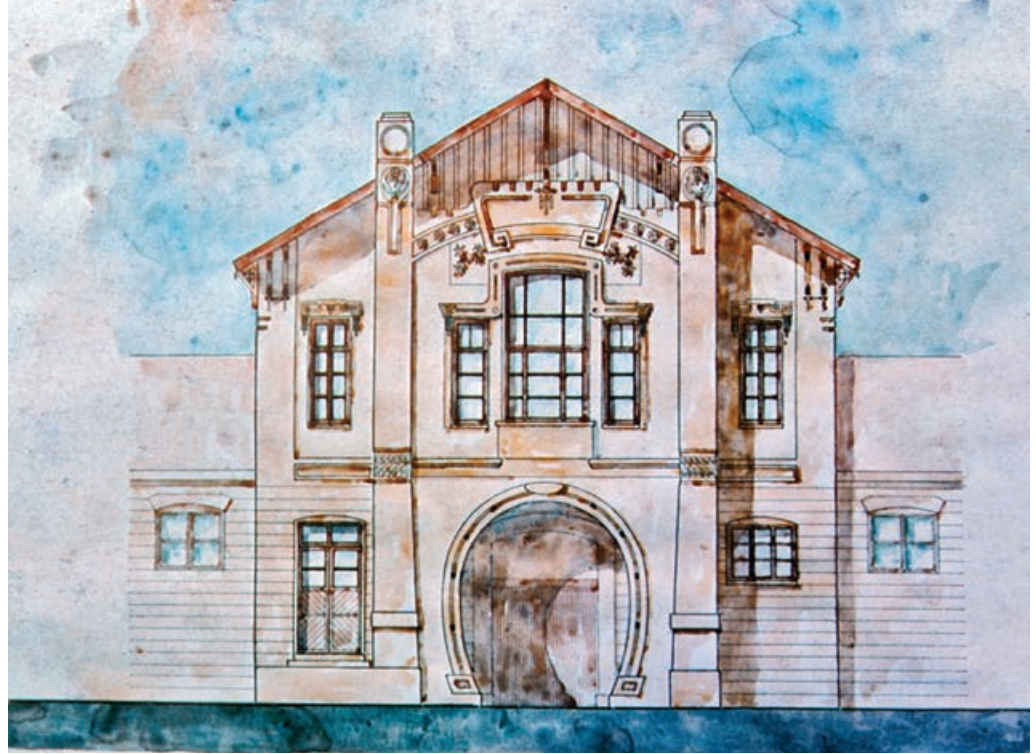
11.50 m x 12 m boyutunda kareye yakın bir planı olan yapının taş döşeli zemin katı, iki cepheden de verilen girişi ve ahır bağlantısı ile atların girip çıkmasına olanak veren bir hacim olarak düzenlenmiştir. Güneybatı cephesinde nal biçiminde bir kemerle ifade edilen ana giriş, zemin katın önünde bir sundurma

Istabl-ı Âmire-i Ferhan

1 Istabl-ı Âmire-i Ferhan orta bina güney cephesi çizimi (çizen: Sevim Silay)

2 Istabl-ı Âmire-i Ferhan orta bina zemin ve birinci kat planları pencere ve kapı detayları

3 Istabl-ı Âmire-i Ferhan orta bina güney cephesi



oluşturmaktadır. Sundurma ve üst katta onun üstünde oturan oda, ortada öne çıkarak D'Aronchien bir düzenlemeye olanak vermektedir. Öne çıkan bölümün köşeleri aşağıdan yukarıya hafif bir meyille incelerek yükselen birer plastrla tutulmuş ve bu plastrlar ağırlık kulelerine benzer bir yükselti olarak saçak kesiminin üstüne çıkarılmıştır. Örtü hizasını aşan bu kulemsi yükseltiler, R. D'Aronco'nun başta Beşiktaş'taki Şeyh Zafir Külliyesi'nde olmak üzere pek çok yapısında, Torino Dekoratif Sanatlar Uluslararası Sergisinin birçok pavyonunda kullandığı bir motiftir. Viyana ekolünden esinlenmiş bu mimari motif, yine aynı ekolün esinini ve etkisini



3

taşıyan daire ve stilize çiçek desenlerinden bezeme motiflerine sahiptir. Bir başka D'Aronco motifi, saçığın tam ortasına mahya noktasına konan ahşap payandadır. Konstrüktif olarak gerekli olmayan, ama D'Aronco'nun pek çok yapısında dekoratif bir fantezi olarak kullanageldiği bu motif, bir tür D'Aronco markası sayılabilir. Payandanın üzerindeki eşkenar dörtgen kabartma veya salonun üçlü pencere düzeni diğer markalar olarak sıralanabilir.

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

Manej

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

Boyutlar açısından mevcut manej ile D'Aronco'nun projesi, birbirini tutmaktadır. Proje ile gerçekleştirim arasındaki ikinci benzerlik (veya aynılık), çatı makaslarının biçimi ve düzenlenişindedir. Manej, son derece ilginç bir asma çatı makası sistemine sahiptir ve D'Aronco'nun etüdünde bu sistem, ayrıntıları fark edilmese bile, açıkça okunmaktadır. 15 m'lik açıklık, önden ve arkadan desteklenmiş çift payandalı kesiminde 45 derecelik açı yapan kirişlerle güçlendirilmiştir.

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

Kanımızca asıl önemli fark, D'Aronco'nun etüdünde mevcut taş duvarın görünmesi veya yalnız bakıcılar bölümünde bulunması ve D'Aronco'nun daha hafif(?) bir konstrüksiyon tasarlamış olmasıdır. Pencereler de yüksek, düz ve daha modern biçimde düzenlenmiş görünmektedir. Oysa mevcut manejin tuğla hatıllı bir taş duvarı vardır ve pencereleri üstten kavislidir.

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

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

Dipnotlar

- 1 Sergi girişimi ve hazırlıkları konusunda yerli ve yabancı kaynaklarda, burada sıralaması olanaksız ve gereksiz sayıda, ayrıntılı ve zengin bilgi bulunmaktadır. Bu konu için bkz. *İstanbul Dergisi*, Tarih Vakfı yayınları.
- 2 Moniteur Oriental, 5 Ağustos 1893.
- 3 *Der Architect*, 1897, s. 30, tab. 58 ve *Academy Architecture*, 1898/1, fig. 144; *Architettura Pratica*, fasc. X, s. 35.
- 4 Afife Batur. "Les Ocuwracs de Raimondo D'Aronco a İstanbul", *AHI del Congresso Internazkmale di Studi su Rai-monda D'Aronco e il suo tempo*, 1-3 Haziran 1981, Udine, s. 121.
- 5 La Patria del Friuli, 5. 3. 1894, s. 1'deki yazı, zikreden V. Freni-C. Varnier, *Raimondo D'Aronco*, Padova, 1983, s. 109.
- 6 MSA, Defter No: 4670 "Mimâr D'Aronco'nun sâir işleriyle hâlel gelmemek üzere Hazine-i Hâssa-i Şâhânece husûsiyât-ı inşâyede istihdâmı ve kendisine şehri 20 lira maaş tahsisi.." MSA, Defter No: 4670 "Yedi sekiz aydan heri Sarây-ı Hümâyûn'da mülukzade bazı ebniye resimleri tanzîminde ve husûsiyât-ı sâire-i inşâide hüsn-i hizmeti sebke etmiş olan D'Aronco'ya araba ve sâire mesârfi olarak 15 lira tahsil.." (2 Muharrem 1313-Haziran 1311).
- 7 MSA, Evrak No: 2/1379 ile kayıtlı dosya.
- 8 Hazine-i Hassa Nazırı Michail Portocal Paşa'nın yaşamı hk. da bilgi için bkz: Y. Çark, *Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler*, İstanbul 1953, s. 159-161.
- 9 MSA, Evrak No: 1611 ile kayıtlı evrak.
- 10 Örneğin MSA Evrak No: 1051 ile kayıtlı evrakta Camlı Köşk'ün Mabeyn-i Hümâyûn kapısı, sağ ve solda bir oda ve ortada bir sofanın inşası hk. bilgi vardır.
- 11 Afife Batur, "Yıldız Sarayına ilişkin bazı belgeler ve Türkiye'de belgeleme çalışmalarının sorunları", *TBMM Milli Saraylar Sempozyumu/ Bildiriler*, 15-17 Kasım 1984, s. 89-96.
- 12 Afife Batur. op. cit., 1-3 Haziran 1981, Udine, s. 125.
- 13 Afife Batur. op. cit., İstanbul 1984, s. 94.
- 14 F. İrez-V. Gezgor, "Yıldız Sarayı Kasr-ı Hümâyûnlarından SALE", *Milli Saraylar 1992*, İstanbul 1992, s. 94- 125.
- 15 BOA Y-Mtv, VIII, 148/11, 4.6.1314 (29 Teşrin-i evvel 1312)
- 16 MSA, 2526/cilt:4 ve 2712
- 17 MSA, Evrak 1/165, belge 1.
- 18 ibid. belge 2.
- 19 ibid. belge 3.
- 20 ibid. belge 4.
- 21 ibid. belge 5.
- 22 ibid. belge 6.
- 23 ibid. belge 7.
- 24 ibid. belge 8.
- 25 ibid. belge 9.
- 26 İÜA Yıldız Albümleri, Env. No: 90614. Ahırlar ve restorasyonu hk. bir yüksek lisans tezi: Sema İhtiyaroğlu. *İstabl-ı Amire-i Ferhan Restorasyon Projesi*, İTÜ 1984.
- 27 Comune di Udine, Archivio di Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte.

* 1993 yılında Milli Saraylar Dergisi'nde yayınlanan makale esas alınmıştır.

** 2006 yılında Milli Saraylar Arşivi Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ne devredildiğinden günümüzde kayıt numaraları farklıdır. Söz konusu belgelere Hazine-i Hassa ve Mabeyn tasnifinden erişilebilir.

Ek Kullanılan Belgelerin Translitteresi

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

“Ekselans,

“Dolmabahçe İmparatorluk Sarayı içinde bulunan Camlı Köşk nerdeyse harap durumdadır. Birincil neden, seranın ortasına çeşmenin ve havuzun inşa edilmiş olmasıdır.

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

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

“2. Seranın demir çatkısının sökülmesi,

“3. Tonozun ortaya çıkarılması ve sağlam bir bağlama yapan demir putrellerle veya tonozun üstüne sürülecek portland çimentolu bir şapla konsolidasyonu,

“4. Kolonların kendi aralarında özenle bağlanmasına dikkat ederek yapılacak bir onarımdan sonra eski demir çatkinin montajı,

“5. Çatının ve pencerelerin camlarının yerine takılması ve demir konstrüksiyonun boyanması,

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

“7. Su oluklarının yenilenmesi ve kalorifer konması,

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

“Ekselanslarına en sadık, R. D’Aronco

“Constantinople 26 Ekim 1897

“Ekselansları

“Michail Portocal Pacha

“Hazine-i Hassa Nazırı, Constantinople”

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

I. Çeşmenin, avizenin, porselen karolajın ve şöminenin kaldırılması; inşaat yakınındaki bir mahale taşınması,		500 krş
II. Tonozun açılması, yıkımdan çıkan malzemenin kaldırılması ve taşınması		750 krş
III. Tonozların ve harap duvarların sağlamlaştırılması için 0,25 m yüksekliğinde 69 m uzunluğunda, 12 mm'lik putrellerle ve 0,025 m çapında bulonlarla kenet yapılması; putrellerin duvara ankastre edilmesi ve İngiliz portland çimentosuyla duvar kalınlığı içine gömülmesi; putreller, lam ve bulonlar ağırlık olarak	3.320 kg x 2 krş	6.640 krş
IV. İngiliz portland çimentosuyla mevcut tonozun üzerine şap yapılması ve suların akması için oluk yapımı,	160 m ² x 20 krş	3.200 krş
V. Tonozların beton düzeyine kadar küçük taşlarla doldurulması,	60 m ³ x 30 krş	1.800 krş
VI. Porselen karolajın beton üzerine hidrolik kireçle yeniden yapılması,	130 m ² x 20 krş	2.600 krş
VII. Havuzun yeniden yapılması ve çeşmenin yerine konması,		1.500 krş
VIII. Su oluklarının yenilenmesi,		1.000 krş
IX. Seranın kâgir duvarlarının tamiri ve şöminenin yerine konması,		2.000 krş
X. Dış sıva tamirleri ve badana (hidrolik kireç ve kumla),	140 m ² x 8 krş	1.120 krş
XI. Demir çatkının sökülmesi, onarımı ve tüm çatkının komple yerine montajı, demir çatkının uzunlamasına iki yüzünü temelde bağlayan her iki kolonda bir demir gergilerin artırılması (beton döşeme kalınlığı içine ankastre edilmiş),	143 m ² x 200 krş	28.600 krş
XII. Seranın çift camlı çatı camlarının yerine takılması ve macunlanması,	146 m ² x 25 krş	3.650 krş
XIII. Bütün demir çatkının ve kenet demirlerinin en az üç kat yağlı boyanması,	425 m ² x 5 krş	2.125 krş
XIV. Gerekli inşaat iskelesinin kurulması ve sökülmesi işçiliği,		1.000 krş
		Toplam 56.485 krş

Hazine-i Hassa tarafından onarım iskelesi için temin edilecek ahşap:

- galatz 50 parça,
- çamdirek 30 parça,
- lata 50 parça,

“Constantinople 3 Kasım 1897, R. D'Aronco”

3 Evrak 11-1379

Dolmabahçe Sarayı Serası için yapılacak çalışmanın ayrıntısı

1. İskeletin (demir çatkının) sökülmesi

2. 10 m uzunluğunda 7 tane çatı makası yapılması; çatıyı desteklemek için mahya kirişinin yüksekliği 0,5 m olacak. İskeletin her eğimi üzerinde üç tane, mahya kirişi üzerinde de bir tane

3. İskeletin yeniden montajı iki kat boya

Çalışmanın ücreti 150 lira

Uygulama 70 gün içinde

Ödeme aşağıdaki gibi:

50 lira uygulama sırasında,

50 lira yerine konduğunda,

50 lira işin bitiminde.

3 Mayıs Const. tarihli ve D. Senace' gibi bir imza ve "Serrurierde S. M. I. le Sultan (Saray çilingiri ?) unvanı

4 Evrak 11-1379

“Dolmabahçe Sâhilsarây-ı Hümayûnu Camlı Köşk'ün muâyenesi hakkında mahalline bi'l-azîme tarafımızdan icrâ olunan muâyenesinde, kasr-ı hümayûn-ı mezkûrun tahtında bulunan kârgir ebniyenin etraf duvarları 1 m 20 cm arzında olup üzeri battal tuğladan tonoz ve kasrın vasatında bulunan havuz tahtı dört ciheti kârgir duvarlı ve defa beden duvarından 40 cm ayak ile kezâlik battal tuğladan havuz tahtına yay kemer inşâ edilmiş olup hiçbir cihetinde fenne mugâyir ve tehlike irâe eder (gösterir) mahal yoktur. Üzerinin demir kısmına gelince etraf beden demir kısmıyla tahtının kârgir kısmına oturan mahal arasına meşeden taban keşîde olunarak üzerine demirler raptedilmiş; halbuki mezkûr ağaç kâmilin çürümüş ve umûm mazarrata (zarar-zıyan) sebebiyet vermiştir. Üzerlerinin demir bölmelerinden divân mahalli cihetine olan kısmı vasatından 5 cm ve Beşiktaş ciheti kezâlik vasatından 3 cm ve cadde ciheti 8 cm kamburlaşmış olup köşeler şâkûlünde bulunmuştur ve üzeri sakafı dahi basmış olup hâli üzre bekâsı câiz olmadığı gibi ileride tehlike de melhûzdu. İşbu Camlı Köşk'ün tahkîmi ise üst kat demir kısmının derûn ve hârici etrafından mükemmel sûrette âriyete alınarak ahşap çürük taban ihrâc olunarak 12 cm'lik putrel den hârici ve dâhili vechinden ki iki sıra olmak ve civata ve somun ve gönyeler ile yekdiğerine ve üzerindeki mevcûd demirlere imtizâçlı (uygun-kaynaşık) sûrette raptlı olarak taban keşîdesiyle sakafının arzânîsine bir ve tûlânîsine iki olmak üzere 30 kıyyelik müdevver demirden somun ve civata ile ve demir kısmı hâriçleri 10 cm'lik arz ve 16 mmlik sacdan kaplı olarak gergili ve tûlânîsine olan gergilerin bir başları kasrın kârgir kısmının duvarı deliğine bulaka ile rabtlı ve diğ er başları gönyeler ile demir bölmede rabtlı ve defa vasatî arzânîsine 10 cm'lik T demirinden kemer yay çevirilerek vasatî beş mahallinden sakafa vidalar ile rabtlı ve gergilerin yekdiğerine tesâdüf eden kısmından kezâlik yay kemere rabtlı olarak tahkîmiyle üzerinde bulunan mevcûd bi-lüzûm demir ihrâc olunarak camların yarım dopyeden tecdîdi ve çini döşemesinin feshi ile alçı ile ferşi ve umûmen dâhili ve hârici maa-sülyen yağlıboyalı olarak tecdîdi elzem olup bundan 4000, iskele ile âriyete alınması 3000, demir putrel tabanları 3000, gergiler ve kavis kemer ile çatı tahkîmi 10.000, yarım dobye cam ve yağlıboyalı 3000, çini döşemesi 2000, kalirofer kadron tamiri ki cem'an 25.000 kuruşla husûle geleceği gibi kârgir köşkün derûn tavan duvarlarında ve sofasında dökülmüş kartonpiyerler ve ornato ve yaldız ikmâli elzem olup bunun dahi 15.000 kuruşla husûle geleceği anlaşılmiş olup gerek kârgir ve gerek camlı demir kısmı cem'an yekûn 40.000 kuruşla husûle geleceği bi'l-hesâb anlaşılmiş olmağla ol bâbda emr u fermân hazret-i men lehü'l-emrindir, fi 6 Temmuz 1314 (Rumi)

Demirci Ohannes

Emlâk-ı Hümayûn Mühendisi Mehmed Safvet

Emlâk-ı Hümayûn Kalfası Dikran

Ebniye-i Seniyye Anbarı Kalfası Bulunmadığı

Ebniye-i Seniyye Kalfası Nikolaki

5 Msa, Evrak I/165 Mektup

Yıldız'da yapılacak yeni pavyon için Heyet-i Şahane Reisi Selim Paşa'ya,
Ekselans,

Giriş ve birinci kat pencere ve kapılarının listesini dün sunmuştum. Bodrum kapı ve pencereleri ile 1. katın kilerin bir kısmı eksiktir. Bunların boyutlarının Majesteleri Sultan tarafından kabul edilmesi gerekiyor.

Gerekli ahşap ise tamirhane miralay tarafından yaklaşık olarak belirlenebilir. Ben ancak bütün planlar bittiğinde kontrol edebilirim.

Constantinople 25 Mart 1898, R. D'Aronco

6 Evrak I-165

Yeni binanın kapı ve pencere listeleri:

Giriş katı: (küçük bir pencere detayı ile birlikte)

72 pencere dış genişliği 1.10 m dikdörtgen, mevcut şaleninkilerle aynı şekilde,

2 dış kapı 1.50 m genişlikte, mevcut şaledekilerle aynı yükseklikte,

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

24 kapı 1.20 m, öncekilerden daha az zengin apartmanlarda

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

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

Constantinople 25 Mart 1898, R. D'Aronco

duvarcılık işleri tahmini için ek keşif

I. Moloz taş temel duvarı, kum ve su kireci harçlı

m³: 307,00 x 80,00 kr 24.560 kr

II. Dolu tuğla duvar; kum ve su kireci harçlı

m³: 563,00 x 150,00 kr 84.450 kr

7 Evrak I-165

Önceki keşifte yer almayan masraflar:

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

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

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

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

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

8 Evrak 1-165

R. D'Aronco'nun hazırladığı dekorasyon şartnamesi:

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

“Constantinople, 20 Nisan 1898, R. D'Aronco”

9 Evrak 1-36

KONTRAT

Constantinople, 24 Nisan 1898

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

- Madde 1 G. Roncati, Yıldızda inşa edilmekte olan yeni binanın birinci katının (S. M. I. Sultan tarafından kabul edilmiş 1/10 ölçekli desende öngörüldüğü biçimde) ve giriş katının (ihale şartnamesinin 9. Maddesinin öngördüğü biçimde) tavanlarının bütün kartonpiyer, resim ve yıldızlama işlerini 50.000 fr. (ellibin) karşılığında yapmayı kabul eder.
- Madde 2 Birinci kat tavanlarının dekorasyonu, S. M. I. Sultan'ın emirleri uyarınca çıkmalarda azaltılacak ve resimli dekorasyon çok açık bir tonlama ile yapılacak, (bu madde öteki kopyada yok; bu yüzden o kopya sekiz maddeli)
- Madde 3 M. G. Roncati uygulamakla yükümlü olduğu bütün çalışmaları, inşaatın Direktör Mimarı M. D'Aronco'nun telif ettiği desenlere tam bir uygunlukla ve ihale şartnamesinin 2, 3, 4, 5 madde de belirtilen malzemeleri kullanarak yapacaktır.
- Madde 4 Çalışmalar bütün kısımlarında bu yılın Ağustos ayının 31'ine kadar bitirilmiş olacaktır.
- Madde 5 Belirlenmiş süreden her gecikme günü için M. Roncati'ye 20 liralık bir ceza uygulanacaktır.
- Madde 6 Çalışmaların düzgün yürümediği ve Direktör-Mimar müteahhidin angajmanını yerine getiremediğini düşündüğü durumda Imp. Komisyona önerecek ve Komisyon da bir önceki maddeden bağımsız olarak ve ücretleri müteahhidin hesabından ödenmek üzere gerekli işçi ve sanatçıları çağdırtmak hakkına sahip olacak.
- Madde 7 Imp. Komisyon, beri yanda M. G. Roncati'yi 50.000 fr'lık tutarı, aşağıdaki zamanlarda eşit beş taksitte ödemeyi taahhüt eder: 31 Mayıs'ta 10.000; 30 Haziran'da 10.000; 31 Temmuz'da 10.000; 31 Ağustos'ta 10.000; 30 Eylül'de 10.000. Bu ödeme, daima çalışmalar veya malzemeler ödenecek tutarı aştığı takdirde yapılacaktır. 30 Eylül olarak saptanan sonuncu ödeme, ancak direktör mimar çalışmaların bittiğini ve kabul edilebilirliğini bildirdiği ve çalışmalar teslim edildiğinde yapılacaktır.
- Madde 8 Tavanların resim ve yıldızları ve dekorasyonun yerleştirilmesi için müteahhide gerekli iskeleler Komisyon tarafından sağlanacaktır. Bu iskeleler, en geç haziran ayının sonunda hazır olacaktır.
- Madde 9 Komisyon ayrıca M. Roncati'ye çalışmanın ilk iki buçuk ayı süresince laboratuvar ve atölye olarak kullanılmak üzere yeterli bir yeri de sağlayacaktır. İki orijinal nüsha olarak hazırlandı, okundu ve imza edildi.

Constantinople, 24 Nisan 1898, G. Roncati

10 Evrak 1-36 Mektup

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

Yıldız'daki yeni pavyonun iç duvar ve bölmelerinin dekorasyonunu içeren planları ve keşifleri incelemiş olarak Kom. Imp tarafından bana yapılan fiyat ve zaman koşullarını kabul ediyorum.

Sonuç olarak

1- iç duvar ve bölmelerin, kabul ettiğim ve imzaladığım desen ve keşiflere göre bütün dekorasyonunu uygulamayı ve vestibül panolarının resim yerine mermer taklidi stük ile keşifte öngörölmüş olana yaklaşık olarak eşit olan bir yüzey için m²'si ortalama 50 kr'luk bir fiyatla yapmayı,

2- bütün bu çalışmaları bu yılın 10 Eylül gününe kadar bitirmeyi kabul ediyorum ve yine benim ihmalem sonucu olabilecek gecikme durumları için gün başına 10 lira ceza ödemeyi kabul ediyorum.

“20 Haziran 1898, Giuseppe Roncati”

11 Evrak 1-165

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

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

“Constantinople 17 Haziran 1898, R. D'Aronco”



Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz Dönemlerinde Tiyatro

Suha Umur*

Abdülmecid, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu

Abdülmecid'in çocukluğu, Osmanlı sarayında Batı müziğinin hakim olmaya başladığı sıralarda geçmiştir. Filhakika, II. Mahmud, mehteri kaldırıp yerine Avrupa ordularındaki gibi bir bando kurmak üzere Donizetti'yi bu işin başına getirdiği zaman Abdülmecid henüz beş buçuk yaşında idi.

Büyük opera Bestecisi *Gaetano Donizetti*'nin (1797 -1848) büyük kardeşi *Giuseppe Donizetti* (Bergamo, 6 Kasım 1788 - İstanbul, 12 Şubat 1856), İstanbul'a 17 Eylül 1828'de geldi. Sultan II. Mahmud kendisini merakla beklediği için aynı gün huzura çıkarıldı ve derhal işe başlaması istendi. *Legion d'honneur* nişanına sahipti. Kırk yaşından itibaren ölünceye kadar *Osmanlı Saltanat Muzikalarının Baş Ustakârı* unvanı ile tam 28 yıl Türkiye hizmetinde çalıştı. *Muzıka-i Hümayûn Mektebi*'ne İtalya'dan hocalar ve çeşitli müzik aletleri getirterek Enderun-u Hümayûn ağalarından kendisine verilen kabiliyetli gençlere Batı müziğini ve Batı sazlarını çalmasını öğretti. Teşkil ettiği bandolar, kısa zamanda sultanın huzurunda çalabilecek seviyeye geldi. Yoktan var ettiği Muzıka-i Hümayûn'la ve daha sonra kurduğu orkestralarla Batı müziğini Türkiye'de tanıttı. Sultan Mahmud için bestelediği bir marş, 1831 senesinde Beylerbeyi Sarayı'nda bandonun hazırlanmış olduğu başka eserlerle beraber çalındı. *Mahmudiye Marşı* adı ile Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resmî marşı oldu ve Donizetti de *Nişan-ı İftihar* ile taltif edildi. Abdülmecid tahta çıkınca onun için yazdığı *Mecidiye Marşı*, resmî marş olarak kabul edildi (1839). Rütbesi livalığa kadar yükseltildi. Ölümünden bir ay evvel, Muzıka-i Hümayûn Mirlivası Necip Bey'le birlikte (tebdilen) üçüncü dereceden *Mecidi Nişanı* ile taltif edildi.

Abdülmecid, içinde büyüdüğü bu yeni tarz müziğe çocukluğundan beri büyük alaka göstermiştir. Tahta geçtikten sonra kız, erkek, bütün çocuklarına İtalyan hocalardan ders aldırarak bu müziği öğretmeye çalışmıştır. İhtimal kendisi kardeşi Abdülaziz'le Donizetti'den ders almışlardır.¹ Abdülmecid tahta çıktıktan sonra sarayda müzikli eserlerin oynanmasını arzu ediyordu. Donizetti, "Saray Bاندosu"ndan başka bir de salon orkestrası kurmuş, talebelerine İtalyanca şarkılar söylemeyi öğretiyordu. O sıralarda Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosu'nda İtalyan oyuncular opera temsilleri vermekte

* Araştırmacı.



Dolmabahçe Saray
Tiyatrosu

idiler. Abdülmecid bu sanatkârları saraya çağırıp dinlediği gibi bazen kendisi de şehzadelerle birlikte Naum Tiyatrosu'na opera seyretmeye gidiyordu.

Avrupa müziğine çok düşkün olan Abdülmecid, babasının zamanında Türkiye'ye gelen bu yeni tarz müziğin gelişmesini teşvik ediyor, Donizetti ve İtalya'dan gelmiş olan diğer hocalar, saraylılara bu müziği öğretiyorlardı. Donizetti, 1846'da Paris'teki oğluna saray haremindeki kadınların, kendi bestelediği şarkıları İtalyanca olarak söylediklerini yazıyordu. Zamanla gelişen Saray Orkestrası da operalardan parçalar çalmakta, sahne haline getirilmiş olan bir salonda Donizetti'nin saraydaki talebelerinden seçilen amatörlerle operet ve opera denemeleri yapılmakta idi. Sarayda başlayan bu yeni tarz müzik, Müslüman İstanbul'a da yayılıyor, moda halini alıyordu. Konaklarda kanunun, udun yerini piyano gibi modern sazlar almaya başlamıştı. Avrupa müziği sazlarını ve notalarını satan mağazalar açılıyor, İtalyan hocalar konaklarda müzik dersleri veriyorlardı.

O devirde birçok tanınmış Avrupalı sanatkâr İstanbul'a konser vermek için gelmişlerdir ve hemen hepsi Abdülmecid'in Sarayı'nda, Padişah'ın huzurunda çalmışlardır. Bunların en önemlileri şüphesiz Liszt ile *Vieuxtemps*'dir.

Liszt, İstanbul'a 8 Haziran 1847 tarihinde geldi ve aynı gün sultanın huzuruna çıkarıldı. Aynı akşam ve ertesi akşam sarayda konserler verdi. Liszt hakkında Donizetti'nin Paris'te bulunan oğluna yazdığı mektup çok ilgi çekicidir.²

İstanbul, 9 Haziran 1847

Çok sevgili oğlum,

Dün Liszt bizim şehrimize geldi. Bu haberi hemen Padişah'a bildirdim ve birkaç saat sonra da Avusturya Elçisi'nin baş tercümanı refakatinde Padişah tarafından kabul edildi. Padişah aynı günün akşamı Çırağan Sarayı'nda huzurunda çalmasını istedi.

Bu emir üzerine evimdeki Erard piyano derhal Saray'a taşındı ve bu piyano, Sultan Abdülmecid'in huzurunda, meşhur Liszt'in şimşekten süratli ellerinin ihtizazlarına nail oldu.³

Hükümdar'ın hassas ruhu üzerinde Liszt'in bıraktığı güzel tesir hakkında, her türlü anlatıştan daha iyi bir fikri, ancak hayal gücü verebilir. Yüce ilhamı ile kendinden geçmiş olan büyük sanatkar, dehasının yarattığı melodiler arasında, Padişah'ın huzurunda olduğunu unutmuş gibi idi.

Az evvel Liszt buradaydı, Beni ziyarete gelmişti. Giderken, bazı notalarla beraber, bu akşamüzerinde varyasyonlar yaparak çalmaya niyet ettiği benim yazmış olduğum iki Padişah Marşı'nı⁴ beraberinde götürdü, çünkü bu akşam da Liszt, Padişah'ın Sarayı'na davetlidir. Ben de davet edilsem, bestelerimin yaptığı tesiri sana yazarım; şimdilik, sana şu kadarını söyleyeyim ki, burada, benim piyanomda, Liszt ilk denemesini yaptı ve ben... Liszt'in müziğini



Franz Liszt

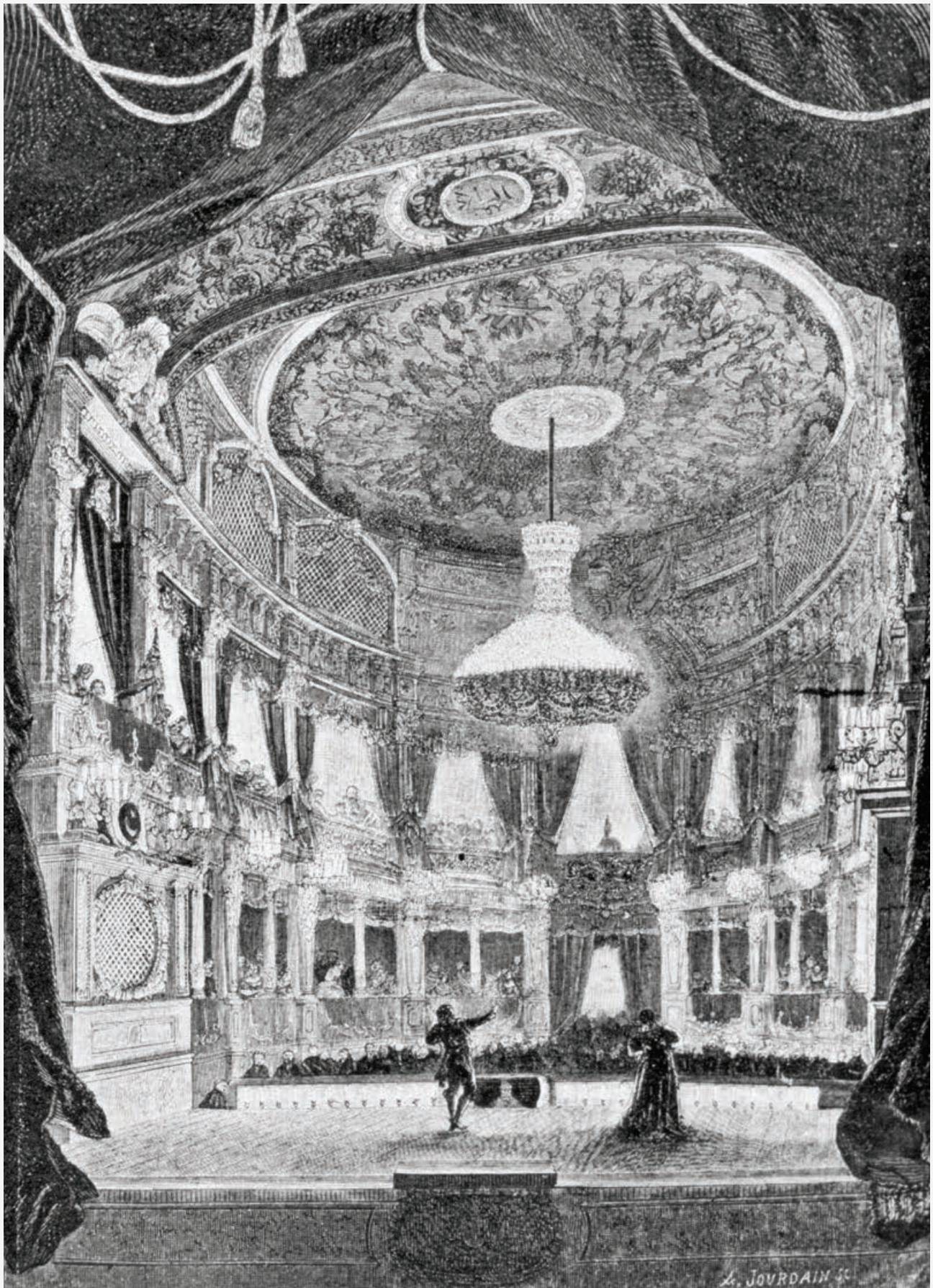
İstanbul'da bir ay kadar kalan Liszt, Mecidiye Marşı üzerine yapmış olduğu bir piyano eserini sultana takdim etti: *Grande Paraphrase de la Marche de Donizetti* üzerine Liszt'e dördüncü dereceden bir kıta nişan verildi.⁵

Vieuxtemps İstanbul'a 1848 yılının Temmuz ayında geldi. Bütün sanatkarlar gibi o da saraya çağrıldı ve *Huzur-ı meyamin-mevfur-ı hazret-i şahannede icra-yı san'at etti*, yani sultanın huzurunda konser verdi, keman çaldı. Birkaç gün sonra da *Muzika-i Hümayûn-ı şahane için bir kıta nota* takdim etti. Vieuxtemps'a da dördüncü numaradan bir kıta nişan-ı âli verildi.⁶

Luigi Arditi⁷, 1856-1857 mevsiminde, Naum Tiyatrosu'nun orkestra şefi olarak İstanbul'da bulunuyordu. Tiyatro orkestrası ile sarayda konserler vermiş, bu arada Türkçe sözler üzerine bestelediği bir *kanta*'ı da sultanın huzurunda çalmıştır. Kendisine beşinci rütbeden bir kıta nişan verilmiştir.

İstanbul'a gelmeyen birçok tanınmış sanatkar Sultan için muhtelif eserler, daha çok marşlar bestelemiş ve takdim etmişlerdir. Bunların arasında *Josef Gung'l*⁸ 1849'da bir Marş-ı Osmanî yazarak Padişah'a göndermiş, kendisine *beş bin kuruş kıymetinde bir yüzük* ihсан edilmiştir.¹⁰

Paris sefaret-i seniyyesi ziyafetlerinin reis-i sazendeğâmi olan Strauss,¹¹ 1849'da son eserlerinden birisini sultana ithaf ederek arz edilmek üzere Marsilya'daki *Devlet-i Aliyye*



Osmanlı İmparatorluğu esaslı bir şekilde değişmektedir; diplomasinin modern medeniyet yoluna sokmak için yaptığı gayretlerden sonra, işte Fransız sanatı, güzel şeyleri, eğlenceleri ve hareketi seven bugünkü sultan Abdülmecid'in hareminin kapısını çalmaktadır. Bu zeki ve kudretli kayırma sayesinde mobilyalarımız, zengin kumaşlarımız, dekoratif resimlerimiz bugün, kendilerini Paris bronzundan çerçevesi Saint-Gobain aynalarında seyredip hayran olan padişahın kadınlarının esrarengiz evlerinin değinliğine nüfuz etmektedir.

Osmanlı âdetlerindeki bu değişiklikleri tamamlamak üzere, Dolmabahçe Sarayı'nda büyük şaşaa ile bir tiyatro açılmıştır. Sevimli kuşlar gibi kafeslerin ardından da olsa sarayın bütün güzel kadınları bu temsillerde hazır bulunmuşlardır; fakat onlar Trovatore'yi, Sevil Berberi'ni zaten biliyorlar; ümit edilmektedir ki yakında bu güzel çehreleri örten ince tüller, locaların kafesleri gibi düşecektir.

Bu tiyatro törenlerinin birincisine padişah, elçileri, yüksek dereceli memurları ve tuvaletlerini göstermek suretiyle hazlarını iki katına çıkararak sultan hanımlardan daha mutlu olan Pera'nın zarif hanımlarını davet etmişti.

Padişah, sevimli bir nezakete izaz ve ikramda bulundu. Davetlileri muhteşem salonlarda kabul eden yüce emperzaryo, daha sonra onları üslup ve zerafet bakımından Versailles eski ihtişamı ile rekabet eden temsil salonuna aldı; burada herşey değerlidir; altınlar, kadifeler, en nadide mermerler, dekoratif süslemelere eşlik ediyor, gözler mutena bezemeleri seyrederken, kulaklar orkestranın melodik akorlarını dinliyordu.

Uzun yıllara ve hazinelere mal olan bu güzel bina, onu sultanın hizmetine sunmak için bizim sahnelerimizi boşaltan Fransız sanatkarlarının ve onların verimli muhayyileleri ile fırçalarının eseridir.

Séchan, Diéterle ve Hammont. Doğu için mimar, ressam, bronz işleri yapıcısı, döşemeci vs. olmuşlardır; ne kadar çeşitli sanatlara kabiliyetli olduklarını ancak Boğaziçi sahilleri anlatabilir; sultanlar da onları çeşit çeşit nişanlara ve kıymetli tabakalara boğdular.

Eğer Dolmabahçe Tiyatrosu'nun, bugün anlattığımız temsilinde mubalağa olduğunu zannedenler varsa, zor inanan bu kimseleri, sekiz günde Marsilyadan Haliç kıyılarına götürecek olan imparatorluk nakliye şirketinin mükemmel buhar gemilerinden birine binmeye davet ediyoruz; oradan onları zarif bir kayık, Boğaziçi'nin mavi sularında kayarak, hayranlık duyacakları binaya götürecektir; bizim sanatkarlarımız orada, büyük bir kabiliyetle, büyük asrı hatırlatan, göz kamaştırıcı süslemenin içine modern medeniyetin ince zerafetini yerleştirmesini bilmişlerdir.

Fransızca L'illustration dergisinde yayınlanmış olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun resmi (Hammond'un bir resminden) (L'illustration 25 Haziran 1859, No 852. C. XXXIII, s. 445)



Giuseppe Donizetti

Şehbender'ine göndermiştir. Ona da 5-6.000 *kuruş kıymetinde bir yüzük* ihsan edilmiştir.¹²

1853'te meşhur opera bestekârı *Rossini* de Abdülmecid için iki marş besteleyerek göndermiştir;¹³ ona da *dördüncü rütbeden bir nişan* verilmiştir.¹⁴

Bunlardan başka daha pekçok Avrupalı sanatkâr Abdülmecid'in Sarayı'nda konserler vermişler veya ona it-haf ettikleri eserlerini kendisine göndermişlerdir.

Naum Tiyatrosu

Türkiye'de umumi sahnelerde tiyatro ve operalar, Tanzimat'ı takip eden yıllarda oynamaya başlamıştır, fakat muntazam bir şekilde opera temsillerinin verilmesi Naum'un İtalyan Tiyatrosu ile mümkün olabilmiştir.

Tütüncüoğlu Hoca Mihail Naum Efendi, İstanbul'a yerleşmiş Suriyeli katolik bir aileye mensuptu. 1831 Beyoğlu yangınından sonra yanan evinin bulunduğu bugünkü Galatasaray Lisesi'nin karşı sırasındaki arazisini değerlendirmek için önce ip cambazlarına kiraya verdi. Çeşitli gösterilerin yapıldığı bu yer Tanzimat'tan sonra İstanbul'a

gelmiş olan *Bosco* isminde bir İtalyan tutarak 1840'da burada ahşap bir tiyatro binası yaptırdı. Bosco, bu binada kendi mesleği olan hokkabazlık, sihirbazlık, vs. den başka Avrupadan gelmiş truplara, daha ziyade pandomimler, vodviller olmak üzere temsiller verdiriyordu. 1841-1842 mevsiminde bu sahnede İtalyan sanatkârlar tarafından operalar da oynanmıştır. 1844'ten itibaren Naum, tiyatroyu ele almış ve yeni baştan yaptırırmasına tamir ettirerek orada devamlı olarak opera temsilleri vermeye başlamıştır. Gerek Bosco zamanında gerekse Naum zamanında tiyatrodaki oynayanlar İtalyan sanatkârlarıdır. Zaten Naum Tiyatrosu'nun bir adı da İtalyan Tiyatrosu'dur, temsiller de İtalyancadır. Seyircilerin çoğu İstanbul'daki ecnebler ve ecnebi dil bilmeyen Türkler'in de bu yeni eğlenceye rağbet etmeye başlamaları üzerine, Cuma günleri (hafta tatili) öğleden sonra temsiller verilmeye, gazetelerde tiyatro ve operanın ne olduğunu anlatan yazılar çıkmaya başlamış, opera librettoları hikâye şeklinde Türkçe'ye çevrilmiş ve bastırılmıştır.¹⁵

1846'da Beyoğlu'nda çıkan bir yangında ahşap olan tiyatro binası tamamen yanınca Naum, aynı yerde daha büyük ve kârgir bir bina yapmak için teşebbüse geçti.¹⁶ Yabancı elçiliklerden yardım sağladı. İstanbul'daki İngiliz Elçiliği Sarayı'nın Mimarı *Smith*'le anlaştı. Yeni tiyatrodaki Sultan için bir loca bulunacaktı. Naum tiyatro planını da eklediği bir dilekçeyi Abdülmecid'e sundu. Abdülmecid'in tiyatronun yapılması ve opera temsillerinin devam etmesini arzu ettiği anlaşılmaktadır. Nitekim projenin tahakkuku için Naum'a 60.000 *kuruş* atıye-i seniyyede bulunmuştur.¹⁷

Mimar Smith, tiyatronun bir maketini hazırladı. Maket, bütün teferruatı gösterecek büyüklükte idi. Smith ile tiyatro komiseri A. Alleon, bir küçük sanat eseri olan bu maketi Çırağan Sarayı'nda sultana takdim ettiler. Sultan, maketi büyük bir merak ve dikkatle inceledi (14 Nisan 1848).



Donizetti'nin Lucrezia Borgia operasının Türkçe libretto özetinin baş tarafı (T SMA. E. 12343, 12,5 x 19,5 cm, yazma rık'a, 20 sahife)

Yeni tiyatro eskisine nisbeten daha büyüktür. Parterden başka, üç kat locası ve bir galerisi vardır. Birinci katta ve tam sahnenin karşısında sultana tahsis edilmiş hari-kulade bir loca bulunmaktadır. Locaya küçük bir salondan geçilmektedir. Bu salona da caddeden ayrı bir kapıdan girip özel bir merdivenle çıkılmaktadır. Padişah locası ipekle kaplanmıştı; tavandaki yıldızlı baldakenden, altın saçaklı kırmızı bir kadife perde inmektedir. Tiyatronun locaları ve koridorları geniş tutulmuş, parter, ön sıralar ve galeri için ayrı girişler yapılmıştır. Akustik kaidelerine uyulmuştur.

4 Ağustos 1848'de Naum ile Lanzoni, Avusturya Lloydu'na ait Oriente vapuru ile çok yakında açılacak olan yeni tiyatro için şarkıcılardan müteşekkil bir trup teşkil etmek üzere İtalya'ya hareket ettiler. Bir buçuk ay sonra Lanzoni, trupla birlikte İstanbul'a döndü. Gazetede verilen bir haberde bütün solistlerin isimleri de yer almaktadır. Orkestra Şefi *Angelo Mariani*'dir.¹⁸

Yeni binada temsiller, 4 Kasım 1848'de Verdi'nin *Macbeth* operası ile başladı. Lanzoni, tiyatro direktörüdür. Eser, herkes tarafından çok iyi tanınan *Callisto Guatelli* tarafından sahneye konmuştur.

Yeni tiyatro binası Abdülmecid'in merakını çekmekte idi. *Journal de Constantinople* gazetesi, sultanın 1 Aralık 1848 Cuma günü, refakatinde Tophane Müş'iri Ahmed Fethi Paşa ile her zamanki maiyeti olduğu halde öğle namazı için Tekke Camii'ne (Tünel'deki Mevlevihane), oradan da "iyi teşebbüsleri teşvik etme fırsatını ihmal etmeyen sultan"ın, Naum Tiyatrosu'nu görmeye gittiğini yazıyor. Gazete sultanın, Mimar Smith'in eserini çok beğendiğini ve yakında İtalyan trupunun verdiği temsillerden birisini seyretmeye gideceğinin zannedildiğini de bildirerek, binanın, sultanın yardımları sayesinde yapılabildiğini ilave ediyor.¹⁹ Donizetti de, Paris'teki oğluna yazdığı bir mektupta bu ziyaretten bahsederken, tiyatronun her tarafını dolaşan

Verdi'nin Giselda operasının Türkçe libretto özetinin kapağı, (TSMA. E. 12342, 15.5 x 16.5 cm, basılı, 20 sahife)



sultanın sahneyi görmek istediğini ve bütün mekanizmayı en ince teferruatına kadar Donizetti'ye anlattırarak dikkatle incelendiğini söylüyor.

Tiyatroyu himaye etmek maksadı ile vergi muafiyetinden başka 1852'de, İstanbul'da opera oynatma imtiyazı da on sene müddetle Naum'a verilmiştir. (1862'de Abdülaziz bu imtiyazı beş sene daha uzatacaktır.)

Naum, opera temsilleri verebilmek için her sene İtalya'dan opera sanatkârları getirtiyordu. Bunlar solistler, orkestra şefi, koro ve orkestra üyeleri, dekoratör, kostümler için terzi ve diğer teknisyenlerle birlikte 100-120 kişi kadar oluyordu. Sanatkârlar mukaveleleri bitince geri dönüyorlar, fakat bazıları İstanbul'da kalıyordu. Bunların arasında *Luigi Arditi*, *Angelo Mariani* gibi orkestra şefleri, *Patti*, *Tadolini*, *Ristori*, *Malibran* gibi zamanında Avrupâda şöhret yapmış opera artistleri de bulunmaktaydı. Bu şekilde teşkil edilen kadro bir tiyatro mevsiminde 8-10 opera sahneye koyuyor, bunların dışında geçmiş senelerde oynanmış ve beğenilmiş olan eserler de tekrar ediliyordu. Ayrıca oyuncular kendi menfaatlerine temsiller verdikleri gibi tiyatrodaki konserler de tertip ediliyordu.

Temsil edilen operalar, *Rossini*, *Donizetti*, *Bellini*, *Verdi* gibi devrin bestekârlarının o sıralarda Avrupa sahnelerinde oynanmakta olan eserlerinden seçiliyordu. Birçok opera, ilk oynanışından bir iki sene sonra İstanbul'da, Naum Tiyatrosu'nda da oynanmıştır. *II. Trovatore* operasının ilk temsili 19 Ocak 1853'te sahneye konmuştur.²⁰

1855 yılının Mayıs ayında Naum Tiyatrosu'nda, doğrudan doğruya bu sahnede oynanmak üzere yazılmış, *Silistre Muhasarası* adı altında bir opera oynanmıştır. Libretto İtalyancadır; yazarının adı gazetede V. G. olarak belirtilmiştir. Müzik, *Giacomo Panizza* adında bir İtalyan'a aittir. Bu operada, Musa Paşa, Silistre muhasarasına

İLANNAME-İ TEATRO

İşbu Şubat-ı Rûmînin 24 Perşembe günü akşamı (8 Mart 1849) yani Cuma gecesı Beyoğlu'nda teatrohanede primadonna Madama Vilmo nam kendu ticareti için icra olunacak oyunun beyanındadır.

Madama Vilmo bugüne kadar oynadığı oyunlarda ahâlinin çoğunun bulunduğuna gayet müteşekkir olarak ol nezaketlu cemiyete haber verir ki Şubat 24 akşamı (icra) olunacak oyun kendu ticareti için olduğundan ol gece oyunun hesabiyle teatro ahâlisinin cümlesi de bulundukda mersum Madama Vilmo'ya cesîm iftihar olacağına iştibah yokdur.

Mezkûr gece Lukreçye Borçya operası tekmilinin icrası olacaktır ve bundan mâada operanın birinci ve ikinci fasılların arasında Çenerentola varyasyonu türküsü mersum Madmama Vilmo icra edilecektir ve en sonra Elizir Damore duetonun Sin-yor Burolla mukallid baso ile Madama Vilmo icra edüp teatro oyunu tekmil olacaktır.

Fiyatlar dahî âdet üzere olacağına ilân olunur ve işbu oyun abonamento içinde olmayacağına cihetle locaları mâhiyye ile tutmuş olanlar bugün ilerüsünden localarını alkomuş olduklarını bildirmeleri rica olunur.



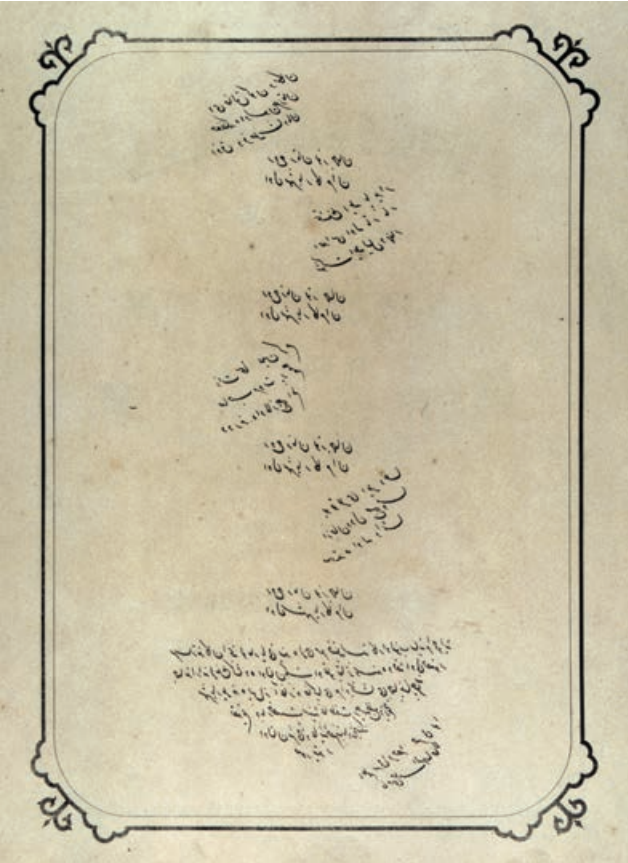
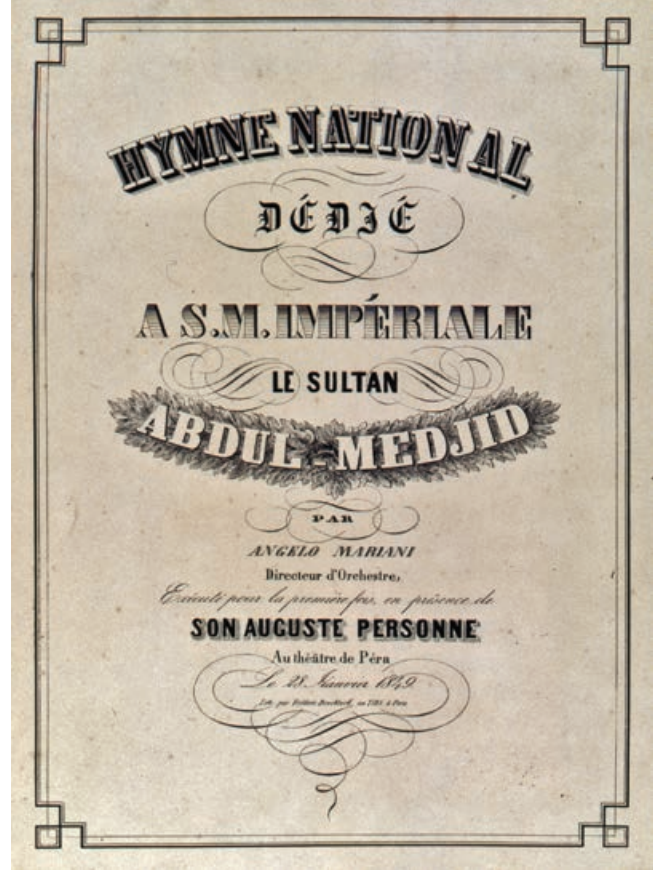
katılan *Albay Grack*'in kızı, bir imam, subaylar, askerler ve kadınlar vardır. Silistre muhasarasından tam bir yıl geçmiş Kırım Harbi de bütün şiddeti ile devam etmekte olduğu için, sahnede bayraklar, askerler göründükçe alkışlar yükselir, ancak eserin hiçbir kıymeti olmadığı da muhakkaktır. *Journal de Constantinople*, eserle alay eder. Zaten bir daha da sahneye konmaz.

Bu sahnede operalardan başka, muntazam tiyatro temsilleri de verilmekte idi. Başka bir İtalyan trupu, haftanın belirli günlerinde, *Alexandre Dumas*, *Goldoni* gibi yazarların yanında modern dramaturgların o tarihlerde Avrupa'da sahneye konan eserlerini de gene İtalyanca olarak oynuyordu. 1858 yılının Mayıs ayında ise, *Hekimoğlu Serap* adında bir muallimin İtalyanca'dan tercüme ettiği *Kötü Kişi ve Hipokrat* adlı komedi, tamamen Türk aktörler tarafından ve Türkçe olarak oynanmıştır. Haber veren gazete, Avrupa usulü bir tiyatrodaki böyle bir denemenin ilk olarak yapıldığını söylemektedir.²¹

Abdülmecid Naum Tiyatrosu'nda

9 Şubat 1849 Cuma günü öğle namazından sonra Abdülmecid maiyyeti ile birlikte Naum Tiyatrosu'na gider.²² Sultanı karşılamak için hazırlıklar yapılmıştır. Tophane Müşiri Ahmed Fethi Paşa kendisini tiyatronun kapısında karşılayarak locasına götürür. Sonradan sultanın hizmetine girecek olan Guatelli, Naum Tiyatrosu'nun direktörü idi. Orkestra Şefi Angelo Mariani, sultan için bir *Hymne Turc*²³ bestelemiştir. Önce, koro ve orkestra için yazılmış olan bu eser çalınır. Arkasından Donizetti'nin *Linda di Chamounix* operası oynar. Temsilden sonra sultanın arzusu üzerine Verdi'nin *Ernani* operasının son iki perdesinin dekorları kurulur ve sultana gösterilir.

Naum Tiyatrosu'nda soprano Giuseppina Vilmot menfaatine verilmiş olan bir temsilin ilanı (TKSA. E. 12338)



Padişah, kendisi için yazılmış olan *Hymne*'i bir defa daha dinlemek ister ve daha sonra Naum'u Donizetti'yi ve tiyatronun Mimarı Smith'i huzuruna çağırır. Kendilerine 2000 frank değerinde birer tabaka ihsan edilir. Aynı hediye Alleon'a da verilir. Alleon temsil müddetince sultanın yanında beklemişti. Temsilden çok memnun kaldığını bildiren sultan bütün oyunculara dağıtılmak üzere 50.000 kuruş ihsanda bulunur.

Gazete yazarı *Nogues*, "Sultanın tiyatroyu ziyaretinde, sanatın özellikle, Donizetti'nin bilgili itinası ve gayreti ile 20 senelik bir müddet zarfında gelişmesini hızlandırdığı müzik sanatının korunması bakımından ayrı bir mana bulunduğunu izah etmeye lüzum yoktur" demektedir.

Abdülmecid'in ikinci defa Naum Tiyatrosu'na gitmesi bundan iki sene sonradır. Bu arada opera artistleri birçok defa sarayda konserler vermişlerdir. Padişah bu sefer tiyatroya habersiz gitmek ve temsili halkla birlikte seyretmek istediğinden tiyatroya haber ancak birgün evvel verilir ve hazırlıklar gizli tutulur.²⁴ 26 Mart 1851 Perşembe günü saat ikide, Galatasaray karakolundan basit bir hazır kıta ile bir

*Ey hâlik-i kevn-ü mekân
Hıfzında olsun her zaman
Zevk ü ferahla şâduman*

*Ruh-i zaman, nur-i cihan
Ol şehriyar-i kâmuran*

*Tahtında eyle pâyidar
Âdası ola tarumar
Şevket ile leyl-ün nehar*

Nakarat

*Zat-ı sahâ ayn-ı kerem
Sahib mürüvvet pür himem
Devrinde olmaz hiç elem*

Nakarat

*Bu kulları eyler dua
Ez can ü dil subh ü mesa
Sihhatte ola daima*

Nakarat

Ser sazendegân Ancelo Maryani bendeleri marifetiyle bestekâr olunup sâye-i merahim-vâye-i cihandarenelerinde kûşade olunan Beyoğlu tiyatrosunda def'a-i ûlâ huzûr-u şehriyâlerinde beş ez agâze hâkipayi murad bahşa-i cihanpenahilerine takdim ve ba ruhsat-ı seniyye-i âtişet rehine tab ve tertim olunan şark-ı-i duaiyye-i hazret-i padişahinin suretidir.

*Nazm-ı şarkı-i ferah-feza Hayretî nevâ
Kadı-i Haleb-üş-şehbâ hâlâ*

Tuğra (Abdülmecid) *Şarkı-i duaiyye füzunî-i ömr ü ikbal ü şevket-i şehinşâh-ı zaman padişah-ı devran velinimet-i âlemiyân Sultan Abdülmecid han efendimiz hazretleri*

Angelo Mariani'nin yazmış olduğu "Hymne", (TSMK. 2991)

iki kavas, silahları ile tiyatronun önüne gelirler. Az sonra sultan, at üzerinde yolun başında görünür. Yanında birkaç saray zabiti ile Tophane Müşiri Ahmed Fethi Paşa, Baş Mabeyinci Selim Bey, Saray Başkâtibi Ferit Efendi ve Hassa Alayı Kumandanı Ethem Paşa vardır. İki araba içerisinde de üç şehzade, Mehmed Murad Efendi, Abdülhamid Efendi, Mehmed Reşad Efendi, korteji tamamlamaktadırlar. Sultan, tiyatronun kapısında toplanmış olan halk arasında atından iner. Kendisini Alleon ile Naum karşılarlar ve locasının önündeki salona alırlar. Kısa bir istirahat esnasında sultan, iki seneden beri yeni bir temsile gelemediği için üzüntülerini belirtir.

Abdülmecid şehzadelerle birlikte locasına girer, diğer zevat da sağ ve soldaki locaları işgal ederler. Usule göre salon ve localarda başka kimse yoktur. Sultan salona ve localara seyircilerin alınmasını ve temsilin her zamanki gibi yapılmasını arzu ettiğini

bildirir. Bunun üzerine kapıda bekleyen kalabalık, salonu ve locaları doldurur. Salonunda tam bir sessizlik vardır. Sultan kimseyi rahatsız etmek istemediğini ve temsilin herhangi bir temsil gibi olmasını arzu ettiğini belirterek halkın oyuncularını istedikleri gibi alkışlamalarına izin verir. *Journal de Constantinople*'deki makalenin yazarı diyor ki, *Bilindiği gibi, eğer bir Prens temsilde hazır bulunuyorsa, böyle bir serbestlik Avrupa'da bile mümkün değildir.*

O gün tam bir opera oynanmamış, değişik eserler gösterilmiştir. İhtimal bu değişiklik sultan için yapılmıştır. Program şu şekilde tertip edilmiştir:

Robert le Diable (birinci ve üçüncü perde)

Odabella'dan Kavatin

Puritains'den Polonez

Sonnambula'dan Final

Orkestra şefi gene Angelo Mariani'dir. Artistler sultanın huzurunda büyük bir sevgiyle söylerler. Halkın gözü sahneden ziyade sultanın locasındadır. Bununla beraber temsilin beğendikleri yerlerini alkışlamaktan geri kalmazlar.

Sultan, locasında ciddi ve iyi aile reisi olarak ara sıra yanında bulunan çocukları Mehmed Murad Efendi ve Mehmed Reşad Efendi ile konuşarak temsili alaka ile seyrederek. Temsil, Mariani'nin yazmış olduğu ve sultanın iki sene evvel tiyatroyu ilk ziyareti esnasında çalınmış olan *Hymne Turc* ile nihayete erer. *Hymne* başlar başlamaz herkes ayağa kalkarak sultana döner ve eseri sonuna kadar ayakta dinler.

Sultan, Naum'a memnuniyetini belirten sözler söyledikten sonra tiyatrodan ayrılır. Sokağa yığılmış olan halk sultana büyük tezahüratta bulunur. Sultan aynı sade korseyle sarayına döner.

İki ay sonra Naum Tiyatrosu'nda bir hadise olur: 15 Mayıs 1851 akşamı mevsimin son temsili verilmektedir. Tiyatro tamamen doludur. Temsilin ortalarına doğru soprano *Mlle. Lotti* alkışlanarak altıncı defa sahneye çağrılınca parterde münakaşalar başlar. Bir anda bastonların havaya kalktığı görülür. *Lotti*'yi tutanlarla başka bir sopranoyu beğenenler arasında, alkış yüzünden kavga çıkmıştır. Kavga gittikçe büyür ve seyircilerden birisi şişli bir baston darbesi ile yaralanır ve ölür. Mevsim bu facia ile kapanır. Ertesi mevsimden itibaren tiyatronun ilanlarındaki bazı ihtarata şu madde eklenir: *Ve tiyatroya duhul edenlerin ellerinde değnek ve şemsiye misillü eşya bulunması dahi memnuatdan olup, bulunduğu halde bila ücret eşya hıfzına memur olan adama teslimiyle duhul etmeleri.*

Tedbir alınır ama sultan da bu yüzden uzun seneler bir daha Naum Tiyatrosu'na adımını atmaz. Sanatkârları dinlemek istediği zaman kendilerini saraya çağırır ve nihayet Dolmabahçe'de bir "Saray Tiyatrosu" yaptırmaya karar verir.

Altı buçuk sene sonra, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun açılışından bir sene önce, 12 Ocak 1858 Salı günü Abdülmecid Naum Tiyatrosu'na bir defa daha gider.²⁵ Sultanın ziyareti çok önceden bilindiği için Dolmabahçe'den Galatasaray'a kadar olan güzergâhta büyük hazırlıklar yapılmış, bütün yol havagazı lambaları ile aydınlatılmıştır. Taksim'de, Beyoğlu Caddesi'nin başına kurulmuş olan bir tak-ı zafer üzerinde havagazı alevleri ile yazılmış sultan tuğrası parlamaktadır. Aynı şekilde tiyatronun kapısı üzerinde de *Naum Tiyatrosu* yazısı bulunmakta, kapının iki yanındaki büyük havagazı avizeleri ortalığı gündüz gibi aydınlatmaktadır.

Saat dört buçukta Dolmabahçe Sarayı'ndan çıkan kortej iki sıra halinde dizilmiş olan halkın arasından ilerler. Sultan, Veliahd Aziz Efendi ve diğer şehzadeler at üzerinde, kalabalık bir maiyyet efradı ile saat beşe doğru Naum Tiyatrosu'nun önüne gelirler. Yakındaki *Cafe Oriental*'in orkestrası bir *Türk Marşı* çalmaktadır. Kapıda sultanı, Teşrifat Nazırı, Kâmil Bey ile Antoine Alleon ve Naum Kardeşler karşılar. sultanın locasına kadar yerler halılarla kaplanmıştır. Sultan locasındaki yerini alır. Bitişik localarda da Veliahd Aziz Efendi, şehzadeler, Bahriye Nazırı Mehmed Ali Paşa, Tophane Müşiri Ahmed Fethi Paşa, Evkaf Nazırı Ali Galip Paşa, Damat Ethem Paşa, Harbiye Nazırı Rıza Paşa, Muzika-i Hümayûn Mirlivası Necip Paşa, Padişah'ın Mabeyincileri, Katipleri ve Bab-ı Âli erkânı yerleşirler.

İkinci sırada, sağdaki locada Fransız Elçisi, solda Rusya ve Avusturya Elçileri ve kordiplomatik yer almıştır. Diğer localarda Beyoğlu'nun yüksek sosyetesini, zengin tuvaletli hanımlar bulunmakta, parterde büyük bir kalabalık göze çarpmaktadır. Girişte ve koridorlarda subaylar ve askerler nöbet tutmaktadırlar.

Sultan locasına yerleşince Callisto Guatelli'nin idaresindeki orkestra, kendisinin o gün için yazmış olduğu bir *Hymne*'i çalmaya başlar. Guatelli aynı zamanda Muzika-i Hümayûn'un şefidir. Bu *Hymne*'nin arkasından sırası ile şu eserler icra edilir:

- Verdi'nin *Atilla* operasından, Atilla'nın Rüyası ve onu takip eden sahne, M. Mitrovich tarafından.
- Luigi Ricci'nin *Birrajo* operasından birinci perde, MII. Dompierri, M. Schiggi ve M. Corti tarafından.
- Verdi'nin *II. Trovatore* operasından büyük arya, M. Malagola tarafından.
- *Atilla* operasının dördüncü perdesi, Mme. Arga, M. Mitrovich, M. Crociani ve M. Corti tarafından.
- *II Trovatore* 'den *Miserere*, Mme. Rivelli, M. Malagola ve koro tarafından ve *Mamma Agata* aryası, M. Schiggi tarafından.
- Donizetti'nin *Lucrezia Borgia* operasından *Brindisi*, Mme. Borghi Vietti tarafından.
- Verdi'nin *Ernani* operasından Elvira'nın *Kavatini*, Mme. Deleurie tarafından.
- *Birrajo* operasının ikinci perdesi, Mme. Dompierri, Mme. Boticelli, M. Schiggi, M. Corti ve M. Crociani tarafından.
- Bale: *Cachucha dansı*, la Fleur d'Andalouse, Mme. Cubas ve M. Ximenes tarafından.

Aralardan birinde locasından çıkan sultan, Naum'a iltifatta bulunur.

Bütün eserlerin çalınıp söylenmesi saat sekiz buçuğa kadar sürer. Sultan, locasından ayrılırken orkestra bir *Türk Marşı* çalmaktadır ve bütün seyirciler ayakta, sultanın locasına dönük olarak beklerler.

Abdülmecid, ertesi gün saraya çağrılan Antoine Alleon ve Naum Kardeşler'e memnuniyetini belirten sözler söyler. Sultan ilerisi için daha fazlasını ümit ettiğini belirtir ve payitahtında başlatmak istediği şimdi ise zaten ilerleme yolunda olan bu sanatın daha da gelişmesi için gayretlerine güvendiğini de ekler. Abdülmecid bu ziyaretinden sonra Naum Kardeşler'e 20.000 kuruş, kendisine ithaf etmiş olduğu *Hymne* için orkestra şefi Guatelli'ye 3.000 kuruş ve tiyatronun diğer üyelerine dağıtılmak üzere de 27.000 kuruş ihşanda bulunur.

Saray Tiyatrosu

Abdülmecid, yeni sarayına (Dolmabahçe Sarayı) Avrupa saraylarında olduğu gibi bir tiyatro binası yaptırmak istiyordu. *Dieterle ve Hammond* adındaki mimarlara bu vazife verildi.

Paris operasının iç tezyinatını yapan *Séchan* 1851'de İstanbul'a geldiği vakit, Fransız Elçisi *Marquis de la Valette* tarafından Reşid Paşa'ya takdim edilmişti. *Séchan*'ın Paris operasındaki eserlerini bilen Reşid Paşa, Padişah'ın arzusu olarak yeni saraydaki Abdülmecid dairesinin salonlarının döşenmesini *Séchan*'dan talep etmiş, bu mahal Sechan'a duvarlar, kapı ve pencere boşlukları ile teslim edilmişti.²⁶ 1856 yılı sonunda, yaptığı iş beğenildiğinden, *Séchan*'a dördüncü dereceden bir kıt'a nişanı verilmişti.²⁷ Saray Operası'nın tezyinatı ve döşenmesi işi ona verilmişti. Dolmabahçe Camii'nin karşısında bulunan Saray Tiyatrosu'ndan bugün hiçbir iz kalmamıştır. Bina son olarak tütün deposu olarak kullanılmış, 1937 senesinde Dolmabahçe Meydanı ve civar yollar tanzim edilirken tamamen yıktırılmıştır.



Saray Tiyatrosu'nu henüz inşa halinde iken gören Jules Janin bu tiyatro binası hakkında özetle şöyle söylemektedir:²⁸

Sultanın üç dört sene evvel yaptırmış olduğu Dolmabahçe Sarayı'nın yakınında cami vardır, onun da yanında tiyatro binası yapılmaktadır.

Bu şahane yere davetli önemli kişilerin her birinin ayrı girişi, kendilerine ayrılan yerlere girerken ayrı salonları bulunmaktadır. İmparatorluk locası, padişah için hazırlanmış bir dairenin bitişiğinde, salonun sonuna yerleştirilmiş, ortada ve bütün birinci katı işgal etmektedir. Duvarları, kiraz rengi bir fon üzerine altın ve sırma kaplanacaktır. Bir çok salondan geçilerek ulaşılan bir merdiven Hünkâr'ın dairesini üst kata bağlıyor.

Saray Tiyatrosu

Buradan hanım sultanlar, bütün nazarlardan uzak olarak temsili seyredebileceklerdir. Bu kafesli loca aslında kocaman bir salondur. Buradan bütün temsili seyretmeye veya hep aynı yerde oturmaya lüzum yoktur. Bu salonun duvarları altın ve ipekle, tavan ise imparatorluk rengi olan gelincik kırmızısı bir kumaşla kaplıdır. Mobilyalar, XV. Louis'nin dairelerindeki küçük salonları hatırlatıyor: aynalar, avizeler, divanlar, halılar, çiniler Mme. Pompadour'un bütün zerafeti...

Şehzadelerin, paşaların, elçilerin ayrı salonları ayrı locaları ayrı girişleri olacak, Versailles Şatosu'nun opera salonunun biraz daha küçük bir kopyası ama belkide daha zengini.

Salonun etrafında çepeçevre bir sıra korent sütunu locaları birbirinden ayırıyor. Her iki kolonun arasında bir avize, havagazı ile İstanbul güneşi ile rekabet edecek derecede salonu aydınlatacak. Bu salonda, perdeler, duvar kaplamaları, püsküller, saçaklar, altın işlemeli kadifeler, hayal edilebilecek her şey var. Alt katta bir sıra zarif loca bulunuyor; parter koltuklarla süslenmiş bir salondur; sahne perdesi kırmızı kadifeden olacak üzerine bir saray resmi cephesi yapılmış bir de ara perdesi bulunacaktır.

Bütün bunlar Paris'te çok becerikli ve ehil bir artistin, Séchan'ın atölyesinde yapılıyor. Mobilyalar, avizeler, çeşitli tezyinat, koltuklar, divanlar, duvar kaplamaları, aynalar, konsollar, halılar, makineler; Séchan hepsini hazırladı, hepsi müzeyyen, hepsi yaldızlı; hepsi sipariş edilmiş boyanmış, Lion, Tours, Baccarat, Aubusson, Sain Gobain²⁹ ustaları yardımı çağırılmış... Séchan bu büyük tiyatronun hayatı, hareketi, fikri, ressamı ve makinistidir. İnce marangozlar, gömme işi yapanlar, nakış işleyenler, duvar kaplamacıları, mermerciler, makinist ve mekanistler altı aydır çalışıyorlar. Bütün bunlar demir yolu ile Havre Limanı'na oradan da deniz yolu ile İstanbul'a nakledileceklerdir.

Tiyatro hakkında bize en geniş bilgiyi, binayı açılışından bir ay evvel Fransız elçisi M. Thouvenel ile birlikte gezen bir yazar vermekteydi. X.X. imzalı bu makalenin tiyatro ile ilgili kısımlarının tercümesi aşağıdadır.³⁰

... İşte anlatmaktan zevk aldığımız Saray Tiyatrosu. Yalnız bir temaşa yeri olmayıp, padişahın misafirlerini kabul edebileceği birçok salonu da bulunan bu tiyatroyu, Fransız Elçisi, Padişah'tan izin aldıktan sonra Mabeynci Osman Bey'in refakatinde gezdik. M. Thouvenel'in tiyatro hakkında tam bir fikir edinmesini isteyen padişahın emri üzerine havagazı ile aydınlatılmış olan bu yeni eseri, gezdiğimiz sıra ile anlatacağız. Bu ziyaret, öğleden sonra saat dörtte, eserin yaratıcısı sevimli alçakgönüllü M. Séchan ile yapıldı.

Tiyatro, Dolmabahçe Meydanı'nın köşesinde Boğaz'a bir kaç adım mesafede, Üsküdar'ın Marmara Denizi'nin ve Sarayburnu'nun karşısındadır. Tabiat harikalarının ortasında bir sanat harikası.

Evvelâ padişahın bundan böyle diplomatik yemeklerini verebileceği bir ziyafet salonuna girdik ki buradan davetliler, doğrudan doğruya tiyatro salonuna geçebileceklerdir. Bu salon, yirmi sekiz metreye on dört metre ebadında bir dikdörtgendir, dört tarafında on iki penecere ve geniş taraflarının ortasında iki kocaman kapı bulunmaktadır. Bütün duvarlar, iki buçuk metre yüksekliğinde lambri kaplıdır. Pencere açıklıklarında geniş bir pervaz, zemin katın kalın duvarlarının gene lambri kaplı pencere pahlarını çerçevelemektedir. Lambri bir marangozluk şaheseridir; ceviz ağacından yapılmıştır; belli aralıklarla, üzerlerinde büyük çiçek dalları bulunan altın kenarlı kartuşlar bulunmaktadır. Bu oymalı ahşap dekorasyonun bazı yerlerinde altınlar parlamaktadır; bu maden o kadar iyi kullanılmıştır ki, tamamının güzelliği bundan etkilenmemekte ve bazı oymalar daha iyi meydana çıkmaktadır. İşte çok şey öğrenip çok şey unutmaları lazım gelen bizim yerli sanatkârlarımız ve marangozlarımız için kıymetli bir model.

Kornişlere kadar yükselen uzun duvarların ortasındaki kapılar, lambrileri ahenkli bir şekilde kesmektedir. Kapıların tepe taçları yuvarlak bir pencere şeklindedir ve bronz bir şebeke ile kapatılmıştır. Bunlardan bir tanesinin arkasında, padişahın görünmeden ziyafette hazır olabilmesi için padişah mahfeli, öbürünün arkasında ise görünmeden çalacak orkestra için saklı bir yer bulunmaktadır.

Lambrinin üst tarafında duvar, kornişe kadar, birkaç seneden beri Paris sanayisinin yeniden canlandırılmış olduğu ve M. Séchan'ın muvaffakiyetle tatbik ettiği, hayran olunacak bir ortaçağ usulü olan kabartma ve yaldızlı deri ile kaplanmıştır.

Bu çevrenin ortasında, lüksün elde etmek istediği her şey, dekorasyon sanatının göz önüne serdiği bütün zerafet bulunmaktadır. Üzerlerinde abanoz çerçeveli, bakır işlemeli bir padişah tuğrası ile taçlandırılmış sekiz ayna bulunan, yaldızlı bronz ve

bakır kenar çizgileri ile bezenmiş şu sekiz büyük abanoz sergene bakınız. Kenarlarında bizoteli ayna bantları bulunan ve kendileri de bizoteli olan bu aynalar, Venedik tarzındadır.

Bilhassa, sergenlerin arasında duran, gövdesi hemen hemen iki metre boyunda üzerlerine bronz tepelikler konmuş Çin vazolarından yapılmış olan şu kollu şamdanlara bakınız. Bunlar geniş şemsiyelerin altında tombul yanaklı ve göbekli mandarinler, üzerlerinde buldukları nehirlerden daha büyük yelkenliler, devasa kuşlar, tuhaf köşkler vs. gibi ilâhî imparatorluğun çok sevgili fantastik resimleri ile süslü, parlak renkleri ile pırl pırl, hakiki Çin vazolarıdır. Bana söylediklerine göre, bunlar son harbin ganimetleridir. Kanton'un işgalinde, müttefiklerin eline düşen Mandarin'in Sarayı'nı süslüyorlardı. Bu göçmen vazolar, Boğaziçi kıyılarına, Sarı ırmağı unutturan cömert ve göz kamaştırıcı bir misafirperverlikte kabul edilmişlerdir.

Salonun ortasında icabında birleşebilen üç masa bulunmaktadır; bu masalar, yıldızlı bronz ve bakır şerit kakmalı abanoz ağacındandır. Etraflarına, yeşil fon üzerinde yapraklar ve çiçekli dallar bulunan ipekli bir kumaşla kaplı, yıldızlı ahşap sandalyeler sıralanmıştır. Harikulâde incelik ve yumuşaklıktaki bu kumaş, uzun kıvrımlarla pencerelerden sarkmaktadır; odanın dört köşesindeki divanlar da aynı kumaşlarla kaplıdır; bu kumaş, burada kullanılmak üzere Lyon'da yapılmış eski bir Ceneviz kumaşı cinsidir. Bu özel ayrıntıları, M. Séchan'ın lütfu ile öğrendik.

Masaların üzerine sarkmakta olan kesme kristalden eski tarz ve çok zarif on bir büyük avize ile Çin vazolarının üzerindeki kollu şamdanlar, göz kamaştırıcı bir aydınlıkla tavanın sevimli resimlerini ve dekorasyonun parlak güzelliklerini meydana çıkarmaktadır.

Son olarak da baştanbaşa yeri kaplayan ve gri bir fon üzerinde çiçek demetleri bulunan bir Aubusson halısını sayalım.

Bu salonda dikkate alınması gereken ve her yerde karşılaşılan şey, şekillerin ve renklerin ahengidir. M. Séchan'ın herbirine göstermiş olduğu itina ile, döşeme şekli ve kumaşları farklı on iki ilâ on beş odanın birbirleri ile olan ahengi, istisnasız hepsinde heyecan verici bir tesir yapıyor. Büyüklüğüne rağmen salon, rahatlık hissi veriyor; hiçbir şey göze çıplak görünmüyor, hiçbir şey soğuk ve sıkıntılı değil. Sadece bir göz atmakla insan, nefis yemeklerle ilgili hayaller kuruyor, gözler bu geniş masalarda ziyafet sofraları arıyor. M. Séchan'ın meşhur kozmopolit aşçıya bir emir vererek İstanbul'da sıcak yemeklerle eserini tamamlayacak ziyafet sofrasını hazırlaması için padişahın bir işareti yetecektir.

Bu salonda özel bir girişle evvela, az önce bahsettiğimiz ve bir arabanın içi gibi, yumuşak bir kumaşla döşenmiş olan padişah mahfeline, oradan da üst kata çıkan merdivenin bulunduğu bir odaya geçilir. Üst katta padişahın büyük dairesi vardır. Artık anlatmak istemediğimiz bu salonlardan çabucak geçelim; öyle muhteşem şeyler görüyoruz ki gözlerimiz yoruluyor; hepsini anlatabilmek için uzun uzun çalışmak ve bir cilt kitap yazmak lazım. Biz hemen, bu sanat yolculuğumuzun gayesi olan temsil salonuna gelelim. Bu daireden, kumaş kaplı bir koridorla, sahnenin tam karşısında bulunan padişah locasına geçiliyor. Locanın arkasındaki iki odadan birisinde, Harem'e çıkan döner bir merdiven bulunmaktadır.

Tiyatro salonuna girdiğimizde yağmur, hafif bir ışıkla aydınlatılmış olan odaların pencerelerini kamçulamakta idi: kontrast mükemmeldi, öyle ki M. Sechan ziyaretçilere tesir etmek için bulutlar ve güneşe hükmedebilse bile bundan mükemmeli

yapamazdı. Gözlerimizin alışmış olduğu bir loşluktan birdenbire altın yıldızların ve ipeğin pırıltısının ortasındaki bir aydınlığa geçiyoruz; salon, havagazı alevlerinin aydınlattığı, kesme kristalleri elmas kıvılcımlar saçan avizelerin ışığı altında, pırıl pırıldı; localardaki aynalardan akseden ışık, tavanın nefis resimlerini iki kat fazlası ile aydınlatıyordu.

Salonun tanzimi Versailles Şatosu'nun operasına benziyor. Locaları ayıran muhtelif üslûplardan bir sıra kolon bir kubbe kasnağını, o da kubbeyi taşıyor; daha geniş bir kolon aralığından ve birinci katta padişah locası bulunuyor. Tiyatro, parter ve harem için kafesli bir ikinci kattan ibarettir; salon vasat büyüklükte ve aşağı yukarı üç yüz kişi alabilir.

Locaların içi, ışığı aksettiren, pırıl pırıl gelincik kırmızısı ipek kumaş kaplıdır. Her locanın tavanından bir avize sarkmaktadır ve localar birbirlerinden alçak duvarlarla ayrılmışlardır; localarda oturanlar isterlerse mevcut bir çift perde ile locayı tamamen kapatabilirler. Yıldızlı saçaklarla süslü kadife perdeler, iki salon arasında locanın önüne doğru yükseliyor; altın işlemeli kadife örtüler her locanın ön tarafından sarkıtılmış. Sandalyeler, koltuklar, kozözler localara dağıtılmış; localar da, merdiven basamakları, koridorlar ve parter gibi halı kaplı.

Zarif ve rahat parter, gelincik kırmızısı kumaş kaplı koltuklarla döşenmiş.

Yıldızlı bir kafesle kapatılmış harem dairesinden daha ilgi çekici ve zarif bir yer düşünülemez; fakat, elmaslarla süslü, parlak ve geniş büzgülü oryantal elbiseler, bu loş parmaklığın arkasına saklanacak yerde bu salonda, bu aydınlıkta ne güzel görüneceklerdi...

Şenliği tamamlamak için M. Séchan bize birçok dekor gösterdi; bunların, büyük Paris Operası'nın sahnesinde yirmi seneden beri kendilerini göstermiş sanatkarların eserleri olduğunu söylemek yetisir; bu dekorlar, birer sanat ve zevk şaheserleri idi. Büyük kıvrımları olan ve geniş bir bordürle nihayetlenen sahne perdesi ile resimli antrakt perdesinden daha zengin ne olabilir? Antrakt perdesinin üzerinde, salonu büyük gösteren ve birinci planda bir merdiven ve insanın, ötesine geçmek ve çeşmeler ve şelaleler görünen bir bahçeye ulaşmak için kolonlar arasında kaybolmak istediği bir saray girişini gösteren mimarî bir kompozisyon bulunmaktadır.

Makinalar, perde açıkken yapılacak değişiklikler için lüzumlu aletler, Paris'tekiler gibi, her isteneni yapmaya hazır vaziyette başlamak için yalnız opera trupunu ve padişahın emrini beklemektedir.

Perde aralarında, en rahatla en zarifin yarıştıkları istirahat salonunda serinletici içkiler, padişahın davetlilerini beklemektedir; şu nokta üzerinde ısrar etmeye kendimi mezun addediyorum ki, bu tiyatronun bütün teferruatında en çarpıcı şey evvela insanda rahatlık hissi uyandırmasıdır; bu tesir, mükemmel ahengin neticesidir; her şey aşkla araştırılmıştır, her şey birbiri ile ilgilidir ve bu debdebeli lüks içerisinde, ipeğin, kadifenin, bronzun, altının, aynalar ve kristallerin arasında her şeyin yerli yerinde olduğu, lüzumsuz hiçbir şeyin bulunmadığı, hiçbir şeyi kaldırmanın mümkün olmadığı, tamamlanmamış hiçbir şeyin kalmadığı hissedilmektedir. Şunu da ilave edelim ki, bu ahengi tamamlamak için yapılması gereken her şey, mobilyalar, duvar kaplamaları, kumaşlar, ahşap kaplamalar vs., M. Séchan'ın verdiği özel resimler üzerine Fransada imal edilmiştir.

Netice olarak, bir fikir vermeye çalıştığımız Saray Tiyatrosu, onu ilham eden düşüncesi ile, tarihin sulh sever sahifelerinde, Abdülmecid'in saltanatının zaferlerinden biri

olacaktır. Ama şunu da unutmayalım ki, bu yüce fikrin gerçekleşmesi için sanatın ve sanayinin işbirliği, bir Fransız'ın M. Séchan'ın sayesinde olmuştur.³¹

Saray Tiyatrosu'nun açılışı Ceride-i Havadis tarafından da bildirilmiştir.³² Büyük araştırmacı Refik Ahmet Sevengil'in kitabından bu haberi sadeleştirilmiş haliyle ay-nen alıyorum.³³

Allah padişahımız'ın ömrünü, büyüklüğünü, yüksekliğini, parıltısını arttırsın; yüksek kalbini yeniden yeniye, çeşit çeşit neşe ve sefadan ayırmasın, amin. Beşiktaş Sahil Sarayı civarında padişahımızın emriyle kendilerine mahsus gayet süslü, eşsiz bir tiyatro yeri düzenlenmiştir. Lazım olan her şeyi de tamamlanmış olduğundan bu ayın üçüncü cumartesi gecesi padişahımız orayı şerefleştirmişlerdir. Bir lütf olarak izin verdikleri için hükümet adamları da gelmişlerdir. Tiyatro açılmış ve bir güzel opera oynanmıştır. Hazır bulunanlar pek memnun olmuşlardır. Doğrusu bu tiyatro, benzeri az bulunur, pek muntazam kıymetli bir eserdir. Böyle bir eser vücuda getirdiği için Padişahımıza bir teşekkür olmak üzere herkes onun ömrünün artması duasını tekrarlamış, bu suretle de kendisine düşen kulluk vazifesini yapmıştır.

Filhakika 3 Cemaziyelevvel 1275, yani 8 Ocak 1859 Cumartesi günü öğleden sonra Naum Tiyatrosu kumpanyası Saray Tiyatrosu'nda bir temsil vermiştir.

Padişahın da hazır bulunduğu bu ilk temsil, bir denemedir. Asıl açılış, tantanalı bir şekilde 12 Ocak 1859 Çarşamba günü yapılmıştır.

Journal de Constantinople'ün yazdığına göre bu büyük sanat merasiminde, genç şehzadeler, bütün saray halkı sadrazam, nazırlar, hükümetin bütün ileri gelenleri ile yabancı devletlerin elçileri hazır bulundular. Temsil, Naum Tiyatrosu sanatçıları tarafından verildi. Padişahın bulunduğu locanın solunda İngiltere Elçisi'nin hanımı *Lady Bulwer* ile İsveç Elçisi'nin hanımı *Mme. Sibern* bulunuyordu. Padişah, *Lady Bulwer* ile birkaç defa Fransızca konuştu. Temsil akşamın yedisinde, Mlle. Viale, M. Scheggi, M. Lawrence ve M. Saverini'nin ustaca icra ettikleri *Luigi Ricci*'nin *Scaramuccia* operasının ilk iki perdesi ile başladı. İki perde arasında M. Padovani güzide topluluğa kendini dinletmek şerefine erişti: kendi bestelemiş olduğu sevimli bir parçayı kemanla çaldı. Temsil, yeni *Chasse de Diane* balesi ile nihayete erdi. Padişah temsilin sonuna kadar locasını terketmedi.

25 Şubat'ta sultanın ve nazırların huzurunda *Traviata*'nın iki perdesi oynandı. Ertesi gün bu iki perde ve ilave olarak *Maria de Rohan*'ın üçüncü perdesi oynandı. Temsil bir bale ile sona erdi. Sarayın birçok kadınları bu temsili seyrettiler.

Bundan sonra, Naum Tiyatrosu'nun artistleri zaman zaman davet edilerek Sarayın Tiyatrosu'nda temsiller vermeye devam etmişlerdir. Bu sahne yalnız opera değil, Naum'un dram kumpanyası tarafından tiyatro eserleri de oynuyordu. Temsiller, bazen saray halkı için bazen de Buğdan Prensi *Alexandre Jean, Grand Duc Constantin* gibi ecnebi misafirler için yapılmakta idi. Bunlara, nazırlar ve Bâb-ı Âli'nin yüksek dereceli memurları davet ediliyorlardı.

Gazetede ki şu haberden, ilk Türk tiyatro oyunu olan *Şair Evlenmesi*'ni, Şinasi'nin Saray Tiyatrosu için yazmış olduğunu anlıyoruz.³⁴

Fransa'da uzun müddet tahsilde bulunmuş olan Meclis-i Maarif azası Şinasi Efendi, Racine'den, Lafontaine'den, Moliere'den seçilmiş parçalar tercüme edip yayınlıyordu. Bu genç yazar, bu cevherli şair bugün daha iyisini yaptı. Sultan'ın özel tiyatrosu için bir perdelik Türkçe güzel bir komedi yazdı. Piyetin adı, Şair Evlenmesidir. Şimdiden

analizini yapmayacağız, fakat halkı bundan haberdar ediyor ve bu arada güzel sanatları bilgilice korudukları için Padişah'ın Başmabeyncisi'ni ve saray eğlencelerini tertip edenleri tebrik ediyoruz.

Bunun dışında Saray Orkestrası ve saraydaki amatörler de bu sahnede temsil vermekte idiler. Bunlar hakkında gazetelerde pek az haber vardır. Bu temsilleri Necip Paşa tertip etmektedir. Necip Paşa, daha Donizetti'nin sağlığında *Muzıka-i Hümayûn Mirlivası* olarak Muzıka-i Hümayûn Mektebi'nin başında bulunuyordu. *Konservatuar* kelimesi henüz Türkçe'de kullanılmamakta idi, fakat Fransızca çıkan *Journal de Constantinople* gazetesi 1858'den itibaren Necip Paşadan, *Directeur General du Conservatoire Imperiale de Musique* (İmparatorluk Müzik Konservatuari Müdürü) diye bahseder. Gazeteye göre, Necip Paşa'nın 19 Ekim 1859 günü tertip ettiği gece, evvela sevimli bir pandomima ile başladı. Bu pandomimada *Konservatuar* talebeleri büyük süratle ilerlemiş olduklarını gösterdiler. Gecenin müzik kısmı her zamanki gibi çok itinalı idi, orkestra da hakikaten Avrupa'nın en iyi orkestraları ayarında idi. Daha sonra piyanodaki kabiliyeti ile bütün Pera sosyetesinin çok iyi tanıdığı Mlle. Alexine ile Mlle. Adeline Poumicon, sultanın huzurunda çalmak şerefine nail oldular. Mlle Alexine'in salonlarda çok sevilen piyanoda, kendisini en büyük ustalar derecesine çıkararak yorumu ile çaldığı çok parlak bir parçadan sonra, Mlle. Adeline'le beraber dört el için iki parça daha çaldılar ki bir tanesi tam yerinde idi: meşhur Meastro Rossini'nin yazmış olduğu *Padişah Marşı*. Temsil, bazı İspanyol dansları ile nihayete erdi.

Donizetti öldükten sonra yerine 21 Şubat 1856'da *Saltanat Muzıkları Baş Ustakârı* olarak *Guatelli* tayin edilmişti. 16 Temmuz 1859'da ise *Guatelli*'nin yerine *Pisani* getirildi. *Pisani* genç yaşında *Guatelli* gibi, Naum Tiyatrosu için İstanbul'a gelmiş ve yerleşmiş bir İtalyandır. Naum Tiyatrosu'nda orkestra şefliği yapmış bestelediği senfonik eserler bu tiyatrodaki başka konser salonlarında çalınmıştır.

Saray Tiyatrosu açıldıktan sonra buranın idaresinin Askerî Muzıklar İdaresi'nden ayrılması zarureti doğdu. 26 Ekim 1859'da Necip Paşa, gazete ile bildirilmesi ricası ile şu haberi verir: *Muzıka-i Hümayûn Mektebi iki müstakil kısma ayrılmıştır: Pisani'nin idaresinde Saray Tiyatrosu ve Guatelli'nin idaresinde Askerî Muzıklar*. 1860'ta Necip Paşa Harp Meclisi azası tayin edilir. Muzika hizmetleri de bundan böyle bu işlerle görevlendirilen iki miralaya bırakılır.³⁵

Saray Tiyatrosu'nda opera, operet ve tiyatro temsillerinden başka resim sergileri de açılır. 23 Kasım 1859 günü Abdülmecid, Saray Tiyatrosu'nun büyük kabul salonunda, Avusturya Elçisi'nin aracılığı ile Ressam *Schoefft*'ün açmış olduğu sergiyi gezmeye gider. Bir saatten fazla sergide kalan sultan, her tabloyu ayrı ayrı inceler, resimler hakkında ressamla konuşur, beğendiğini belirtir. Serginin bozulmadan bir müddet daha kalmasını bildirir. Birkaç gün sonra *Schoefft*'e dördüncü dereceden Mecidi Nişanı verilir. Ressama ayrıca serginin masraflarına karşı para da ödenir.³⁶

Abdülmecid'in Saray Tiyatrosu'na son gidişi 16 Nisan 1861'deki temsil sebebiyle olmalıdır. *Ceride-i Havadis* gibi *Journal de Constantinople* de bu temsile vekillerin yüksek dereceli devlet memurlarının ve kordiplomatiğin davetli olduklarını söyler, fakat ne oynadığını bildirmez. 24 Nisan'da Naum Tiyatrosu Verdi'nin *Ernani* operası ile mevsimi kapatır. 25 Haziran 1861'de Abdülmecid'in ölümü ile bu devir sona erer.

Abdülaziz, Beyoğlu ve Naum Tiyatrosu

Abdülmecid, Batı musikisine ve bilhassa operaya çok düşkündü. Dolmabahçe Sarayı'nın yakınına yaptırmış olduğu muhteşem Saray Tiyatrosu'nun³⁷ zevkini süremedi, tiyatronun açılışından iki buçuk sene sonra öldü. 25 Haziran 1861'de tahta Abdülaziz çıktı.

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

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

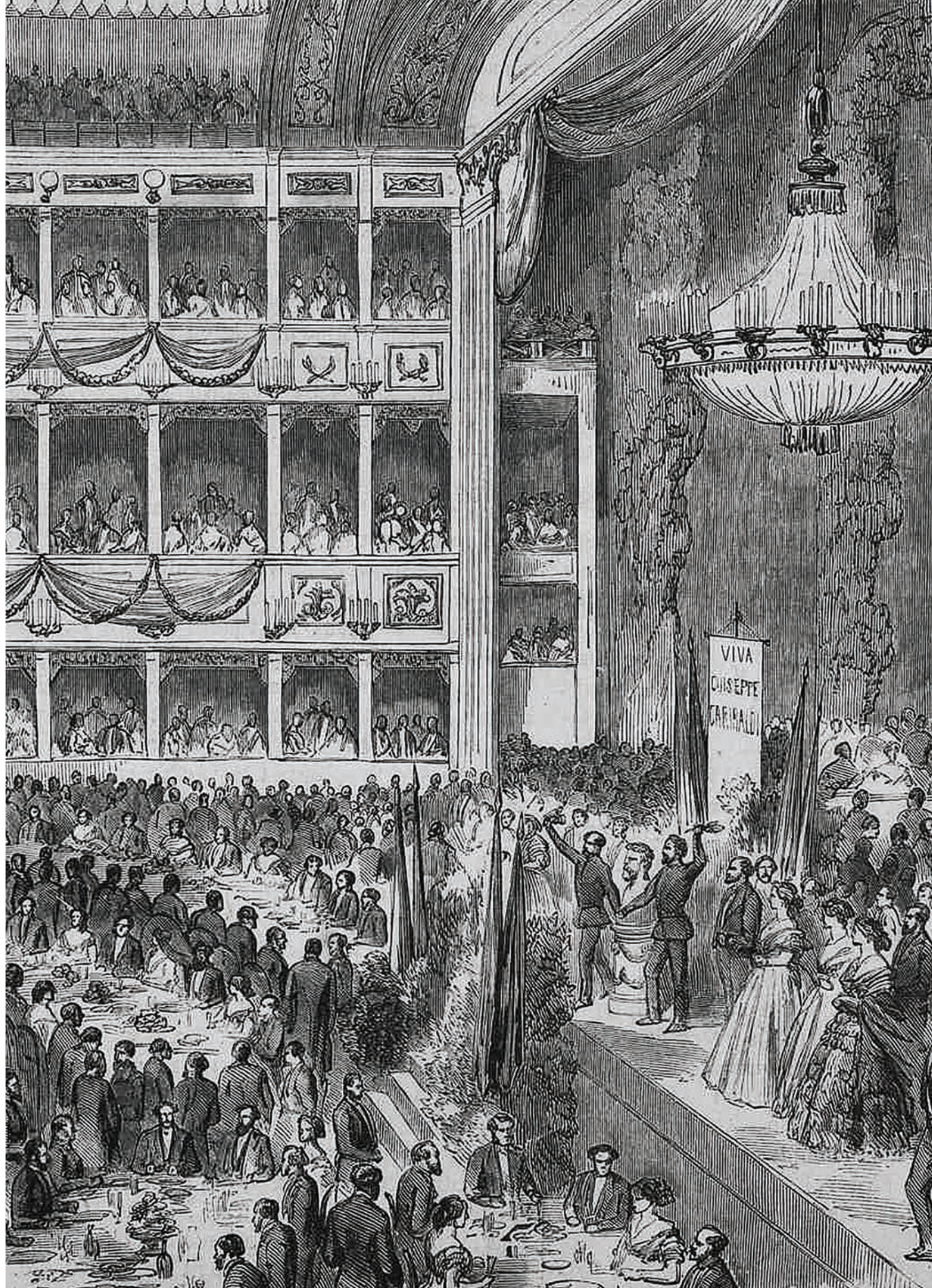
Abdülmecid ve Abdülmecid'in çocukları gibi Abdülaziz de, musikiye meraklı idi. İtinalı bir tahsil görmüştü, edebî kültürü kuvvetli idi. Hem Türk musikisini hem Batı musikisini öğrenmiş, her iki çeşit musiki ile besteler yapmıştır. Aşağıdaki *Muhayyer Devr-i Hindî* şarkısı gibi güftesi de bestesi de kendisinin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

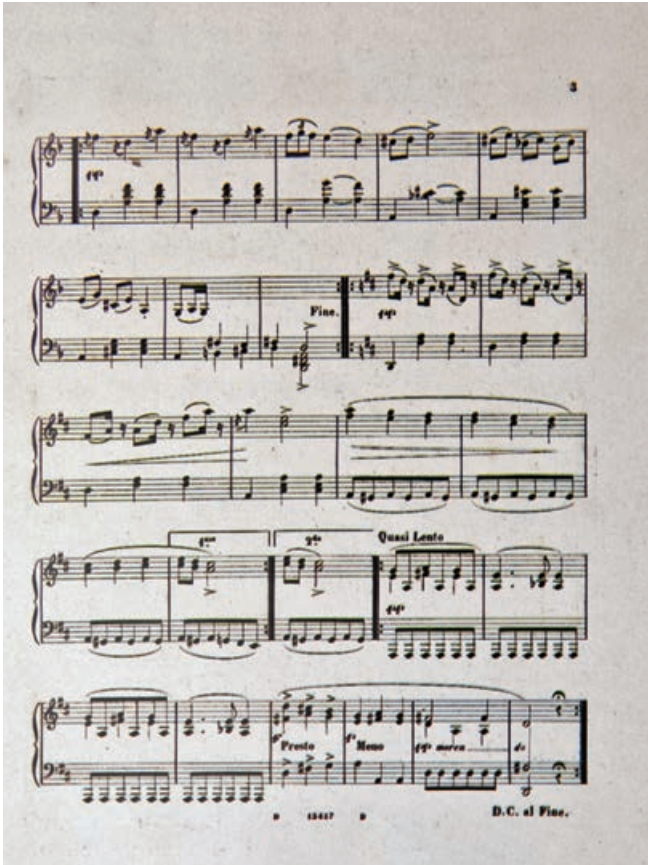
Bî-huzûrum nâle-î mürğ-î dil-î dîvânededen
Fark olunmaz cism-i bîmarım bozulmuş lânededen
Bunca derd û mihnete katlandığım âyâ neden
Terk-i cân etsem de kurtulsam şu mihnet-hânededen

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

Abdülaziz tahta çıktığı zaman devletin önemli meselelerinden birisi, israftan kurtulmak idi. Bunun için saraydan başlayarak büyük tasarruflara girişildi. Tah-ta çıktıktan sonra bir aya kalmadan saraydaki personeli azaltmak için çok sayıda hizmetçi ve kayıkçı, kara ve deniz ordusuna asker olarak nakledildi. Ağustos ayına kadar bunlar 1500 kişiyi bulacaktı. Saraydaki birçok altın ve gümüş eşya, eritilmek üzere Darphane'ye gönderildi. Bu arada *Muzıka-i Hümayûn* da bu tasarruf hareketinden nasibini aldı ve personel 105 kişi eksiltildi, ama Saray Tiyatrosu'nda, *Muzıka-i Hümayûn Mektebi* talebeleri tarafından verilen temsillere devam ediliyordu. Abdülaziz, hemen hemen ayda bir defa, saray ve hükûmet erkânının da davet edildiği bu temsillere şehzadelerle birlikte gidiyordu.

Saray Tiyatrosu'nda her türlü eğlenceler tertip edilmekte idi. 3 Nisan 1862 tarihli bir gazete haberine göre, "Pazartesi gecesi, padişahın emri ile Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda, bütün nazırların, devletin yüksek dereceli memurlarının ve paşaların katıldığı parlak bir gösteri yapıldı. Tiyatro, sirk için hazırlanmıştı. M. Soullier,





artistleri ve bütün ekibi ile ilgi çekici olduğu kadar değişik gösteriler yaptılar. Padişah Abdülaziz, bütün gösteri boyunca locasından ayrılmadı. Üç loca askerlere ayrılmıştı. Bu localarda muhtelif birliklerden gelmiş erler, onbaşılar ve çavuşlar bulunuyordu. Diğer localar, nazırlar, yüksek dereceli memurlar ve paşalar tarafından işgal edilmişti. Bütün bunlar bize şunu anlatıyor: Orduda ve halkta gittikçe artan bir şekilde padişahın halkçı olduğu hakkındaki kanaat ve sevgi büyümektedir...” Salı günü bayramdır. Ayrı temsil, Salı ve Çarşamba günleri Saray Tiyatrosu’nda tekrarlanır. Pek çok kişi bu gösteriye davet edilir.

Ne var ki, Saray Tiyatrosu’nun ve Muzıka-i Hümayûn Mektebi’nin başında dirayetli kimseler olmadığından, buralarda bir ilerleme kaydedilemedi. Muzıka-i Hümayûn, Saray Tiyatrosu’ndan ayrı, Saray Bاندosu olarak devam etti. 2 Eylül 1861 tarihli bir gazete haberine göre, “Evvelki gün Sadrazam Mehmed Emin Âli Paşa, İstanbul’da görevli olarak bulunan ecnebî generallere büyük bir akşam yemeği verdi. Davetliler arasında nâzırlar ve

yüksek dereceli memurlar da bulunmakta idiler. Muzıka-i Hümayûn (la Musique du Palais) bu yemek esnasında seçilmiş parçalar çaldı.”

Saray Tiyatrosu’nda ise, müzikli oyunların yanında Türkçe tiyatro eserleri de yazıldı ve oynandı. Şüphesiz bunların Türk sahne sanatına faydaları dokunmuştur. 1863 senesinde çıkan bir yangında binanın içi kısmen yandı, bir daha tamir edilmedi. Büyük masraflarla yapılmış olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu’nun ömrü, dört seneden biraz fazla sürdü.³⁸

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

Başka memleketlerden gelen devlet reislerinin programlarında Naum Tiyatrosu’ndaki temsillere de yer veriliyordu. 1869 yılı Nisan ayında İngiltere Veliahdı Prince de Galles ile eşi, Osmanlı padişahını ziyarete geleceklerdi. Veliahd’ı ağırlama programına bir iki opera temsili de kondu. Tiyatro mevsimi bitmiş olduğu halde, sanatkârların bir müddet daha İstanbul’da kalmaları sağlandı. 2 Nisan ve 5 Nisan akşamı Prens ve Prenses gayr-ı resmî olarak Naum Tiyatrosu’na gelerek kalabalık bir halkla birlikte temsili seyrettiler. 7 Nisan akşamı ise veliahdla birlikte Abdülaziz, sadrazam, nâzırlar, ileri gelen devlet memurları Naum Tiyatrosu’na geldiler. Dışarda da büyük şenlikler yapıldı.³⁹ Muzıka-i Hümayûn, veliahdın Türkiyede olduğu müddet içinde, İngiliz sarayının bahçesinde birçok opera parçası ile beraber, *God Save the Queen*’i ve *Aziziye* marşlarını çaldı. Aynı yıl, Kasım ayının son günlerinde Avusturya İmparatoru François Joseph de, Abdülaziz’in ziyafetinden sonra Naum Tiyatrosu’na gidip bir temsil seyretmişti. İmparator ülkesine döndükten sonra direktör Naum’a bir kıta nişan ile bir mücevher göndermiştir.⁴⁰

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

Abdülazize, diğer padişahlara olduğu gibi Avrupalı bestekârlar zaman zaman marşlar vesaire yazıp göndermişlerdir. Jules Cohen⁴¹ bir “Marche triomphale” yazmış, Samuel David⁴² “bir kıta musiki besteleri notası” göndermiş, Abdülaziz’in Londra’da Sutherland Düşesi’nin verdiği baloda dinlediği meşhur soprano Patti’nin hocası Moritz Strakosh⁴³ bir marş takdim etmiş, Esprit Aubert⁴⁴ bir kıta nota göndermiştir.

Arap harfleri ile yazılmış olan belgelerden isimlerini çıkaramadığımız Milanolu Kont Libta(?), Parisli Piyanist Mösyö Reter(?), gene Piyanist Mösyö Rutrek(?), Macar Kemancı Demeni(?), Covent Garden orkestra Şefi Mösyö Konstan(?), *gayet güzel bir polka besteleyen Alman, Mösyö Bils(?), Viyana’da tiyatro direktörü Mösyö Frederik Strampfer, Memleketeyn asâkir-i Muzıkası Kolağalarından*⁴⁵ Ovan Hebs ve daha pek çokları, aynı şekilde çeşitli bestelerinin notalarını göndermişler ve muhtelif derecelerde Mecidî nişanı ile taltif edilmişlerdir.⁴⁶

Abdülaziz, İstanbul’a gelen, sirk olsun diğer gösteriler olsun hepsi ile ilgilenmiştir. İşte bunlardan bir tanesi: *Dün, öğle üzeri, ‘Top Adam denen M. Rambaud, padişahın önünde marifetlerini göstermek üzere Dolmabahçe Sarayı’na çağırılmak şerefine nail oldu. Öğle üzeri padişah, yanında Sadrazam Fuat Paşa olduğu halde limonluğun avlusuna*

Abdülaziz’in piyano için bestelemiş olduğu bir vals, *Invitation à la Valse* (Valse Davet), Milano’da Lucca tarafından basılmıştır.



indi. Tophane Müşiri Halil Paşa kendisini orada beklemekte idi. İri yarı sanatçı gülleri, topları ve Napolyon'un kendisine Cezayir'de vermiş olduğu silahları ile orada hazır beklemekte idi. Bomba ve top taliminden sonra sultanın beklentilerine gösterişle karşılık verebilmek için, top adam, topu ağzına kadar doldurduktan sonra karşısına geçti ve top ateşlendi. Hayatında ilk defa çarpışmanın şiddeti ile iki adım geriledi. Ansızın karnından kan boşaldı. Bu ani sarsıntıya rağmen Herkül yine de bir kaya gibi sağlam duruyordu. Bu esnada limonluğun camlarının dörtte üçü parçalanmış ve bahçeyi yoğun bir duman kaplamıştı. Gösterinin, Sultan'ın hoşuna gittiği anlaşılıyordu. M. Rambaud'ya memleketini sordu, Fransız olduğu cevabını aldı, Kırım Harbi'nde almış olduğu madalya, eski bir asker olduğunu gösteriyordu. Artist gereği gibi mükâfatlandırıldı.

İstanbul'da ilk tiyatroyu açan Bosco'nun oğlu, Avrupa'nın birçok şehrinde temsiller vermiş pek tanınmış bir hokkabazdı. 1884'te İstanbul'a gelecek sarayda ve Naum Tiyatrosu'nda temsiller vererek⁴⁷ babası gibi İstanbul halkını teshir etmiştir.

Filhakika, İstanbul'da ilk tiyatro, Bosco adında bir İtalyan tarafından 1840 senesinde Beyoğlu'nda, bugünkü Galatasaray Lisesi'nin karşı tarafında bulunan Mihail Naum'a ait bostan arazisi üzerinde açılmıştı. Bu tiyatrodaki cambazlık, hokkabazlık, sihirbazlık gibi gösterilerle temsillere başlayan Bosco'dan sonra muhtelif kimseler Beyoğlu'nda tiyatro ve opera oynamışlardır. Başvekâlet Arşivi'ndeki belgelere göre, 1840 senesi Ağustos'unda, Fransız tiyatrocular, müdürleri Mösyö Filöl(?) vasıtası ile *Odeon* adındaki bir tiyatrodaki bir tiyatrodaki Fransızca *komedi ve opera tâbir olunur bazı sanayi icra olunmak üzere* ruhsat almışlardır. Ertesi sene, Bazilyo Sansoni(?) adında bir Avusturyalı, *gene opera tabir olunur bir nev'i tiyatro oyunu oynatmak için ruhsat ister*. Sansoni *Bosco Tiyatrosu* denen yeri kiralamıştır. Ruhsat talebi Sansoni namına Avusturya Sefareti tarafından yapılmıştır. Arz tezkeresinde, *Tiyatro ve operanın, bir takım hikâyeler ve nağmelerden ibaret olduğu, bir uygunsuzluğu olmadığı, seyrine de edepsiz takımından kimselerin gitmediği, elçiler ve namuslu tüccarlar gittiği, geçen sene de bazılarına ruhsat verilmiş olduğu* belirtilmektedir.

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

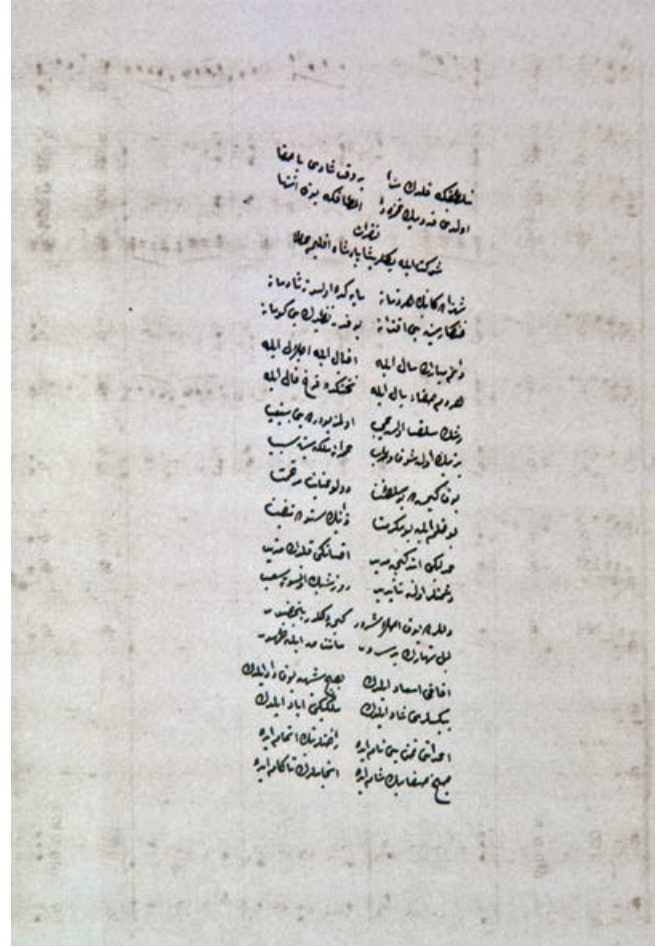
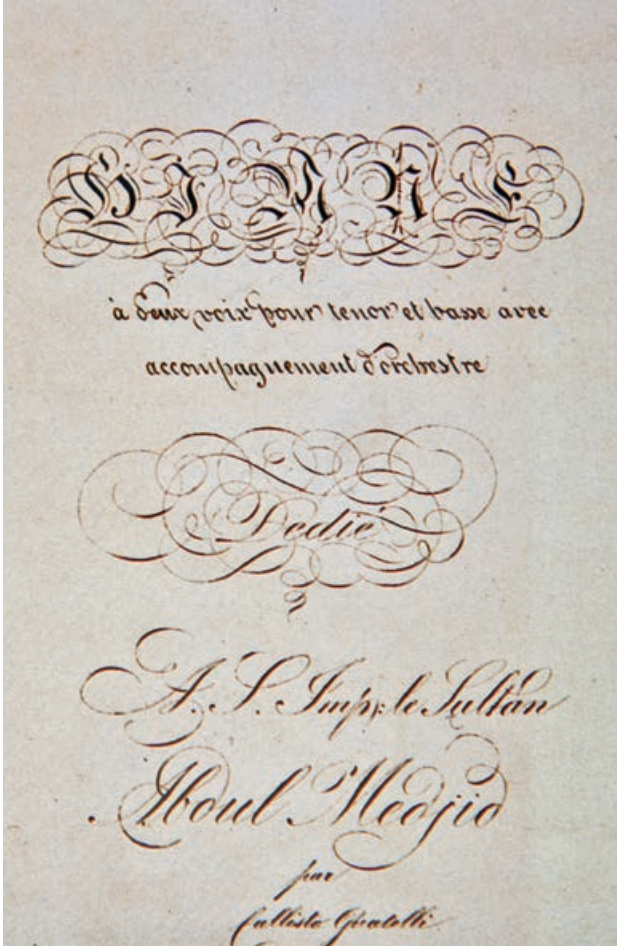
Bu arada, Naum'un tiyatro binası tamamlanıncaya kadar olmak kaydı ile Belli(?) adında bir Fransız'a da, münasip bir yer kiralayıp İtalya'dan getirmiş olduğu bir takım drama ve komedi oynatma müsaadesi verilmiştir.

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

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

Daha 1847'de İstanbul'da opera ve tiyatro oynamak imtiyazı 15 sene müddetle Naum'a verilmişti. Fakat 1860'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'nda işler iyi gitmemekte idi. Her mevsim, İtalya'dan 100 kişi civarında sanatkârı İstanbul'a getirtmek, bütün bir mevsim boyunca operalar bazen de tiyatro eserleri sahneye koymak, büyük masraflar isteyen bir işti ve çok kârlı olmuyordu. Tiyatronun, vergi muafiyetine ve saraydan yardım görmesine rağmen zaman zaman mali krizlere girdiği olmuştur. Naum, bu krizleri atlatmak için piyangolar tertip etmiş, balolar vermiş, türlü yollara başvurmuştu. Bu sefer, imtiyaz da 1862 yılında sona erecekti. Bu krizi atlatmak

Donizetti tarafından yazılıp Abdülmecid'e ithaf edilmiş olan *Grande Marche Militaire* (Askeri Marş), Armoni mızıkası için yazılmıştır



için Naum başka sermayedarlar aramak zorunda kaldı. Bir şirket kurmaya teşebbüs etti, beheri 500 frank olmak üzere 200 hisse senedi satışa çıkardı ve bir kısmını da sattı. Hissedarlar 1 Temmuz 1861 günü, akşam saat 9.30'da tiyatrodan bir toplantı yaptılar. Görünen maksat, tiyatronun ne zaman perdelerini açacağı ve 1861-1862 yılının sonbahar, kış ve ilkbaharında hangi eserleri kimlerle oynayacaklarını tespit etmektir. Esas gaye ise iyi gitmeyen işleri yola koyabilmek.

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

yüklendiği iş için Billi'ye en iyi temennilerini bildiriyordu. Bir zamandır tiyatro, uzun kış gecelerinde "Pera" sosyetesinin en önemli eğlencesi olmuştu.

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

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

Jacob Billi'nin *Yeni İtalyan Dramatik Kumpanyası*, büyük birinci rolleri oynayanlar, *amuröz*'ler, *subret*'ler, asil anne ve karakter rolleri oynayanlar, *jön prömiye*'ler, marke roller, asil baba, tiran ve karakter rolleri, komikler vs. olarak sınıflandırılmış 25 kişilik bir tiyatro sanatçısı kadrosuna sahiptir. Başrolleri İstanbulluların çok sevdiği Jacob Billi bizzat kendisi oynuyordu.

Bu kumpanya yalnız Beyoğlu halkına hitap etmektedir. Bir opera aynı mevsimde birkaç defa oynandığı halde, tiyatro eserleri bir defadan fazla oynanamıyordu. Çok nadir olarak beğenilen bir eser ikinci, bazen de üçüncü defa sahneye konuyordu. Bu yüzden, haftada üç-dört eser hazırlamak ve sahneye koymak lazım geliyordu. Kumpanya bazen bir temsili, başroldeki sanatçılardan birinin menfaatine yapmakta idi. O takdirde masraflar çıktıktan sonraki hasılatı o sanatçı alıyordu. Bu husus sanatçıların mukavelelerinde vardı. Bu temsillerde, beğenilen eserler tekrarlanıyor, yahut bir çok piyesten beğenilen sahneler seçiliyor, araya danslar vs. konuyordu.

Tiyatronun ilanlarına göre, 1861 yılında, perdelerin açıldığı Ekim ayının ilk haftasında, irili ufaklı sekiz eser sahneye konacaktı:

8 Ekim, Salı

Leone Fortis'in dramı: *Cuore ed Arte (Kalp ve Sanat)*.

9 Ekim, Çarşamba

Paolo Ferrari'nin komedisi: *Prosa (Nesir)*.

10 Ekim, Perşembe

Ducange'in komedisi: *Ferrara Dükü 3. Ercole*; ayrıca bir fars: *Non date confidenza alle serve (Uşaklara Güvenmeyin)*.

12 Ekim, Cumartesi

Eugène Scribe'in komedisi: *Una Catena (Bir Zincir)*; ayrıca *Elisabetta* isimli bir dram.

15 Ekim, Salı

Bayard ve Dumanoir'ın bir komedisi: *Letrières Vikontu*; ayrıca, gülmek için bir fars: *La figlia del primo letto (İlk Evlilikten Doğan Kız Çocuğu)*.

Naum Tiyatrosu her fırsatı değerlendiriyordu: o sıralarda büyük şöhret yapmış olan İtalyan primadonna Thérèse Dalmonte-Casoni, İstanbul'a uğrayınca, İtalyan

Callisto Guatelli tarafından yazılıp Sultan Abdülmecid'e ithaf edilmiş olan *İki Sesli Dua*, Orkestra Eşliğinde Tenor ve Bas İçin

Dram Kumpanyası'nın bir temsiline katıldı (14 Ekim 1861). Programda, *Celestin* yahut *En se mariant on se range* (*Evlenmekle çeki-düzene girilir*) adlı komedi vardı. Perde arasında, orkestra eşliğinde Mme. Dalmonte-Casoni aşağıdaki parçaları söyledi: Donizetti'nin *Belsaire Operası*'ndan *Kavatin*, *Don Procopio'nun aryası*, gene *Donizetti'den Bethy'nin Cavatine*'i.

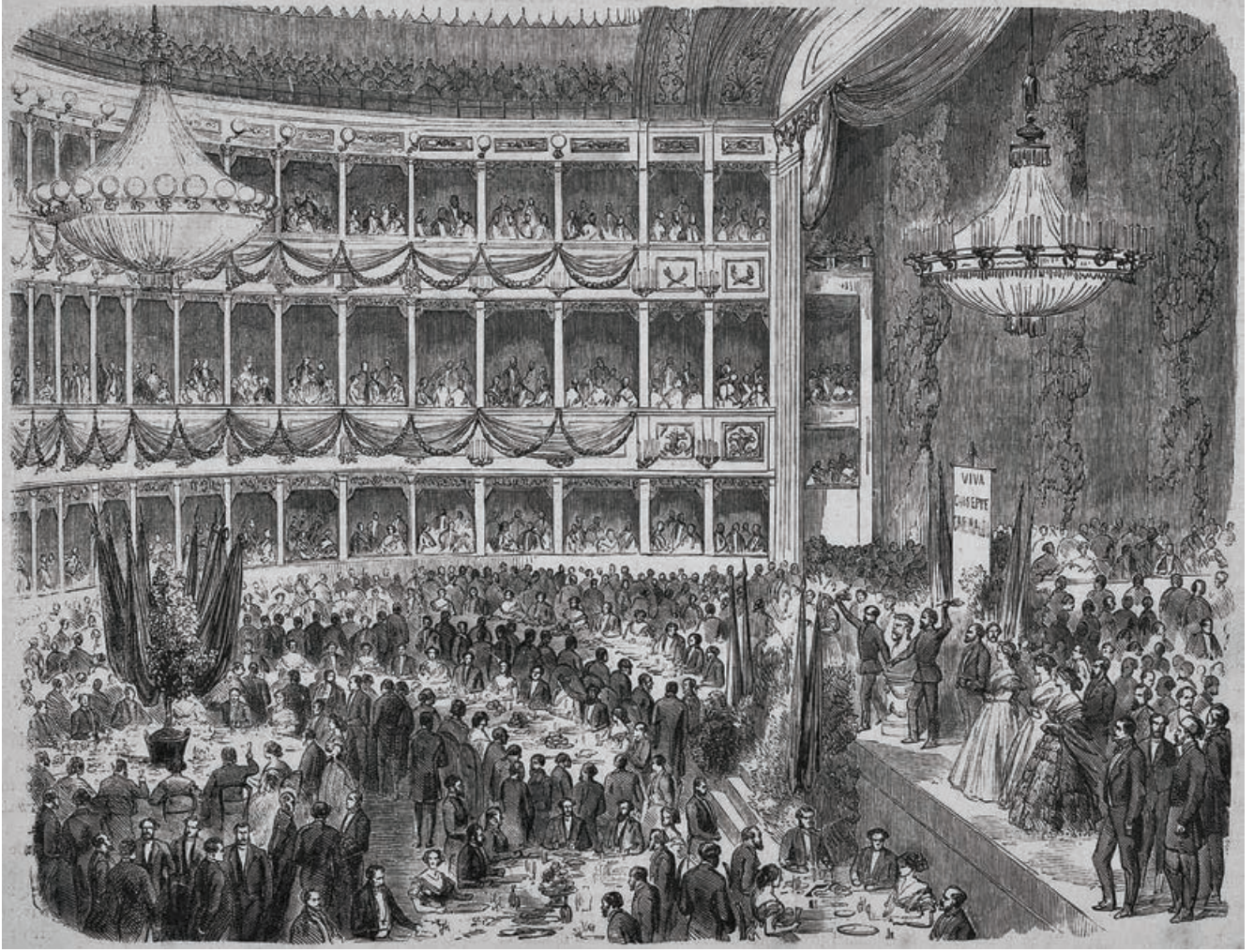
Naum Tiyatrosu'nda *Jules Césâr â Constantinople* (*Jül Sezar İstanbul'da*) gibi yerli vodviller de -tabii İtalyanca, bazen da Fransızca- oynanmaktadır.

Gazetede çıkan bir tenkit, tiyatro hakkında çok iyi fikir vermektedir:⁴⁸ “İtalyan Dram Kumpanyası son zamanlarda çok ilgi çekici temsiller verdi. Bunlar arasında Giacometti'nin *Giuditta* isimli trajedisini sayabiliriz. Mme. Cardin, güzel üslubu ile bu trajedinin, bugün İtalyan sahnelerinde oynayan Alfieri, Monti, Nicolini, Marenco, Ricciardi, Imbrianti ve diğerlerinin eserleri gibi en iyilerin arasına girmeye layık olduğunu gösterdi. Buridan ve Kean rollerinde olduğu gibi, Holopheme rolünde de, M. Billi, lüzum olduğunda kendini tutmayı bildiğini gösterdi. Patetik ve tabii hareketleri bir çok defa seyircileri tesiri altına aldı. Çok tecrübeli bir artist olan M. Billi mevsim başından beri bu güzel dramatik kabiliyetinden bizi mahrum ediyordu. Birçok defa hayran kaldığımız ve kuvvetle alkışladığımız Mme. Cardin, *Giuditta* maskesi altında artistik kalitesini gösterdi. Dikkati çeken iki eser daha, *Bianca Capello* (Beyaz şapka) ve *Crime en Egypte et Punition en Italie* (Mısır'da suç, İtalya'da ceza) bugünlerde oynayan oyunlar arasındadır. Birincisi Medici'lerin son zamanlarının ilgi çeken bir hikâyesidir. İkincisi pek inandırıcı bir hikâye olmamakla beraber artistlerin dramatik kabiliyetlerini ortaya koymaktadır. Marguerite de Bourgogne ve Lina rollerinde olduğu gibi Bianca rolünde de Mme. Tassani kendini gösterdi. Bazen ihtiraslı, bazen müşfik, bazen gururlu olan bu artist, hiç bir zaman tabiiyetten uzaklaşmadan nadir görülen bir zekâ ile rollerini oynamasını biliyor. Bir kelime ile bütün artistler daima artan bir şevkle oynuyorlar. Eserlerin seçimi, sahneye konuşmaları ve M. Billi'nin idaresi her zaman artan bir seyirci kitlesi temin etmektedir.”

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

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

Naum Tiyatrosu, imtiyazlara, vergi muafiyetine, padişahın ihsanlarına ve diğer yardımlara rağmen belini kolay kolay doğrultmamaktadır. Tiyatronun ışıktandırması havagazı ile yapılmaktadır. Naum, havagazı borcunu ödeyemediği için saraya müracaat etmiş Hicrî 1282 senesinde (1864-1865 tiyatro mevsiminde) *gaz bahası ber-irade-i seniyye olmak üzere ihsan buyurulmuş*, yani padişah tarafından bu senenin borcu ihsan olarak kaldırılmış, bunun üzerine 24.280 kuruş olan borcu silinmiştir. Bu “irade-i seniyye”ye nazaran, bundan sonra da artık oyun mevsiminde kullandığı havagazının parasını ödemeyecektir. İdare diyor ki, ilerde eskisinden fazla gaz



yakacağı muhtemeldir. Buna bir had tayin edelim, 1283 senesinden itibaren, 1282 senesindeki sarfiyatı olan 24.280 kuruştan fazla gaz yakarsa, hiç olmazsa fazlasının bedelini ödesin.⁴⁹

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

Naum Tiyatrosu artık hem opera hem de tiyatro eserleri oynamaktadır. Tiyatro eserleri bazen İtalyanca, bazen Fransızca'dır. O tarihlerde Beyoğlu'nda İtalyanca, Fransızca'dan daha çok konuşulmaktadır. Naum Tiyatrosu'nda oynanan eserlerin bazıları da İtalyanca veya Fransızca yazılmış yerli eserlerdir: 18 Ocak 1864'te sahneye konan *Havyar Han*, şehrin finans dünyasındaki âdetlerini alaya alan bir komedidir ve çok beğenilir. 26 Ocak'ta Maestro Rossi'nin *I Falsi Monatori (Kalpazanlar)* adlı opera komik'i sahneye konur. 16 Şubat 1864'te G. F. Foschini'nin *Giorgio il Bandito* isimli üç perdelik bir operasının ilk temsili yapılır. Foschini, bir kaç seneden beri İstanbul'da bulunan bir İtalyan'dır. Naum Tiyatrosu Operası'nın orkestra şefidir. Bu operayı Naum Tiyatrosu için bestelemiştir. Bu vesile ile *Journal de Constantinople*

Garibaldi Bayramı vesilesiyle İtalyanların 1882 yılında Naum Tiyatrosu'nda düzenledikleri ziyafet

şöyle yazmaktadır: “Büyük bir İmparatorluğun merkezi olan Constantinople, yakın bir zamanda dünyadaki yüksek mevkiine sahip olacaktır, çünkü güzel sanatlar, halkların entelektüel ve moral kültürüne yaptığı tesirleri anlayan büyük bir prensin (Abdülaziz) himayesi altında, süratle gelişmektedir. Bu gelişme içinde, Osmanlı Sergisi’ndeki güzel tabloları, askerî orkestraların mükemmel bir hale gelmesini ve bizim İtalyan operasındaki yeni eserleri sayabiliriz. Daha geçen sene doğduğu şehrin (İstanbul) halkına, müzik dünyasının pek yakında tanıyıp şereflendireceği ilk eserlerini veren bir hemşehrimizi alkışlamıştık. Bugün, bu görevimizi, her ne kadar İtalya’nın güzel semaları altında doğmuşsa da, çok senelerden beri kabiliyetini takdir ettiğimiz ve bu itibarla bizim başkentimiz olmak hakkını kazanmış bulunan başka bir genç sanatkar için, G. F. Foschini için yapıyoruz.” Yazar bundan sonra ilk temsili verilmekte olan *Giorgio il Bandito*’yu över.⁵⁰

Birkaç gün sonra İtalyan Operası Orkestra Şefi Foschini, Naum Tiyatrosu’nda büyük bir orkestra konseri verdi. Kendi eserlerini de çaldı ve çok alkışlandı.

Naum Tiyatrosu’nun ve aynı zamanda Théâtre Oriental’in dekorlarını Hippolite Stefanini adlı bir İtalyan yapmaktadır. Resimlerinin saflığı, detayların inceliği, renklerin zenginliği herkesin dikkatini çekmekte ve halk, her zaman Stefanini’nin dekorlarını ve parlak buluşlarını şiddetle alkışlamaktadır.

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

Filhakika, o sıralarda İtalya’da büyük şöhret yapmış olan Adela’ide Ristori, Naum Tiyatrosu’na bu tarihten iki buçuk sene sonra, 1864 senesi Aralık ayında geldi. *Ruzname-i Ceride-i Havadis*, bu münasebetle yazdığı fıkra da şunları söylüyor:⁵¹ “Tragedya, yani hüznün verici oyunlar oynayan ve Avrupada birinci derecede tanınmış bulunan Madam Ristori, bu defa İstanbul’a gelip, Beyoğlu’nda Naum’un tiyatrosunda oyununu ve ustalığını göstermekte bulunmuştur. Kendisinden bahsettiğimiz kadın, hiddet, kızgınlık, hased, sevinç, sevgi gibi insanlık huylarını ve ahlâk hallerini oyun yerinde sırası geldikçe taklit ederek seyircilerini o derece hüznün ve elemelere boğulmuş hale getirir ki, bunu anlamak için mutlaka görmek lazımdır.”

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

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

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

Robert le Diable ile *La Somnanbule*, İstanbul'da ilk defa sahneye konmaktadır. *La Turquie* gazetesi tiyatroyu göklere çıkarır: "Büyük bir kostüm ve dekor lüksü... Oynayan sanatçıların isimleri, eserin ne kadar iyi olacağını bir delilidir... Orta değerde operalar oynatmakla suçlanan M. Naum, bu sözleri söyleyenlere artık zaferle cevap verebilir. Bir mevsimde Meyerbeer'in üç şaheseri, en müşkülpesentleri bile dize getirir. Buna kendi sahasında bir hârika olan *La Juive* ile *La Muette* de ilave edilirse, M. Naum'un ne kadar iyi işler yaptığı anlaşılır. Şüphesiz *Robert le Diable* ile *Le Prophète* bizim halkımız için yeni eserler değil ama, bu eserler ezbere bilinmezler ve her yeni temsilini seyrettikçe yeni şeyler görülür, bulunur."⁵²

Kaçınılmaz son, yaklaşmaktadır. 1 Nisan'da M. le Comte Barbolani'nin himayesinde İtalyan yardımsever kuruluşlarının menfaatine Naum Tiyatrosu'nda bir temsil düzenlenir. 7 Nisan'da Bellini'nin *La Somnanbule*'ü İstanbul'da ilk defa sahneye konur. İstanbul seyircisi bunu çok beğenir ve defalarca alkışlar. Bu eser, Naum Tiyatrosu'nda sahneye konan son operadır...

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

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

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

Bunlardan biri olan "Théâtre Scribe", "Palais des Fleurs"⁵³ ismindeki salonda temsiller veriyordu. Burada dram, komedi, vodvil gibi sahne eserleri oynanmakta idi. Oyuncular, Naum Tiyatrosu'nun oyuncularına gibi, yurtdışında tertiplenerek İstanbul'a getirilmiş sanatçılardan müteşekkildi. Bunlar Fransız'dılar ve tabii eserler de Fransızca, bazen de İtalyanca oynanmakta idi. Tiyatronun başında Manasse bulunuyordu. Manasse, bu tiyatrodaki kendi yazdığı eserleri de sahneye koyuyordu. Her hafta iki üç hatta bazen beş eser sahneye konmakta idi. Bazı seneler, yaz aylarında da temsiller veriliyordu. Bu salonda konserler de verilmekte idi. Fransız Tiyatrosu daha sonra Palais de Cristal'e nakletti.

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

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

Bu mukavele, Belediye (6. Daire) tarafından tasdik edilmişti. Tabii Belediye'nin de koyduğu şartlar vardır: Tiyatro oynanacak yer Belediye tarafından kontrol edilecek ve mahzur varsa izin verilmeyecektir, devletçe uygun görülmeyen oyunlar oynanamayacaktır, vs.⁵⁴

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

22 Mart 1870'de Fransız Tiyatrosu bir maskeli balo yapar. Bu balo tiyatronun menfaatinde. Geçen sezon işler iyi gitmemiştir. Tiyatroya yardım maksadı ile verilen bu balodan elde edilecek para ile gelecek sene harikulade bir trup temin edilecektir. Bu baloya birçok önemli kişi davet edilmiştir. İstanbul'da dram sanatının gelişmesi ile ilgili herkes bu baloya sempati duymalıdır. Giriş 1 Türk lirasıdır.

Büyük Beyoğlu yangınında Fransız tiyatrosu yanmadı. Her ne kadar tiyatro imtiyazı Naum'da ise de ve ona tiyatro oynatmak için ücret ödeniyorsa da Fransız Tiyatrosu'nun artık rakibi yoktu. Bunun için harekete geçti.

Yangından bir ay sonra Fransız Tiyatrosu'nun direktör yardımcısı Madam Potel, Fransız Tiyatrosu için bir "Dramatik Kumpanya" düzenlemek üzere Paris'e hareket etti. İki ay sonra tiyatro direktörlerinden M. Noci, İstanbul'a dönerek, birkaç haftaya kadar Mme. Potel'in kalabalık ve tanınmış bir artist grubu ile geleceğini İstanbul halkına müjdeledi. Tiyatronun oynadığı Palais de Cristal'de abonmanlar için kayıtlar

yapılmaya başlamıştı. Fakat Kasım başında gelen haberler çok üzücü oldu. Fransız sanatçıların gelmesi, belli olmayan bir müddet için ertelenmişti. Alman-Fransız Harbi sebebiyle, eli silah tutan hiç kimsenin Fransız topraklarını terketmesine izin verilmiyordu. Naum Tiyatrosu da yanmış olduğundan İstanbul şehri uzun zamandan beri tiyatro temsillerinden mahrum kalmış bulunuyordu. İstanbul halkının bu ümitsizliği çok sürmedi. *La Turquie* gazetesi aşağıdaki haberi verdi:⁵⁵ “Fransız Tiyatrosu, pek yakında ümitsizliğe düşen sabırsız halkımıza sahnelerini açacak. Beklenen ve isimleri ilân edilen trup, parlak bir sezon ümidi ile Salı günü şehrimize geldi. Dramlar, komediler, operetler, vodviller vs. den oluşan değişik programları var. Dramların arasında Victor Hugo'nun en önemli eseri *Ruy Blas* da sahneye konacak. Komedilerden ise, *Meilhac* ve *Halévy*'nin *Froufrou* adlı eseri, yani Parisliler'in son sukseesi... Eğer bu trup, ümid ettiğimiz gibi, repertuarı kadar mükemmelse, şehrimiz bu kadar beklemiş olmakla bir şey kaybetmemiştir. Orkestraya gelince, Fransız Tiyatrosu, Naum Tiyatrosu'nun orkestrasını angaje etmiştir ve bu sezon, Offenbach'ın ve Hervé'nin çok orijinal eserleri programdadır: *La Belle Hélène* ve *l'Oeil Crevé*. Seyircilere her türlü konforu temin etmek için salonda büyük tamirler yapılmıştır. Geçen senelerde şikâyet konusu olan ışıklandırma düzeni, dekorlar ve kostümlerin tamamı yeniden yapılmıştır. Tiyatro İdaresi, halkın arzusunu yerine getirmek için hiç bir fedakârlıktan kaçınmamıştır...”

İlk temsillerden sonra, *La Turquie* gazetesi, tiyatro oyunlarından memnuniyetini belirterek, toplumumuz tiyatrosuz kalmak istemiyorsa, bu teşebbüsü desteklemelidir, diyor ve ilâve ediyor: “Tiyatro için sübvansiyon olmayan bir memlekette tiyatro ancak abonmanlarla ayakta kalabilir. Biz, İstanbul'un, sanatkârları cesaretlendirmemesini anlamıyoruz. Medenî milletler bunlarla tefrik olunurlar. Bizim şehrimiz tiyatrosu olmayan taşra şehirleri seviyesine mi düşsün?” İki İtalyan tarafından Beyoğlu'nda “Rumeli Tiyatrosu” adı ile bir tiyatro daha açılmış, fakat kısa zaman sonra, 1862 yılı başında iflas etmiştir. Tiyatro kapandıktan sonra, tiyatronun sahipleri olan Vaudagne ve Sovrano ailelerinin memleketlerine dönebilecek kadar paraları kalmamıştı. Naum Tiyatrosu'nun emperzaryosu, Jacopo Billi, Rumeli Tiyatrosu'nun, sahipleri menfaatlerine bir temsil verdi. Bu temsilde M. Scibe'in *Bir Bardak Su* adlı komedisi oynandı. Naum Tiyatrosu emperzaryosu gazetede 20 Ocak 1862 tarihli şu mektubu yayınlamıştı: “Vandagna ve Sovrano ailelerinin başlarına gelen ve Rumeli Tiyatrosu'nun kapanması ile neticelenen felaket bana çok dokundu. Önümüzdeki 3 Şubat Pazartesi günkü temsilimin bütün gelirini kendilerine vereceğim. Lütfen bundan gazetenizde bahsedin, İstanbul'un cömert ahalsinin yardım için tiyatroya koşacağından eminim. Bu iki artist böylece memleketlerine dönebilecek parayı temin edebileceklerdir.”

1862 yılının başında Pera Caddesi'nde eski Oryantal'in bulunduğu mahalde birkaç gündür bir Ermeni tiyatrosu temsiller vermektedir. Oynadıkları eserlerin bir kısmı tercüme ve bir kısmı da orijinal eserler olup şehrimizdeki Ermeni cemaati bu tiyatroya gitmektedir. İstanbul'daki tiyatro meraklısı Ermeniler, evlerde, okullarda bazen da Naum Tiyatrosu'nda Ermenice temsiller vermekte idiler. 1858'de Hasköy'deki Ermeniler bir tiyatro binası yaptırmak üzere teşebbüse geçmişler, fakat tiyatro imtiyazını elinde bulunduran Naum, bu harekete mani olmuştu. 1861 yılında Naum'la anlaşarak Café Oriental'i tiyatro haline getirerek Aralık ayından itibaren burada

temsiller vermeye başladılar. “Şark Tiyatrosu” adı altındaki bu tiyatro bir sene kadar çalıştıktan sonra kapandı. Bu binada Serafim Manasse idaresindeki Fransız Tiyatrosu temsiller vermeğe başladı.

1870 yılının başında bazı kimseler, İstanbul’da, “Teatro-i Sultânî” adı altında bir tiyatro açılabilmesi için bir şirket kurmağa teşebbüs ettiler. Kurulacak olan bu tiyatrodaki Türkçe, Ermenice, Rumca ve Bulgarca eserler sahneye konacaktır. Türk artistler müslümanlardan teşekkür edecek ve kadın rolleri Rumlar ve Ermeniler tarafından oynanacaktır. Bu yeni kuruluşun gayelerinden birisi de Türk dram edebiyatının gelişmesidir. Kurucular, Sadrazamın bu teşekkürü, yüksek himayetlerine almasını arzu etmektedirler. Başkanın ve komite üyelerinin isimleri şöyledir: Başkan: Halil Bey; İkinci Başkan: Giritlizade Salih Bey; üyeler: Münif Efendi, Ali Paşazâde Ali Bey, Sakızlı Aleksandr Efendi, Bedros Efendi Kuyumcuyan, Yovaço Efendi, M. Topçilesof, M. Noradoundkyan, Maksud Simon Efendi, M. Yenidünya, Sadullah Bey, Macid Bey, Giritlizade Ali Bey, Fuad Paşazade İzzet Bey; Genel Sekreter ve rejisör: M. Hekimyan; Birinci Sekreter: Sami Efendi; İkinci Sekreter: Konstantinidi Efendi; Üçüncü Sekreter: Kirkor Efendi Margosyan. Şirketin sermayesi hisse senedi çıkarılmak suretiyle temin edilecektir. Hükümetten, 6. Dairede bir arsa tahsisi istenecek ve o arsanın üzerine bir tiyatro binası inşa edilecektir. Kurucular, bu kuruluşun, başkentimizde dramatik sanat zevkini yaymak ve millî edebiyatı geliştirmek yolunda yardımcı olacağını da söylemektedirler⁵⁶ Bu teşebbüs hiç bir vakit neticelenemedi.

Beyoğlu’nun (Péra) bir de müzik dünyası vardır. Naum Tiyatrosu’nda oynanan operalardan başka, diğer tiyatro ve “café”lerde müzikli oyunlar oynanmakta idi. Bunların küçük orkestraları bulunmakta idi. Ayrıca, Naum Tiyatrosu’nda olduğu gibi buralarda konserler de verilmekte idi. Bu konserleri verenlerin bir kısmı Avrupa’da turneye çıkıp İstanbul’a uğrayan topluluklar veya sanatkârlardır; bir kısmı ise İstanbullu sanatkârlardır. Naum Tiyatrosu, konserler bakımından da en öndedir. *La Turquie* gazetesinin 18 Ekim 1861 (Cumartesi) tarihli sayısında şöyle bir haber var: “Dün gece Casin de Péra’da Alman sanatçılardan müteşekkil ve M. Hähne’in idare ettiği Philharmonia Germania topluluğunun ilk konseri verildi. Konser iyi duyurulmamış olduğundan ve zaten çok kimse henüz yazlıkta bulunduğundan ‘Casin’ salonunda her zaman görülen kalabalık yoktu. Bunun bir sebebi de yerlerin fiyatı idi, çünkü başka bir ilanda, aynı orkestranın Naum Tiyatrosu’nda da dinlenebileceği yazılı idi. Bu sanatçıları övüyoruz. Beraberlik, seçilen parçalar, ifade tarzları, her şey, bu sanatçıların pek çok alkışlanmayı hakettiklerini gösteriyordu.”

Program: Mendelssohn, *Marche de Noce de l’opéra Der Sommernachtstraum*; Strauss, *Valse Juristenballtoenze (tänze) Lumbye, Reverie*; Rossini, *Barbier de Séville, Solo de Cornet à piston, sur la Cavatine*.

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

Beyoğlu’nda sık sık başka konserler de verilmektedir.

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

Aurore d'Orient – Album dédié à Mylady

Bulwer, et vendu pour les incendies du Phanar.

Ricordi del Bosphore – Albums dedicati a distinti.

Fiori e Sospiri – Personaggi di Pera.

Notti d'estate a Büyükdere – Quest' Album non è ancora pubblicato.⁵⁷

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

Dipnotlar

- 1 Batı müziğinden hoşlanmadığı söylenen Abdülaziz'in, padişahlığı sırasında Milano'da bir notacının (F. Lucca) bastırması olduğu ve piyano için yazılmış olan polka, vals gibi eserleri vardır. Bunlar sanat bakımından bir kıymet ifade etmeseler bile Abdülaziz'in, Batı müziği şekilleri ve armoni hakkında ne derece bilgisi olduğunu ve Batı müziğine karşı duyduğu alakayı göstermesi bakımından önemlidir. (Üniversite Kütüphanesi No. 781/79, 81,194, 239).
- 2 G. Donizetti (Donizetti Paşa'nın torunu), *Histoire de la Reforme de la Musique en Turquie*, s. 29.
- 3 Bu piyanonun, kuyruklu bir piyano olduğu ve *Erard* firması tarafından, Liszt'in İstanbul'da vereceği konserler için özel olarak gönderildiği Donizetti Paşa'nın notlarından anlaşılmaktadır. (*Giornale e memorie diverse di Giuseppe Donizetti*, 14 Temmuz 1847 tarihli not. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, yazma).
- 4 Mahmudiye (1831 ve Mecidiye (1839) marşları.
- 5 BOA, İradeler, Hariciye, 1915.
- 6 BOA, İradeler, Hariciye, 2198, 2202, 2296.
- 7 *Luigi Arditi* (1822, Crescentino- 1903, Brighton) Milano Konservatuvarı keman bölümünü bitirdi. Milano, Torino ve NewYork'da orkestra şefliği yaptıktan sonra 1856'da Naum Tiyatrosu'nda çalışmak üzere İstanbul'a geldiği zaman milletlerarası şöhrete sahipti. 1856-57 mevsiminde Naum Tiyatrosu'nda oynanan operaları idare etti. Daha sonra uzun seneler Londra İtalyan Operası'nda orkestra şefi olarak çalıştı. Üç opera ve muhtelif orkestra eserleri bestelemiştir.
- 8 BOA, İradeler, Hariciye, 7498.
- 9 *Joseph Gung'l* (1810 Zsambek/Macaristan-1810 Weimar) Brünn, Berlin ve Münih'te askerî mızıkacı şefliği yaptı. Daha çok kendi eserlerini çaldığı konser turnelerine çıktı. Amerika'ya kadar gitti. Eserleri, Strauss'larınkiler gibi halkın sevgisini kazanmıştır.

- 10 BOA, İradeler, Hariciye, 2782.
- 11 *Chef d'Orchestre des fetes de l' Ambassade Ottoman a Paris* (Paris sefaretı ziyafetlerinin orkestra şefi) olan bu Strauss, baba Johann Strauss'ın (1804-1849) oğlu, büyük Johann Strauus'ın (1825-1899) kardeşi Joseph Strauss (1827-1870) olmalıdır.
- 12 BOA, İradeler, Hariciye 2834.
- 13 *Marcia Militare per Orch.*, (ded. al Sultano Aldul-Megid, 1853), Brandus, Paris 1854 (Sultan Abdülmecid'e ithaf edilmiş, orkestra için askerî marş).
- 14 BOA, İradeler, Hariciye 4751, 4793, 4846.
- 15 Özet şeklindeki bu librettolardan beş tanesi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunmaktadır: *Sevil Berberi, Şeytan Robert, Poliuto, Cezalde, Lucrezia Borgia*. No. E. 12339-E.12343.
- 16 1870'te tamamen yanan tiyatronun yerine bugün Anadolu Hanı denen Hıristaki Pasajı yapılmıştır.
- 17 BOA, *Meclis-i Vâlâ*, 1830.
- 18 *Angelo Mariani* (1822 Ravenna-1873 Cenova) Rossini'nin talebesi olan Angelo Mariani İtalya'da bir kaç tiyatronun orkestra şefliğini yaptıktan sonra 1848'de İstanbul'a geldi. Üç sene Naum Tiyatrosu'nun orkestra şefliğini yaptı. 1852'de Cenova'da "Carlo Felice" Tiyatrosu'nun orkestra şefi oldu. "İtalya'nın en iyi orkestra şefi" unvanını aldı.
- 19 *Journal de Constantinople*, 4 Aralık 1848, No. 131.
- 20 II. Trovatore daha sonra 1854'te Paris, Viyana ve Varşova'da 1855'te St. Petesburg, Londra ve New York'ta 1859'da Brüksel ve Prag'da, 1857'de Berlin'de oynanmıştır.
- 21 *Journal de Constantinople* 22 Mayıs 1858, No. 910.
- 22 *Journal de Constantinople*, 14 Şubat 1849, No. 145.
- 23 "Şarkı-i duaiyye" diye tercüme edilmiş olan bu "hymne" Padişah'ın emri üzerine İstanbul'da bastırılmıştır. Partisyon şeklide notası Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. (No. 2991). Bu notanın üzerinde Padişah'ın huzurunda Pera Tiyatrosu'nda ilk çalınış tarihi olarak 28 Ocak 1849 tarihi bulunmaktadır. Gregoryen takvimine göre 9 Şubat 1849'a tekabül eder.
- 24 *Journal de Constantinople*, 29 Mart 1851, No. 294.
- 25 *Journal de Constantinople*, 16 Ocak 1858, No. 875.
- 26 *Journal de Constantinople*, 9 Aralık 1853, No. 486.
- 27 Başv. Arş. İradeler, Hariciye, 7184, 7188.
- 28 *Journal de Constantinople*, 6 Mart 1858, No. 889. Gazetenin yazarı H. Nagues, "Journal des Debats"dan Jules Janin'in yazısını iktibas etmiştir. Jules Janin (1804-1874), Fransız gazetecisi, 1789-1944 yılları arasında çıkmış olan Journal des Debats'da, 1836 senesinden itibaren tiyatro ile ilgili makaleler yazmıştır.
- 29 Lyon, Tours, Baccarat, Aubusson, Saint-Gobain, ipek, tül, işleme, mekanik eşya, kristal, halıcılık ve ay-nacılıkla tanınmış Fransız şehirleridir.
- 30 *Journal de Constantinople*, 27 Kasım 1858, No. 963.
- 31 Bütün bu işler için Sechan'a ödenecek olan para, 3.756.497 Frank'tır. Bir Frank, 5 kuruş 32 para hesabıyla bu miktar. 21.787.000 kuruş tutmaktadır. Bu para Frank olarak ve iki ve senede yirmidört taksitte ödenecektir. Başv. Arş. İradeler, Hariciye, 8795/3.
- 32 *Ceride-i Havadis*, 6 Cemaziyelevvel 1275 (11 Ocak 1859), Sayı 918.
- 33 *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*, s. 62.
- 34 *Journal de Constantinople*, 25 Haziran 1859, No. 1021, Poligny, Feuilleton.
- 35 *Journal de Constantinople*, 11 Aralık 1860, No. 1422.
- 36 *Journal de Constantinople*, 25 Kasım 1859, No. 1098.
- 37 Suha Umur, "Abdülmecid, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu", *Milli Saraylar Dergisi*, S. 1,1987/1.
- 38 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun binası uzun zaman harap bir şekilde kaldı. Daha sonra bütün deposu olarak kullanıldı. 1938 senesinde Ayaspaşa-Dolmabahçe yolu düzeltilirken güzergâh üzerinde kaldığı için yıkıldı.
- 39 Refik Ahmet Sevengil, *Opera ile ilk Temaslarımız*, İstanbul 1959, s. 40.
- 40 Başvekâlet Arşivi, İradeler, Hariciye-14363, 8 Zilkade 1286 (9 Şubat 1870).
- 41 Jules Cohen (1835-1901): Fransız bestecisi. Neo-klasik tarzda mesler, overtürler, senfoniler ve kantatları ile tanınmıştır.
- 42 Samuel David (1836-1895): Fransız bestecisi. Bazin ve Halévy'nin talebesi. Senfoniler ve opera komikler besteledi.
- 43 Moritz Strakosh (1825-1887): Ukraynalı besteci ve devrinin tanınmış sopranosu Adelina Patti'nin (1843- 1919) hocası.
- 44 Esprit Aubert (1782-1871): Fransız opera bestecisi. O tarihlerde İstanbul'da da oynanmış olan *La Muette de Partici* adlı operası çok tanınmıştır.
- 45 Eflak ve Boğdan muzika askerlerinden yüzbaşı.
- 46 Bu marşların pek azının notalarını bulabildim. Başvekâlet arşivinde bunlara dair evrak varsa da notaları, her halde Muzika-i Hümayûn'da çalınmak üzere alakonmuştur.
- 47 *Journal de Constantinople*, 19 Şubat 1864.
- 48 *Journal de Constantinople*, 22 Şubat 1862.

- 49 14.4.1868, Başvekâlet Arşivi, Şurayı Devlet, 51. Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'nda sarf olunan gaz baha-sının tesviyesine dair.
- 50 *Journal de Constantinople*, 16 Şubat 1864.
- 51 Refik Ahmet Sevengil, *age.*, s. 37-8; *Ruznâme-i Ceride-i Havadis*, 15 Recep 1281 (14 Aralık 1864).
- 52 *La Turquie*, 24 ve 29 Mart 1870.
- 53 "Palais des Fleurs", Grande Rue de Pera (İstiklâl Caddesi), No. 104.
- 54 Başvekâlet Arşivi, Meclis-i Vâlâ, 23871, Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'na dair.
- 55 *La Turquie*, 29 Kasım 1870.
- 56 *La Turquie*, 26 Şubat 1870.
- 57 *Şafak*. Mylady Bulwer'e ithaf edilmiş ve Fener yangınında zarar görenler için satılmakta olan albüm (Mylady Bulwer, İstanbul'daki İngiliz Sefiri Henry Bulwer'in eşidir). *Boğaziçi Hatıraları*: Seçkinlere ithaf edilmiş albüm; *Çiçekler ve İççekişler*: Beyoğlu'nda yaşayanlar; *Büyükdere'de Yaz Akşamları*: Bu albüm henüz yayınlanmamıştır.

Kaynakça

- BOA, İradeler, Hariciye, 1915.
- BOA, İradeler, Hariciye, 2198, 2202, 2296.
- BOA, İradeler, Hariciye, 7498.
- BOA, İradeler, Hariciye, 2782.
- BOA, İradeler, Hariciye 2834.
- BOA, İradeler, Hariciye 4751, 4793, 4846.
- BOA, *Meclis-i Vâlâ*, 1830.
- BOA, İradeler, Hariciye, 7184, 7188.
- Journal de Constantinople*, 4 Aralık 1848, No. 131.
- Journal de Constantinople* 22 Mayıs 1858, No. 910.
- Journal de Constantinople*, 14 Şubat 1849, No. 145.
- Journal de Constantinople*, 29 Mart 1851, No. 294.
- Journal de Constantinople*, 16 Ocak 1858, No. 875.
- Journal de Constantinople*, 9 Aralık 1853, No. 486.
- Journal de Constantinople*, 6 Mart 1858, No. 889.
- Journal de Constantinople*, 27 Kasım 1858, No. 963.
- BOA, İradeler, Hariciye, 8795/3.
- Ceride-i Havadis*, 6 Cemaziyelevvel 1275 (11 Ocak 1859), Sayı 918.
- Journal de Constantinople*, 25 Haziran 1859, No. 1021, Poligny, Feuilleton.
- Journal de Constantinople*, 11 Aralık 1860, No. 1422.
- Journal de Constantinople*, 25 Kasım 1859, No. 1098.
- ALTAR, Cevat Memduh, *Opera Tarihi*, dört cilt, Ankara 1982.
- BACCOLA, A., *La Musique en Turquie et Quelques Traits Biographiques sur Giuseppe Donizetti Pacha*, İstanbul 1911.
- DONIZETTI, G., (Donizetti Paşanın torunu), *Histoire de la Reforme de la Musique en Turquie*, 1917, yazma, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi.
- , *Alcuni Accenni Storici sulla Musica in Turchia e sulla Marcia Imperiale Ottomana*, 1919, yazma, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*, İstanbul 1955.
- KÖSEMİHAL, Mahmut Ragıp, *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri*, C. I, (1680 - 1875), İstanbul 1939.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, C. II, *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*, İstanbul, 1959.

* 1987 Milli Saraylar Sayı 1 ve 1993 Milli Saraylar dergilerinde yayınlanan makaleler esas alınmıştır.



BASILE KARGOPOLLO
PHOTOGRAPHE

DE S.M.I. LE SULTAN

CONSTANTINOPLE

PERA

Place du Tunnel N° 4.

Succursale à Andrinople

Saray Fotoğrafçıları

Engin Özendes*

Endüstri Devrimi

On sekizinci yüzyıl Batı Avrupa'sındaki bilimsel ve teknik birikimler birbirlerini etkileyerek yeni teknolojilerin doğmasına neden oldular. Gelişmesini sürdüren endüstri çağı kendi hizmetindeki küçük buluşları da getirdi. Dikiş makinesi, bisiklet, daktilo, telgraf, telefon, elektrik, otomobil ve fotoğraf bu yüzyılın buluşları olarak tarihe geçti.

Dünyada İlk Fotoğraf

Heliography Ustası Fransız Joseph Nicéphore Niépce, 1826'da evinin penceresinden, *Camera Obscura* aracılığı ile kâğıt üzerine dünyadaki ilk görüntüyü elde etmeyi başardı. Paris'te tiyatro dekoratörü olarak çalışan Louis Jacques Mandé Daguerre, bu çalışmalar üzerine daha da yoğunlaşarak yeni bir teknikle görüntüler elde etmeyi başardı. 19 Ağustos 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nden fotoğrafın bulunuşu dünyaya duyuruldu. Bulucusu Daguerre, tekniğin adı *Daguerreotype*'di.

Osmanlı Sultanları

Fotoğrafın keşfi yıllarında Osmanlı Sultanı olan II. Mahmud Dönemi'nde, Batı müziği, piyano, Avrupa tarzı bando, orkestra, tiyatro, askerî yenilikler Osmanlı ülkesine girmeye başladı. Batılı hükümdarların eskiden beri, devlet dairelerine astırmak ve birbirlerine hediye etmek üzere resimlerini yaptırma âdetleri, Sultan II. Mahmud'un resimlerini ilk kez devlet dairelerine astırması ile birlikte Osmanlı saraylarında da başlatılmış oldu. 1836'da Selimiye Kışlası'na büyük bir törenle sultanın resmi asıldı.

Sultan II. Mahmud, ayrıca kendi resmini taşıyan bir nişan hazırlatarak, "Tasvir'i Hümayûn" adı verilen bu nişanı, en sadık bildiği devlet erkânı ve ricalinin boyunlarına kendi eliyle taktı.

Sultan II. Abdülhamid'in (1842-1918) tuğrası altında, çeşitli hükümdarlardan alınmış nişanlar ve yarışmalarda kazanılmış madalyalarla bezenmiş olan, *Basile Kargopoulo*'nun (Vasili) stüdyo kartı arkası, 6.7 x 11 cm, 1860

* Fotoğraf Tarihçisi, Küratör.



1

II. Mahmud'tan sonra tahta çıkan oğlu Abdülmecid Dönemi'nde de bu gelenek sürdü. Sultan Abdülmecid'in görüp seyretmesi için, bir ressamın eserleri sarayda sergilendi.

Abdülmecid'den sonra tahta çıkan Abdülaziz, imparatorluğun Berlin sefiri aracılığıyla, 1863'te İmparatoriçe Augusta'ya, Abdullah Biraderlerin çektiği bir fotoğrafını göndermişti. Bu nedenle de Abdullah Frères, irade-i seniye ile "Ressam-ı Hazret-i Şehriyari" unvanıyla, saray fotoğrafçılığına atandılar.

Batı'ya dönük yenilenme çabalarına girişen Osmanlı İmparatorluğu'nda, bir Batı icadı olan fotoğrafın bulunuşu, İstanbul'da yayını Türkcçe, Arapça, Fransızca, Rumca ve Ermenice sürdüren *Takvim-i Vekayi* gazetesinin 28 Ekim 1839 tarihli 186. sayısında duyuruldu.

İlk Gezginler

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde sıkça kullandığı Avrupalı uzmanların çevrelerine anlattıklarıyla, bu Doğu imparatorluğu ilginin merkezi haline geldi.

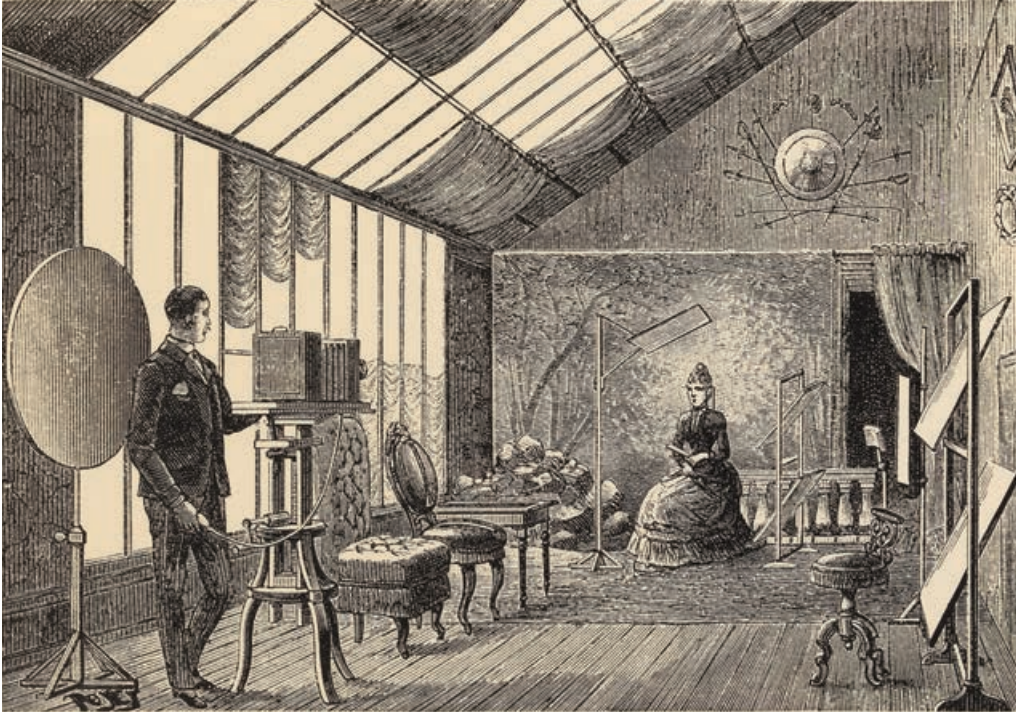
Fransa kaynaklı bir buluş olan fotoğrafın, Doğu'da yayılmasına öncülük edenler, maceraperestler, yazarlar, arkeolojik kalıntılarla ilgilenenler, ressamalar, mimarlardı. Bunlar daha önce gravürlerden tanıdıkları ilginç görüntüleri, yeni icat araçları ile saptamak istediler. Ellerindeki esrarlı kutunun marifetini ortaya koymak istercesine, çevrenin meraklı bakışları arasında her şeyi çekmeye çalıştılar.

Doğu ile Batı kültürleri, Asya ile Avrupa kıtaları, çeşitli dinler, çeşitli toplumlar, çeşitli diller işte bu imparatorlukta kaynaşıyordu. Bozkırlarında yayılan karakteristik şehirleri ile İstanbul'un karışık ve iç içe yapısından daha farklı bir sükûnet veren Anadolu yaylası, ulaşım zorluğuna karşın, yine de ilk gezgin fotoğrafçılar tarafından belgelendi.

İlk Yerleşik Stüdyolar

18. ve 19. yüzyıl gravürlerindeki kompozisyonların etkilediği ilk fotoğraflara, giderek yeni bir unsur daha eklendi; çevre ile birlikte çekilen insan. Batılı gezginler, bu İslam dünyasını tanıdıkça, çekingenliklerini üzerlerinden atıp, makinelerini sokaktaki insanlara da çevirdiler. Anıtlar, çarşılar, sokaklar, köy pazarları, tarihi çevre kompozisyonunun içine insan görüntüsü girdi.

Portre çekimlerine olan gereksinim stüdyoların doğmasına neden oldu. Bu ilk stüdyolar, 1850'li yıllardan başlayarak imparatorluk başkentinin Batı yaşamına en yakın bölümü Grand' Rue de Pérada (İstiklal Caddesi) açıldı. Elektriğin henüz olmadığı bu dönemde stüdyolar gün ışığından yararlanmak üzere binaların çatı katlarında



2

1 Sultan Abdülaziz, (1830-1876), *Abdullah Frères*, 1869

2 Elektriğin olmadığı dönemler. Çatı katlarına kurulan stüdyolarda fotoğraf çekimleri gün ışığından yararlanarak yapılabiliyor ve cam tavana asılı perdelerle de yüze vuran ışık kontrol edilebiliyordu.

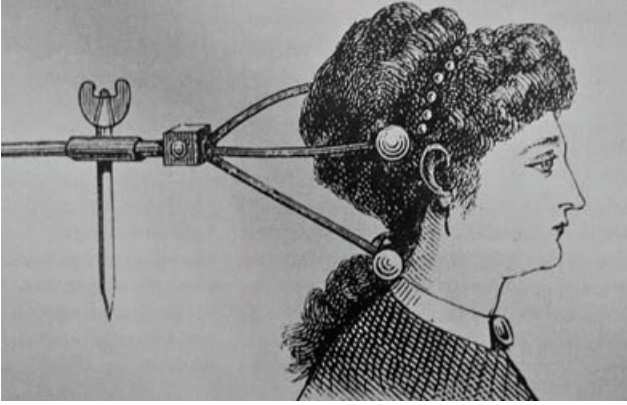
3 Fotoğrafın matbaa tekniği ile basılıp çoğaltılmasının imkânsız olduğu dönemler. Çekilen fotoğraflar önce ressamlar tarafından tam siyah çizgilere dönüştürülüyor, ancak bu kadar kontrast çizgilerden klişeler hazırlanıp baskı yapılabiliyordu.

3 Kasım 1839 henüz tahta yeni çıkmış olan Sultan Abdülmecid'in, halka yeni reformlar vaadettiği ve Mustafa Reşid Paşa tarafından kaleme alınan Tanzimat Fermanı Gülhane Bahçesi'nde ilan ediliyor (Illustrated London).



3

kuruldu. Cam tavandan gelen gün ışığı, özel perdelerle kontrol edildi. Stüdyoların sahipleri, Osmanlı sultanlarından ve Avrupalı hükümdarlardan aldıkları nişanları, yarışmalarda kazandıkları madalyaları desenlerle bezeyerek, bir grafik düzen içinde hazırlayıp, Viyana'ya gönderdiler. Bernhard Wachtl firmasında hazırlanan stüdyo kartlarının arkasına basılan bu güzel desenlerin süslediği kartlara da, çektikleri fotoğrafları yapıştırıp müşterilerine sundular.



1



2

1 Portresi çekilen kişinin başı oynamasın diye önden bakıldığında görünmeyen destek

2 Şehzade Seyfeddin Efendi, (1874-1927), Sultan Abdülaziz'in Gevheri Kadınefendi'den doğan oğlu, Basile Kargopoulo, 1879

Sultan II. Abdülhamid ve Fotoğraf

Olayları sarayından çıkmadan izlemeyi yeğleyen Sultan II. Abdülhamid, fotoğrafçılara ülkedeki olayları ve temel kurumları belgeleme görevini vererek, Osmanlı'da fotoğrafın en büyük koruyucusu ve destekleyicisi oldu. Hastaneler, laboratuvarlar, posta çalışanları, demir yolları, karakollar, askerî kuruluşlar, açılış törenleri sultan için saptandı. Diğer devlet başkanlarına, ülkenin propagandasını yapmak amacı ile albümler gönderildi. Sultan, tahta çıkışının 25. yılında, Osmanlı topraklarında çıkarılacak af için, ülkenin bütün cezaevlerindeki mahkumların, tek tek veya üçerli gruplar halinde boy fotoğraflarını çekirtti; mahkumların isimleri, suçları ve mahkumiyet müddetleri yazılı olan bu albümlere bakarak af kararını verdi. Şimdi İstanbul Üniversitesi'nde koruma altına alınan, bu fotoğraflardan oluşan albümler, Yıldız Sarayı kütüphanesinde toplandıklarından "Yıldız Albümleri" diye anılırlar.

Fotoğrafçılar

Basile (Vasili) Kargopoulo (1826-1886)

Rum asıllı Fotoğrafçı Vasili Kargopoulo, 1850'de Pera'da bir stüdyo açtı. Bu, imparatorluğun ilk yerleşik stüdyosuydu. Kargopoulo, saray erkânı ve üst düzey bürokratların, askerlerin portrelerini çekti. Stüdyosunu ziyaret edenlerin, kıyafet değiştirip fotoğraf çekirmeleri için, fotoğrafhanesinde geniş bir giysi dolabı bulundururdu.

Kargopoulo, o zamanlar kalabalık bir ordu merkezi olan Edirne'de, E. Foscolo ile ortak ikinci bir stüdyo açtı. Sultanın saray ve köşklerinin fotoğraflarıyla

da ünlü Kargopoulo, Edirne Sarayı ve Edirne şehrinin pek çok fotoğrafını çekti. Tünel Meydanı'ndaki stüdyosu 1895'te kapandı.

Balıkçı, manav, simitçi, şerbetçi ve pek çok seyyar satıcının fotoğraflarını çekip, bunları halk tipleri olarak satışa çıkardı ve böylece Osmanlı tarih ve folklorunun belgelenmesine büyük katkıda bulundu.

"Padişah Hazretleri'nin Fotoğrafçısı" unvanı sahibi Kargopoulo, Sultan V. Murad'ın da özel fotoğrafçısıydı. Sultana şehzadelğinde de, üç ay süren saltanatı sırasında da fotoğraf dersleri verdi.

Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışından sonra, stüdyosunun duvarından indirmediği Sultan V. Murad'ın fotoğrafından dolayı, kısa bir zaman için unvanı geri alındıysa da, tekrar kendisine iade edildi.

Ernest de Caranza

Fransız, Üretim Mühendisi Caranza, 1852'de İstanbul'a geldi ve Anadolu'yu gezerek pek çok *Calotype*'ler çekti. Bu fotoğraflardan elli beş adedi ile hazırladığı albümü saraya takdim ederek, sultanın gözüne girmeyi başardı. Bu davranışından dolayı da İstanbul'da kaldığı zaman içinde "Sultan Fotoğrafçısı" unvanını kullanma izni kendisine verildi. İlginç konuları arasında, Taksim Kışlası, Topkapı Sarayı'ndaki köşkler, İstanbul'un çeşitli semtlerinin görüntüleri vardı. Fotoğrafları 1856'da Brüksel'de ve 1857'de Paris'te sergilendi.

Sébah & Joaillier

Pascal Sébah (1823-1886), 1857'de Pera Postacılar Caddesi'nde bir stüdyo açtı. Bu stüdyoya "El Chark" adını verdi. 1873'te Viyana'da açılacak sergiye Osmanlı hazinesinden çok değerli eşyalar ve çeşitli bölgelerin giysileri gönderildi. Bu giysilerin büyük boyutta bir albümü hazırlatıldı. Osman Hamdi Bey yönetimindeki sergiye, hazırlanan bu albümün tüm fotoğrafları Pascal Sébah tarafından çekildi. Sébah'ın stüdyosunda çekilen bu fotoğrafların erkek modelleri arasında, dönemin tanınmış isimleri vardı. Pascal Sébah, 1873 Viyana albümündeki çalışmalarından dolayı Üçüncü Dereceden Mecidi Nişanı ile ödüllendirildi.

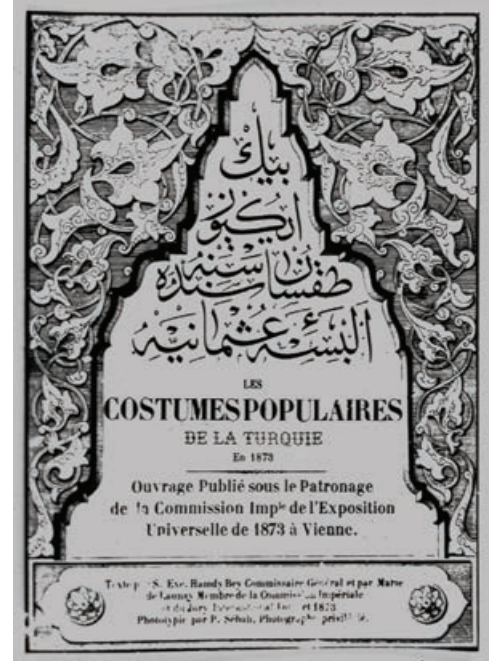
Pascal Sébah, 1873 yıllarından sonra Mısır'da bir şube açtı. Kaiser Wilhelm'den "Prusya Sarayı'nın Fotoğrafçısı" unvanı alan Pascal Sébah'ın fotoğraflarından ünlü Ressam Osman Hamdi Bey yararlanarak resimler yaptı. 1886'da Pascal'ın ölümünden sonra oğlu Jean (1872-1947) 1888'de Policarpe Joaillier (1848-1904) ile ortak oldu ve stüdyonun adı, ünü günümüze kadar gelen Sébah & Joaillier olarak değiştirildi.

Abdullah Frères

İstanbul'a 1610'da Kayseri'den gelip yerleşen Aleksan'ın soyundan olan Apraham Abdullah'ın çocuklarından Viçen (1820-1902), Hovsep (1830-1908) ve Kevork (1839-1918) güzel sanatlarla uğraştılar. Kevork, 1839'da İstanbul'da Ortaköy'de doğdu, ilk tahsilini aynı semtte Lusavorçyan Okulu'nda yaptı. 1852'de tahsili için Venedik'e gitti. Murad Raphaelian Okulu'ndan altı yıl sonra, bütün derslerde birinci olarak mezun oldu.

1856'da Alman Kimyager Rabach, İstanbul'da bir stüdyo açmıştı. Bu stüdyoda *Daguerreotype* ile uğraşıyordu. Abdullah Kardeşler'den Viçen, birinci sınıf bir minyatürçü olarak, fildişi üzerine hazırladığı resimleriyle büyük takdir ve ilgi görüyordu. Sultan Abdülmecid'in ve birkaç ünlü paşanın resmini hazırlamıştı. Viçen'in resim konusundaki büyük becerisi, sonunda onun Rabach'ın yanında rötuşçu olarak çalışmasına neden oldu.

1858'de Venedik'ten dönen Kevork, kardeşi Viçen ve diğer kardeşi Hovsep ile birlikte Rabach'ın stüdyosunu devraldı. "Abdullah Frères" adlı ünlü stüdyo böylece doğdu. Bu stüdyoda öğrenciler de yetiştirdiler.



3



4

3 *Costumes Populaires De La Turquie*, 1873'te Viyana'da açılan büyük sergi için hazırlanan kitabın kapağı**

4 Derviş Portresi, Sébah & Joaillier, 1889



1

Dönemin gezi rehberlerinde, İstanbul'a giden herkesin, Boğaziçi, Ayasofya ve diğer tarihi yerlerle birlikte, Abdullah Biraderler'in stüdyosunu da ziyaret etmeleri tavsiye ediliyordu. 1863'te Almanya İmparatoriçesi Augusta için çektikleri Sultan Abdülaziz portresi onlara "Ressam-ı Hazret-i Şehriyari" unvanını kazandı. Abdullah Biraderler, bu unvanlarını II. Abdülhamid Devri'nde de korudular.

Abdullah Biraderler'in başarısı, sultanın öylesine takdirini kazandı ki, 1873 yılının 4 Temmuz tarihli gazetelerinde, bu fotoğrafçıların başkaları tarafından taklit edilemeyeceği bir sultan buyruğu olarak yayımlandı.

Osmanlı İmparatorluğu'na gelen ünlü kişilerden Fransız İmparatoriçesi Eugénie, Alman İmparatoru II. Wilhelm, Rus Çarı I. Frederick, İsveç Kralı V. Gustaf, İtalya Kralı Victor Emmanuel, Avusturya Kralı Franz-Joseph, Galler Prensi Edward, Sırp Prensi Milan Obrenoviç, Bulgar Prensi Ferdinand, Mısır hıdivlerinden İsmail, Tevfik, Abbas Hilmi, İran Şahı Nasireddin'in ve Osmanlı sultanlarından Abdülaziz, V. Murad ve II. Abdülhamid'in fotoğrafları Abdullah Frères tarafından çekildi.

İstanbul ve çevresinin yaşantısını, günün tiplerini kendi dünyaları içinde gösteren fotoğrafları, 1867'de Paris'te sergilendi. Fotoğrafhane yurt içinde ve dışında büyük ün kazanmaya başladı.



2

1886'da Mısır Hıdivi Tevfik Paşa'nın çağrısı üzerine Kahire'de fotoğrafhanenin bir şubesini açtılar. Kevork, Tevfik Paşa'nın Nil üzerinden antik Luxor ve Karnak kenti yolculuklarına katılarak, 1887'de Assuan'a kadar gitti.

Abdullah Biraderler stüdyolarını, bütün aletleriyle birlikte, 1200 Osmanlı lirası karşılığında 1900'ün sonunda Sébah & Joaillier'e sattılar.

Nikolai Andreomenos (1850-1929)

Abdullah Frères'lerin Rabach'tan devraldıkları dükkânda çırak olarak çalışma kararı alan Nikolai Andreomenos'un fotoğrafla ilişkisi böyle başladı. 1861'de bu dükkânda rötuşçu olarak birkaç sene çıraklık yaptıktan sonra mesleği iyice öğrenen Andreomenos 1867 yılında kendi stüdyosunu açtı.

Andreomenos Beyazıt'ta otuz yıla yakın çalıştıktan sonra da fotoğrafçılığın merkezi haline gelen Pera'da bir şube açtı.

Andreomenos, saraya girmeyi başaran fotoğrafçılardanandı. Sultan Vahideddin'in veliahdlığı sırasında, bu geleceğin sultanına çok ilgi duyduğu fotoğraf konusunda dersler verdi. Vahideddin kanalı ile de Sultan II. Abdülhamid'den iki nişan aldı.



3

Guillaume Berggren (1835-1920)

İsveçli Berggren 1866'da dünya seyahati için Odessa'dan bir gemi ile ayrıldı. Geminin yolu Karadeniz, İstanbul Boğazı, Marmara Denizi ve Çanakkale Boğazı'ndan geçerek Akdeniz'e açılıyor ve Marsilya'ya varıyordu.

Gemi İstanbul Limanı'nda durdurulduğunda, Guillaume bir fırsatını bularak şehri gezmeye çıktı. Doğunun bu gizemli şehrini gördüğünde de hemen gemiden ayrılarak buraya yerleşmeye karar verdi. Bu adım onu yaşamının sonuna kadar kalacağı kente getirmişti. 1870'lere kadar bu kentte deniz yolları ile ilgili bir işte çalıştı. 1870'li yılların başında Grand' Rue de Pera'da Derviş Sokağı (bugünkü adı ile Peremeci) başındaki 414 numaralı binanın ikinci katında bir fotoğraf stüdyosu açtı.

Bağdat demir yolunun yapımı sırasında, Goltz Paşa ile birlikte Anadolu'ya yaptığı gezilerde, demir yolu üzerindeki pek çok kentin fotoğraflarını çekti. Konya, Bursa, Akşehir, Bilecik, Sakarya, Manisa, İzmir görüntüleri fotoğraf tekniğinin güzel uygulamaları olmaktan başka da o dönemin değerli dokümanlarıdır.

"Üçüncü dereceden Mecidi Nişanı" sahibi olan Guillaume Berggren'e İsveç Kralı V. Gustaf tarafından da bir nişan verildi.

Louis Saboungi (1838-1931)

Beyrut'ta Süryani cemaatine rahiplik yapan Louis, fotoğraf tekniğini de çok iyi biliyordu. 1871'de bir dünya turu yapmaya karar verdi ve bu gezide pek çok fotoğraf çekti. Seyahat iki yıl yedi ay sürdü. Manchester'a geldiğinde, bir stereoscopic camera ile ilgili bir parça icat etmişti ve bunun patentini "Stereoscopic Company"ye sattı.

1 Oduncu, Abdullah Frères, yaklaşık 1865

2 Tahtırevan, İstanbul'un dar sokaklarında, kadınlar ancak 20. yüzyılın başlarına kadar kullanılan (sedan sandalyesi) denilen bir nevi tahtırevan aracılığıyla dolaşabiliyorlardı. Abdullah Frères, 1865

3 Erkek Çocuk, Nicolai Andriomenos, 1895



1

1890'da İstanbul'a geldi. Sultan II. Abdülhamid, kendisini himayesine aldı ve ona Büyükada'da bir ev verdi. Her ay sultandan 50 altın lira alan Louis Saboungi, haftada iki kez de sultanın huzuruna kabul edildi. Sarayın resmî tercümanı olan Saboungi, aynı zamanda sultanın çocuklarına tarih ve fotoğraf dersleri verdi. Bu görevinde, 1908 yılında emekli oluncaya kadar kaldı.

Kardeşi Georges Saboungi ise, ipek üzerine baskı yapma metodunu keşfettiğinden, sultandan bir nişan aldı. Suriye Valisi Mithad Paşa'nın da bir portresini ipek mendil üzerine hazırladı. Bu olay Georges Saboungi'ya "Mithad Paşa'nın Resmî Fotoğrafçısı" unvanını kazandırdı.

Gülmez Frères

Özellikle İstanbul'un kırsal görünümünün fotoğraflarını çeken Gülmez Kardeşler, 1870'de Pera'da bir stüdyo açtılar. Sultan fotoğrafçısı adı altında çalışmalar yapan ve Osmanlı Sultanı II. Abdülhamid'den nişan alan fotoğrafçı üç kardeşin ayrıca 1887 Floransa, 1893 Chicago sergilerinden şeref madalyaları vardı.

Bogos Tarkulyan (?-1940)

Bogos Tarkulyan Karakaş Biraderler'in atölyesinden yetişip, daha sonra Abdullah Frères'in asistanlığını yaptıktan sonra, 1890'da "Phébus" adı ile kendi fotoğrafhanesini açtı. Uzun seneler resim dersleri alan Tarkulyan, özellikle portre resmi üzerine çok başarılı çalışmalar yaptı. Şehirde tanınmış ressamlar arasında olup, çektiği fotoğrafları pastel renklere boyama konusunda da büyük ustaydı.

"Sultan II. Abdülhamid'in Saray Fotoğrafçısı" unvanını alan ve sultanın yirmi üç yıl saray fotoğrafçılığını yapan Bogos Tarkulyan'ın, "Beşinci Dereceden Mecidi Nişanı" bulunmaktaydı.

Sultan II. Abdülhamid'den sonraki Sultan V. Mehmed Reşad tarafından da sık sık saraya davet edilerek, saray erkânının fotoğraflarını çekti. Devrin ünlüleri arasında Muzafferiddin Şah, Kaiser Wilhelm, Bulgar Kralı Ferdinand, Habsburglardan I. Karl, Sırp Kralı Pierre de bu stüdyoda fotoğraf çekirmiş kişilerdi.

Aşil Samancı (1870-1942)

Abdullah Biraderler'den fotoğrafçılığı öğrendi ve onların aracılığı ile saraya girmeyi başararak şehzadelere fotoğrafçılık dersi verdi. Fotoğrafa meraklı olan Sadrazam Cevad Paşa'ya bu konuda yardımcı oldu.



2

Sultan II. Abdülhamid'in portrelerini çekti. Sultan V. Mehmed Reşad'ın Hereke, Bursa, Rumeli seyahatlerine katıldı ve bu yolculuğun fotoğraflarını çekti.

Alman İmparatoru II. Wilhelm'i, Osmanlı mareşali kıyafetinde gösteren fotoğrafı, ününün artmasına yardımcı oldu.

Asker Fotoğrafçılar

Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'a 19. yüzyılda fotoğraf dersleri de eklenince, bu okulda öğretmenliği, ressam sınıfından mezun olanlar yaptılar. Saray tarafından görevlendirilen bu fotoğrafçılar, ülkede basın fotoğrafçılığının öncüleri sayılabilirler. Bir ticari işletmeleri olmadan, sarayın bütün fotoğraf hizmetlerini üslenen bu asker fotoğrafçılar, imparatorluğun belgelenmesine çok büyük katkıda bulundular.

Yüzbaşı Hüsnü Bey (1844-1896)

1865'te Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'un Topçu-Ressam sınıfından mezun oldu. Langalı Ressam Hüsnü Bey, Topçu Okulu'nda resim hocalığı yaptı.

II. Abdülhamid'in olayları izlemek için görev verdiği asker fotoğrafçılardandı. 1872'de *Risale-i Fotoğrafya* adlı bir kitap yazdı.

Servili Ahmed Emin (1845-1892)

1865'te Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'dan topçu mülazımı olarak mezun oldu. Büyük resim yeteneğinden dolayı mezun olduğu yıl, Tophane Resimhanesi'ne desinatör olarak alındı. Resimhanede fotoğraf işleri ile de yakından ilgilenecek, bu alanda büyük ün kazandı.

Fotoğraftaki büyük başarısı Sultan II. Abdülhamid tarafından duyulan Ahmed Emin, bir heyetle Anadolu'ya gönderilerek Bursa, Bozöyük, Eskişehir ve İzmit'i dolaşarak pek çok fotoğraf çekti ve bunları bir albüm halinde Sultan II. Abdülhamid'e hediye etti. Fotoğraftaki başarısı ve fotoğrafa olan ilgisi, onun sultan tarafından yaverliğe alınmasını da sağladı. Bir müddet yaverlik yapan Ahmed Emin, daha sonra Mühendishane'de resim hocası olarak çalışmalarını sürdürdü.

Servili Ahmed Emin, dördüncü dereceden bir Osmani ve yine dördüncü dereceden bir Mecidi Nişanına sahipti.

Ali Rıza Paşa (1850-1907)

Önceleri Üsküdarlı Ali Rıza Bey, daha sonraları da Üsküdarlı Ali Rıza Paşa diye anılan Ali Rıza Bey, askerî okuldan 1866'da on sekizinci dönemde kurmay yüzbaşı olarak mezun olan asker fotoğrafçılardandı. Ali Rıza Paşa'nın son görevi Milli Savunma Bakanlığı Fotoğrafhanesi'nde idi.



3

1 Rum Kadın, Berggren'in fotoğraflarından kartpostal olarak hazırlandı, yaklaşık 1900

2 İki Öğrenci, Bogos Tarkulyan, yaklaşık 1900

3 Servili Ahmed Emin, Kolağası Ahmed Emin fotoğraf gereçleri ile birlikte, Ali Sami Aközer, 1886



Grup Fotoğrafı,
Mühendishane-i Berri-i
Hümâyûn'un fotoğraf
öğretmenleri
Ali Sami Aközer,
yaklaşık 1890

Kolağası Mehmet Hüsni (1861-?)

1882'de Harbiye'nin Piyade sınıfından mezun olan Hüsni Efendi, aynı yıl Bâb-ı Seraskerî Fotoğrafhanesi'ne tayin edilerek, 1894'e kadar burada fotoğraf işleri ile uğraştı. Bu tarihten sonra, Genelkurmay Başkanlığı Resimhanesi'nde de fotoğraf işleri ile ilgilenen Hüsni Bey'in çalışmalarındaki başarısı nedeniyle aldığı "Beşinci Rütbeden Mecidi Nişanı" vardı.

Bahriyeli Ali Sami Bey

1892'de Mekteb-i Bahriye-i Şahane'nin inşaiye sınıfından deniz teğmeni olarak mezun oldu. Osmanlı Bahriyesinde albaylığa kadar yükselen Ali Sami Bey, "Bahriyeli Ali Sami" olarak anılırdı.

Darülacezede baş fotoğrafçılık ve Bahriye Okulu'nda fotoğraf öğretmenliği yapan Bahriyeli Ali Sami, Osmanlı Donanması'nın ve imparatorluğu ziyarete gelen amirallerin ve yabancı donanmaların fotoğraflarını çekti.

1893'te basılan *Mebadi-i Usulü Fotografya* adlı kitabını "Bahriye İnşaiye mühendislerinden Ali Sami" diye imzaladı. Dönemin fotoğraf tekniklerini içeren bu kitabın girişini de Sultan II. Abdülhamid'e ithaf etti.

Bahriyeli Ali Sami, 1897'den sonra Yıldız Sarayı'nda açılan serginin müdürlüğünü yaptı. Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nin saray fotoğrafçısı olan Ali Sami Bey, Sultan



için değerli albümler hazırladı. Özellikle Bahriye için çok kıymetli doküman olan bu albümlerdeki fotoğrafları çeken Bahriyeli Ali Sami'nin, "Üçüncü Dereceden Osmanî", "Dördüncü Dereceden Mecidi" ve bir de sanat madalyası vardı.

Fahreddin Türkkan (1868-1948)

Fahri Bey, bir yandan İstanbul'da Harp Okulu'na devam ederken, bir yandan da ders aldığı Fransız mühendislerden fotoğrafçılığı öğrendi. Fotoğrafçılığını daha da ilerletmek için Phébus'un stüdyosunda da çalıştı ve stüdyonun sahibi Bogos Tarkulyandan özel dersler aldı. "Medine Müdafî Fahri Paşa" olarak da anılan Fahreddin Türkkan, askerî görevle gittiği yerlerin fotoğraflarını çekti. Yabancı yayınlardan derlediği fotoğrafçılıkla ilgili notları vardı.

Ali Sami Aközer (1867-1936)

1886'da Mühendishane i Berri-i Hümayûn'un Topçu sınıfından mezun oldu. Osmanlı ordusunda Topçu Albay olarak görevli olan Ali Sami, sarayın da fotoğraf hocalığını yaptı ve Şehzade Burhaneddin Efendi'ye uzun seneler ders verdi.

Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaretini ve İstanbul'dan Kudüşe kadar olan yolculuğunu, 1898'de yol boyunca izleyerek fotoğraflarını çekti ve bir albüm halinde Sultan II. Abdülhamid'e sundu.

Mekteb-i Fünun-u Bahriye-i Şahane, Kaptan Mektebi öğrencileri, maket gemiyle denizcilik dersi alıyorlar Bahriyeli Ali Sami, yaklaşık 1900



Süvari Mirliwa Giritli İsmail,
Ali Sami Aközer,
yaklaşık 1890

Üsküdarlı Hasan Rıza (1864-?)

1883'te Harp Okulu'nun Piyade sınıfından mezun oldu. 1888'den 1895'e kadar Kuleli Askeri Lisesi'nde resim hocalığı yaptı.

Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışından itibaren İstanbul ve taşra vilayetlerinde yapılan askerî binaların fotoğraflarını çekmek için 1893'te bir komisyon kuruldu. Hasan Rıza bu komisyonun üyesi idi ve çektiği fotoğrafları bir albüm halinde sultana sundu.

Kenan Paşa (1855-?)

1884'te Nizamiye yüzbaşılığına, 1886'da kıdemli yüzbaşılığa, 1888'de binbaşılığa, 1889'da da yarbaylığa yükseldi. 1897'de Türk-Yunan savaşının zarar tespiti için, II. Abdülhamid bir heyet kurulmasını istedi. Yarbay Kenan Bey savaşın sonunun fotoğraflarını çekerek, bir albüm halinde sultana sundu.

Teknik Notlar

Camera Obscura: Bir yüzünde küçük bir delik bulunan karanlık odaya, delikten geçerek giren ışınlar karşı yüzde dışarıdaki nesnelere ters görüntüsünü oluşturur. Camera Obscura karanlık oda anlamındadır. Fotoğraf makinesine dönüşen aygıtın ilk biçimidir.

Daguerreotype: İnce gümüş bir tabakayla kaplanan bakır levhada görüntü cıva buharı ve sodyum hiposülfitle elde ediliyordu. Tüm bu işlemlerin fotoğraf çekiminden en fazla bir saat sonra gerçekleştirilmesi gerekiyordu. Sonuç ise, çoğaltma olanağı olmayan yalnızca tek bir pozitif görüntüydü.

Calotype: Kâğıdın hem negatif olarak kullanıldığı, hem de baskı kâğıdı olduğu metodun adıdır. Bu metod, 1841'de William Henry Fox Talbot tarafından bulunduğuandan aynı zamanda *Talbotype* olarak da anılır.

Stereoscope: Bir çift aynı fotoğrafın bir göz yanılmasıyla izlenirken görsel derinlik duygusu vermesi olayıdır. Çift objektifli özel çekim aygıtları ile elde edilen ve özel gösterim aygıtları ile izlenebilen, pozitif cam veya fotoğraf kâğıdına baskılı görüntülerdir.

Kaynakça

- ÖZENDES, Engin, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık, YEM Yayınları, İstanbul 2013.
 -----, Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
 -----, Abdullah Frères (Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.
 -----, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf 1839-1919, İletişim Yayınları, İstanbul 1995.
 -----, Türkiye'de Fotoğraf, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.
 -----, Photographer Ali Sami 1866-1936, Haşet Yayınevi, İstanbul 1989.
 ÇİZGEN (Özendes), Engin, Photography in the Ottoman Empire 1839-1919, Haşet Yayınevi, İstanbul 1987.

* 1999 yılında MS Sayı 1'de yayınlanan makale yazarı tarafından güncellenerek alınmıştır.

** 1873 yılında Viyana'da açılan büyük sergi için hazırlanan 27,5 x 35 cm boyutunda, 319 sayfalık kitabın kapağı. İçinde bulunan 74 adet 20 x 26 cm boyutundaki fotoğraf Pascal Sébah tarafından çekilmiş ve Phototype metodu ile Sébah'ın atölyelerinde basılmıştır.

Milli Saraylar Sayı 11'e Düzeltme Notu

“Henri Prost’un İmar Planı Kararlarının Dolmabahçe Sarayı ve Yakın Çevresindeki Kültürel Miras Üzerine Etkileri” başlığıyla yayınlanan bu makale, TC. Başbakanlık, Atatürk Dil ve Tarih Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından düzenlenen 8. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi’nde (24-27 Ekim 2013) bildiri olarak sunulmuştur.

Söz konusu makalede bu bilginin yazılması sehven unutulmuştur.