



MİLLİ SARAYLAR

KÜLTÜR-SANAT-TARİH DERGİSİ SAYI:7 / 2011

TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı yayınıdır.

© Her Türlü Yayın Hakkı Saklıdır.

Yayın No. 68

TBMM Milli Saraylar Adına Yayınlayan

Yasin Yıldız

Milli Saraylar Daire Başkanı

Yayın Kurulu

Fahrettin Gün (Başkan)

Dr. Kemal Kahraman

Dr. Halil İbrahim Erbay

İlhan Kocaman

Güller Karahüseyin

Şule Gürbüz

Dr. Jale Beşkonaklı

Murat Taşar

Editör

Dr. Kemal Kahraman

Yayına Hazırlık

Dr. Halil İbrahim Erbay

Dr. Muharrem Varol

İlona Baytar

Mehmet Ali Güveli

Yayın Koordinasyonu

Esin Öncü

Grafik Tasarım

İbrahim Çakır

Katkıda Bulunanlar

Eren Fahri Ötünç

Fotoğraflar

Suat Alkan

Baskı

Renk Matbaası Basım ve Amb. San. Tic. Ltd. Şti.

Litros Yolu Site 1 Sok. No. 8 Renk Matbaası Binaları

34020 Topkapı-Maltepe-İstanbul

0212 612 11 27 Pbx www.renkmataasi.com.tr

I S S N 1304-9046

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.

İçindekiler

Beşiktaş Sahilsarayı Çinili Köşkü	9	Nuran Kara Pilehvarian
Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller	19	Emine Atalay Seçen
Beylerbeyi Sarayı'nın Tarihi Bahçesi	41	Yasemin Acaralp
Halil İncancık'la Konuşma: "Dolmabahçe Günlerim"	51	Bülent Arı
Said Mehmet Paşa'nın Fransa Büyükelçiliği ve Arz Olunan Hediyeler (1741-1742)	57	John Whitehead
Sultan Abdülmecid'in Hattatlığı	75	Ali Rıza Özcan
Mekanik Saat Tamiri ve Tamirciliği Üzerine Şule Gürbüz ile Bir Söyleşi	81	Şule Gürbüz
Osmanlı Saltanatı'nın Sembolleri	87	Emine Kırıkçı
Aynalıkavak Kasrı'nda Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Yapılan Onarımlar ve 2005-2010 Yılları Arasında Yapılan Restorasyon Çalışmaları	97	Jale Beşkonaklı
Abdülmecid Efendi Kütüphanesi Koleksiyonu'ndan Cilt Sanatı Örnekleri	111	Naciye Uçar Başaran
Türk Resim Sanatının Gelişiminde Asker Ressamların Etkisi	121	Gülseven Kaya
Maslak Kasırları Yerleşim Düzeni ve Kullanımı Üzerine İnceleme	131	Tahsin Toğral
Saray Müzeleri'nin Gelişiminde Kültür Politikaları ve Müze İletişim Alanlarının Değerlendirilmesi	151	Simizar Aslan
Belgelerle Milli Saraylar	169	Cengiz Göncü
Sultan Abdülaziz'in Mısır Seyahatine Dair Bir Kaynak Kitap	175	Sümeyra Durak

Sunuş





Milli Saraylar Daire Başkanlığı olarak, tarihi mekânlarımızı ve eserlerimizi koruma ve gelecek nesillere aktarma yükümlülüğümüzün yanında, onları ülkemizde ve dış dünyada tanıtma faaliyetlerimize büyük önem veriyoruz.

Bunun için tarihi yapılarımızı restore ederek ziyarete açıyoruz, koleksiyonlarımızı daha özel mekânlarda sunmaya çalışıyoruz. 43.000 tarihi objenin özel koşullarda depolandığı ve 5.000 objenin özel vitrinlerde sergilendiği Saray Koleksiyonları Müzemizi bu amaçla düzenleyerek hizmete açtık. Müzenin giriş kısmında dönemsel olarak koleksiyonlarımızı sergilediğimiz bir Sanat Galerisi ziyaretçiler tarafından ilgiyle izleniyor.

Tanıtma faaliyetlerimiz arasında yayınlarımıza büyük önem veriyoruz. Milli Saraylar tarihinde en fazla yayın yapılan dönemlerden birisini yaşıyoruz. Ayda iki kitabın, yılda iki derginin yayımlandığı bir dönem daha önce yaşanmış değildir. Arşiv çalışmalarımıza büyük önem verirken, Milli Saraylarla ilgili konularda kapsamlı yayın yapmaya çalışıyoruz. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunan gün yüzüne çıkmamış bazı kitapları okuyucuya kazandırıyoruz. Daha önce yayınlanmış bile olsa önemli bulduğumuz bazı kitaplara sahip çıkarak günümüz akademi ve araştırma dünyasına kazandırmaya çalışıyoruz.

Arşiviyle, elindeki uzman ve araştırmacı kadrosuyla büyük bir potansiyele sahip olan Milli Saraylar ortamındaki yayınların, bilim ve araştırma dünyası için büyük bir kazanım olduğunu düşünüyorum. Çünkü özellikle kendi mekân ve tarihi eserlerimizle ilgili yayınların özgün nitelikleri, onları bir başvuru kaynağı haline getiriyor.

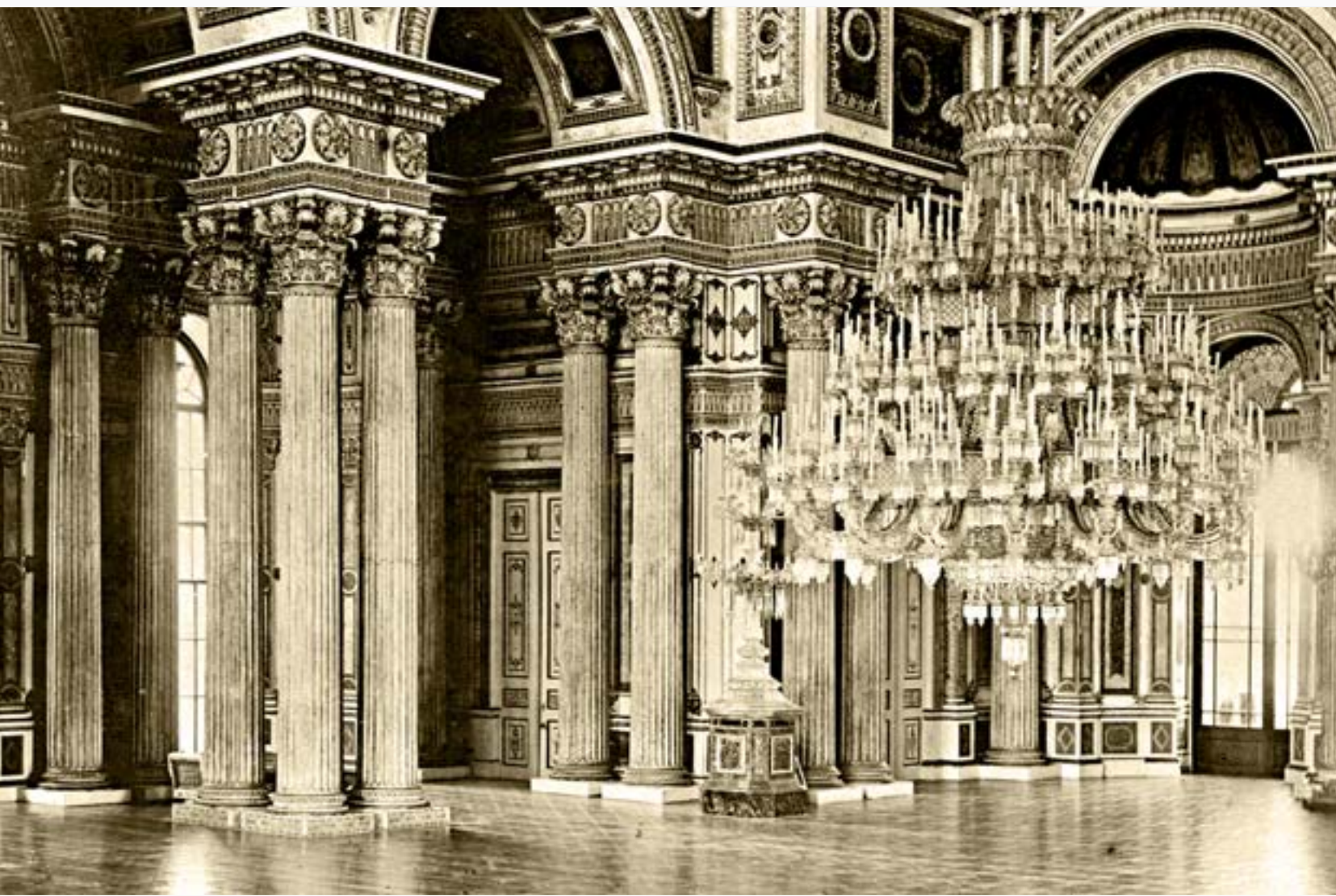
Milli Saraylar dergisi de 1987 yılından beri yayınlanmakla beraber henüz 7. Sayısına ulaşmış durumdadır. Geçmişteki uzun süreli aksamalardan sonra geçen yıl ilk defa iki sayı yayımlandı. Elinizdeki 7. Sayıyla birlikte 2011 yılının ilk sayısı çıkmış oluyor. Yıl sonuna doğru ikinci bir sayının çıkmasıyla bu yılın hedefine ulaşmış olacak.

Özgün ve nitelikli yayına önem veren yayın kurulumuza ve katkıda bulunan tüm personelimize teşekkür ediyorum.

Yasin YILDIZ

Milli Saraylar Daire Başkanı

Editörorden



Milli Saraylar dergimiz 7. sayısıyla karşınızda. Hedefimiz yılda iki kez yayımlayarak araştırmacılarımızla kültür dünyamızı düzenli olarak buluşturmak. Her sayımızda kurumumuzda görevli araştırmacılarımızın yanında kurum dışından katılım ve katkılara büyük önem veriyoruz.

Bu sayımızın en önemli yazılarından birisi, aynı zamanda Bilim Kurulu üyemiz olan, Yıldız Teknik Üniversitesi'nden Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian'a ait. *Beşiktaş Sahilsarayı Çinili Köşkü* adlı yazıda yazar, kaynaklara dayanarak Beşiktaş Sahilsarayı'na ve özellikle Çinili Köşk'e ilişkin yeni bulgular ve değerlendirmeler ortaya koyuyor.

Emine Atalay Seçen, *Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller* adlı yazıda saray bahçeleri için yapılan heykellerin bir değerlendirmesini yaptığı gibi şu anda heykellerin bulunduğu yerler hakkında da önemli bilgiler veriyor. Kadıköy Altıyol'daki boğa heykeli örneklerden sadece birisi.

Yasemin Acaralp, *Beylerbeyi Sarayı Tarihi Bahçesi* adlı yazısında tarihten günümüze Beylerbeyi bahçelerinin geçirdiği değişim, bitki örtüsü ve önemleriyle ilgili detaylı bilgiler sunuyor.

Halil İnalçık hoca bütün dünyada tanınıyor fakat doktora çalışmasını Dolmabahçe Sarayı'nda yaptığı pek bilinmiyor. Bu konuda, Dr. Bülent Arı, hocamızla bizim için bir konuşma yaptı. İlginize sunuyoruz.

Bu sayımızın ilginç konularından birisi, Fransız Sanat Tarihçisi ve araştırmacı John Whitehead'ın yazısı: *İlk Osmanlı Elçisi'nin Ziyareti ve Arz Olunan Hediyeler*. Burada Said Mehmed Paşa'nın Osmanlı elçisi olarak Paris'e gidişi, karşılanması, götürdüğü ve getirdiği hediyelerle ilgili Fransız gözüyle ilginç detaylar sunuluyor.

Bu sayımızın diğer ağırlıklı konuları arasında Dr. Jale Beşkonaklı'nın *Aynalıkavak Kasrı Restorasyonu*, Ali Rıza Özcan'ın *Sultan Abdülmecid'in Hattatlığı*, Emine Kırıkçı'nın *Osmanlı Saltanat Sembolleri*, Şule Gürbüz'ün *Sarayda Mekanik Saat Tamiri*, Gülsen Kaya'nın *Orduda Resim Geleneği* konulu yazılarını sayabiliriz.

Bu sayımıza Tahsin Toğral, *Maslak Kasırları Yerleşim Düzeni*, Naciye Uçar Başaran *Abdülmecid Efendi Kütüphanesi Koleksiyonundan Cilt Sanatı Örnekleri*, Simizar Aslan, Müzecilik ve iletişim konusunda yazılarıyla katkıda bulunuyor.

Son bölümde Cengiz Göncü'nün arşiv belgesi çözümlemesi ve Sümeyra Durak'ın Sultan Abdülaziz'in Mısır Seyahatiyle ilgili bir kitap üzerine değerlendirme yazısı yer alıyor.



Beşiktaş Sahilsarayı Çinili Köşkü

Nuran Kara Pilehvarian*

Dolmabahçe Sarayı'nın yerinde var olduğu Osmanlı devlet yazışmaları, Kauffer Haritası (resim 1), Moltke Haritası (resim 2), döneme ilişkin gravür ve seyahatnamelerden anlaşılan Beşiktaş Sarayı'nın (resim 3) günümüzdeki Beşiktaş meydanına en yakın yapısı olan Çinili Köşk ne yazık ki günümüze ulaşamamıştır. Bu yazının amacı; günümüze ulaşamayan Beşiktaş Sahilsarayı Çinili Köşkü'nü, mevcut yazılı ve görsel bilgiler ışığında değerlendirerek, Osmanlı saray mimarisinde, varlığını bir gelenek olarak sürdürmüş, sofalı divanhane olarak anılan üç ya da dört eyvanlı, iç ve dış cephelerindeki çini kaplamalarından ötürü "Çinili Köşk" olarak adlandırılan köşk mimarisinin kökenlerini irdelemektir.

Çeşmizade Silahtar ve Raşid tarihlerine göre 1091 H./1680M. yılında Avcı lakaplı Sultan IV. Mehmed Han tarafından Beşinci Vezir Kara İbrahim Paşa'nın nâzır-ı bina tayini ile Mimar İsmail Ağa'ya, Cağaloğlu/Ciğalazade Yalısı diye bilinen miri sarayın arazisine, eski binaların bir kısmının yıktırılması ve saraya mülhak bostandan çokça yer alınması ile yaptırılan ve Çeşmizade Silahtar Tarihi'nde Havernak Kasrı'na benzetilen Çinili Köşk, zaman içerisinde geçirdiği tamiratlarla 1855'e kadar ulaşmıştır. Günümüzdeki Dolmabahçe Sarayı'nın inşaatı sırasında zaman zaman şantiye binası¹ zaman zaman depo olarak kullanılan yapıya ait Avrupalı gezgin ve yazarların çeşitli görsel, yazılı betimlemeleri bir de yıktırılmadan önce Kırım Savaşı sırasında İstanbul'a gelen James Robertson tarafından çekilmiş bir fotoğrafı bulunmaktadır (resim 4).

Çinili Köşk'ten hayranlıkla söz eden gezginler; İngiliz Hobhose, Fransız rahip Aubry de la Motraye yapıyı göremediklerini ancak çok güzel olduğunu söylediğini yazarlar.² Osmanlı devlet yazışmalarında "Çinili Mabeyn-i Hümayunu", "Çinili Odalar", "Kâşili Köşk", Kauffer Planı'nda "Koeschk Persan", A. de la Motraye'nin 1723 de yayınlanan Seyahatnamesi'nde "Porselen Köşk" olarak anılan yapıya ilişkin ayrıntılı bilgi veren görseller; Beşiktaş Sahilsarayı'ndaki III. Selim Dönemi'nde eklenen bazı yapıların yapımında çalışmış olan Melling'in yaptığı ve "Voyage Pittoresque de Constantinople et du Bosphore"(1819) adlı kitabında yayınladığı bir gravür (resim 5) ile D'Ohson'un 1820 tarihinde bastırıldığı "Tableau Général de l'Empire Ottoman" adlı kitabında l'Espinasse'a yaptırdığı gravürdür (resim 6). "Tour du Monde" da yayınlanan bir yazıda "Le Salon d'été au Sérail" diye isimlendirilen, Adalbert de Beaumont'un krokisine göre Catenacci'nin hâkettiği gravür, S. H. Eldem'e göre



1-a



1



2

Beşiktaş Sahilsarayı'ndaki Çinili Köşk'e aittir³ (resim 7).

Günümüzde Başbakanlığa tahsis edilen binanın yerinde olduğu varsayılan yapı hakkında en ayrıntılı mimari bilgi veren S. H. Eldem'in, döneme ilişkin kaynaklardan hareketle yaptığı restitüsyon çizimlerine (resim 8-9-10) ve diğer tanımlamalara göre⁴ iki katlı olan yapının planimetrik düzeninin, denize bakan üç sofalı bir divanhane ve bu divanhane- den içerisinde iki havuzun bulunduğu bir bölümlenme ile ayrılan, divanhane ile eşit büyüklükte bir giriş mekânı, bu mekânının yanlarındaki servis hacimleri ve bu mekâna bitişik dışardan merdivenle ulaşılabilen üzeri örtülü bir seyir terasından oluştuğu söylenebilir. Üzeri örtülü seyir terası Silahtar Tarihi'nde bu inşaatlar sırasında düzenlendiği belirtilen ikinci cirit meydanına bakıyor olmalıdır.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan H.1116/1704 tarihli Sultan III. Ahmet Dönemi'nde mevcut köşkerin eşya durumunu gösteren bir belgede, yapının bölümleri ve bu bölümlerde bulunan eşyaların listesi mevcuttur. Bu belgenin dışında, H.1190/1776, H.1191/1777, H.1223/1808, H.1224/1809 tarihli, yapıya ait çeşitli tamirler için hazırlanmış keşif layihaları mevcuttur.

Yapının örtüsünün kubbeli olduğu Çeşmizade'nin tanımından, günümüze ulaşan gravürlerden ve dönemin seyyahlarının çizimlerinden anlaşılmaktadır. Yine Çeşmizade tarihinden ve yukarıda anılan, Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bina Eminliği tasnifinde bulunan tamir belgelerinden, yapının 1775-76 yıllarında esaslı bir onarım geçirdiği ve üst örtüsüne müdahale edildiği anlaşılmaktadır. II. Mahmud Dönemi tamiratları sırasında ise tüm çatı örtüsü değiştirilmiş ve kubbeler kaldırılmıştır.

Çeşmizade'nin günümüzdeki Necef



1-a,1 Kauffer Haritası.

2 Moltke Haritası.

3 Beşiktaş Sahilsarayı'na ait bir gravür.

4 Kırım Savaşı sırasında İstanbul'a gelen James Robertson tarafından çekilmiş Çinili Köşk'e ait bir fotoğraf.

kentinin yerinde olan Hire'nin efsanevi kasrı Havernak'a benzeterek efsaneleştirdiği, Beşiktaş Kasrı adı ile de anılan Çinili Köşk, Osmanlı saray geleneğinde, kökeni İslamiyet öncesine inen, hükümlerlik simgesi doğulu bir mimari dilin uzantısıdır.



Öncülü Topkapı Sarayı'ndaki Çinili Köşk/Sırça Saray olan Beşiktaş Sarayı Çinili Köşkü planimetrik düzen açısından Osmanlı saraylarında; Topkapı Sarayı Yalı Köşkü, Revan Köşkü, Sepetçiler Köşkü, Hasan Paşa Köşkü, Şevkiye ve Gülhane Köşkü gibi değişik çeşitlemelerle tekrar eden bir üst kültür şemasıdır.

Sofalı divanhane olarak adlandırılan bu şemanın kökeni üzerinde 19. yüzyıldan bu yana çeşitli yorumlar yapılmıştır. Bunların en bilineni, Beaumont'un 1847 de *L'Illustartion* dergisinde Beşiktaş Çinili Köşkü için yazdıklarında da geçen çadır benzetmesidir. Beaumont, Saded Hakkı Eldem'in aktarımına göre şöyle yazmaktadır; "Beşiktaş Sarayı'nın bir ucunda dıştan ve içten Acem çinileriyle süslü bir köşk, şark zenginlik ve heybetinin bugün eşine az rastlanan temiz bir örneğini ortaya koymaktadır. Söylenene göre inşasında Orta Asya Türk devletlerinin askeri düzeni temsil edilmek istenmiştir. Şefin otağı veya Han'ın köşkü ortasıdır ve büyük salonu teşkil eder, dört köşedeki odalar maiyete mahsustur"⁵

Beaumont kendisine aktarılan bilgiler ışığında bu değerlendirmeyi yaparken, çadırın fiziksel özellikleri dışında, gözlemlerine dayanarak yaşama - törensel amaçlar için kullanım açısından da köşk kavramı ile çadır arasında ilişki kurmuş olmalıdır. Oldukça tutarlı bir açıklama olan Beaumont'un yorumu, benzer fiziksel biçimlenmeye sahip köşklerin sadece Türklerde değil diğer yakın ve Ortadoğu toplumlarında sözgelimi Pers ve Sasanilerde hükümlerlik simgesi olduğunu



5

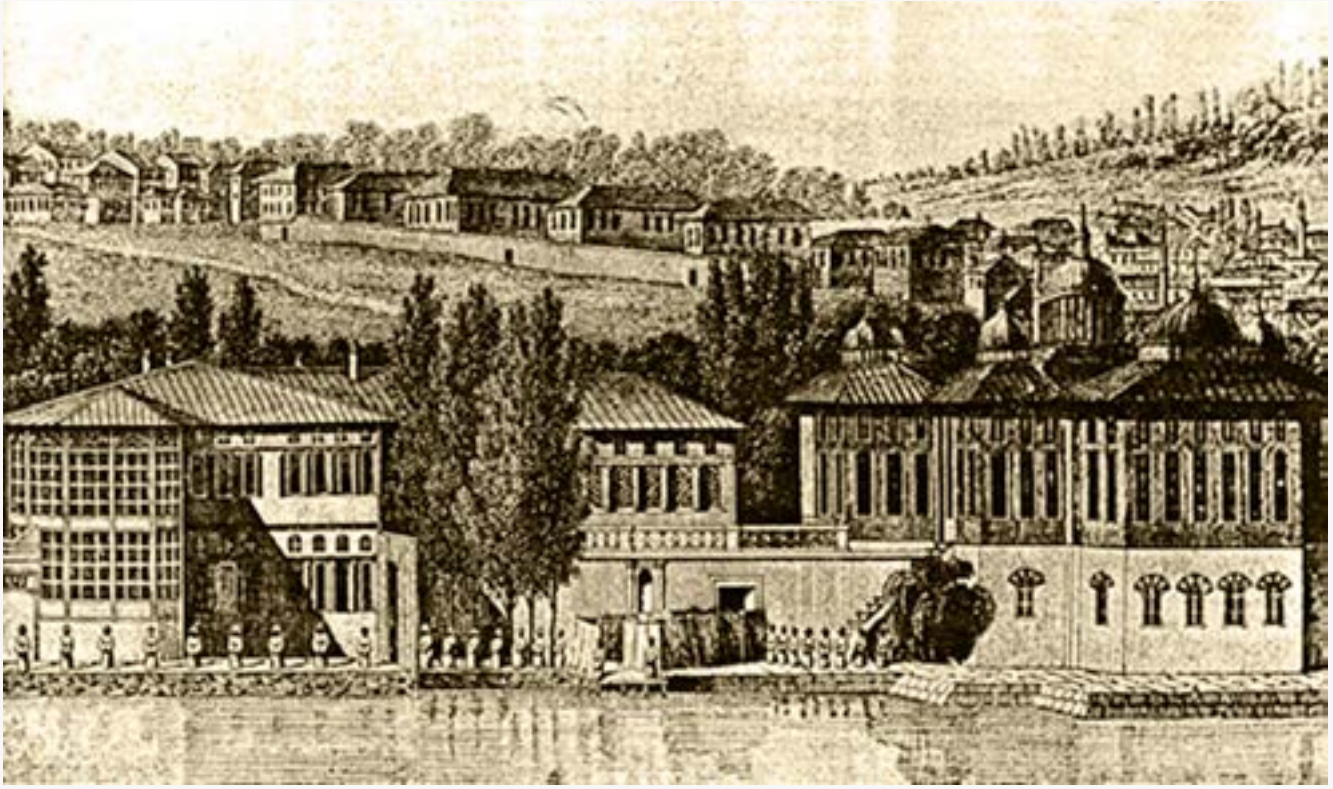
5 Melling'in yaptığı
bir gravür.

öğle saati, kırmızı, kuş burcu, imparator, erkeklik, yang kavramlarını, kuzey; ay, kış, geceyarısı, siyah, kaplumbağa burcu, imparatoriçe, kadınlık, yin kavramlarını; doğu; güneşin doğuşu, bahar, sabah, gök rengi, ejder burcunu, batı; güneşin batışı, güz, akşam, beyaz, kaplan burcunu temsil etmektedir. Bu bağlamda kent planı Chou takvimini yansıtmaktadır. Hükümdarın köşkü ise kentin merkezinde dini anlamlar yüklenmiş olan, eski Türkçe metinlerde “Temür Kazuğ” ve “Yitiken” adı verilmiş Kutup Yıldızı ve Ayı Burcu'nun⁶ altında bulunmaktadır. Ayrıca bu Köşk dünyanın merkezinde olduğu kabul edilen kozmik dağı simgelemektedir⁶ Köşk'ün beden duvarları yeryüzünü, kubbesi de gökyüzünü simgelemiştir. Göktürk hakanlarının bir halı üstüne oturup, boy beyleri tarafından otağ etrafında döndürülmesi otağın simgesel anlamına ilişkin bir adetin göstergesidir. Böylece hakan yeryüzü etrafında döndüğü varsayılan güneşle özdeşleştirilmiştir⁷.

Osmanlı saray geleneğinde, Beşiktaş Sahilsarayı'nın Çinili Köşkü dışında Çinili Köşk adı ile bilinen tek örnek olan Topkapı Sarayı Çinili Köşkü/Sırça Saray Beşiktaş'taki Çinili Köşk'ten planimetrik düzen açısından farklı olarak dört sofalı divanhane şemasına sahiptir. Dönemin tarihçisi Tursun Bey'in Topkapı Sarayı Çinili Köşkü anlatırken Kur'an'daki Neml Suresi'nde geçen, Hz. Süleyman ile Saba Melikesi Belkis'in karşılaştıkları, Süleyman'ın Sarayı'na atıf yapması ve döşemedeki su oyunlarını suredeki billur döşemeye benzetmesi İstanbul'un alınışı ile birlikte cihan imparatorluğu olduğunu ilan eden 15. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin zihniyet dünyasında

göz ardı etmiş görünmektedir. Hernekadar Beşiktaş Sahilsarayı'ndaki Çinili Köşk gerek planimetrik düzeni gerekse çini dekorasyonu, merkezi mekân/orta sofa/divanhane anlayışı, içinde su/havuz öğelerini barındırması gibi özellikleri ile Orta Asya'dan beri Türk devletlerinde kullanılan hükümdar konutu özelliğini taşıyorsa da, döneminin tarihçileri tarafından benzetildiği Havernak Kasrı, doğuda aynı şema ve anlayışın, egemenlik alanı Kuzey Afrika, Anadolu ve Asya topraklarını kapsayan, Çin'e kadar uzanan İslamiyet öncesi İran kültür alanına işaret etmektedir. Türk devletlerinde hükümdar makamının sembolü olan otağa karşılık gelen sofalı divanhane planındaki köşkların kökeni, bu coğrafyada inşa edilmiş köşk ve saraylardır.

Türk kültüründe kâinatın temsili sayılan hükümdar makamının sembolü olan otağın kökeni, bu konuda öncü ve temel bakışları oluşturan Emel Esin'e göre, Proto-Türk kabul edilen Choular'a kadar inmektedir. Yeryüzünde bir mikrokozmos olarak düşünülen hükümdar şehri dört yöne bakan dörtgen planlıdır. Bu dört yönden güney; güneş, yaz,



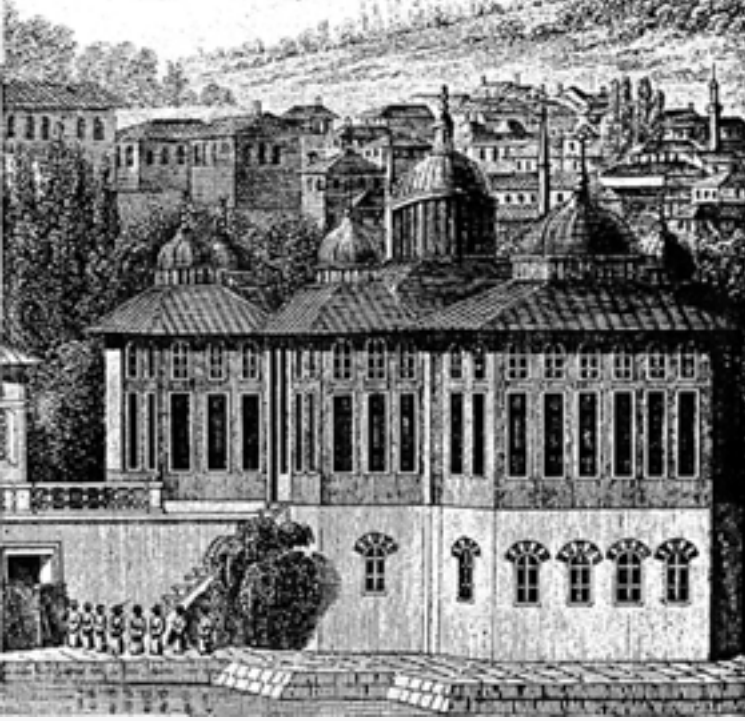
6

İslamiyet öncesi doğu hükümlerinin aynı zamanda Kur'an'da vaat edilen cennet köşkleri ile örtüştüğünü de göstermektedir.

Tursun Bey'in *Târîh-i Ebü'l Feth* adlı eserinde, yapının, yer seçiminde dahi etkin olduğunu belirttiği Fatih Sultan Mehmed Han'ın Topkapı Sarayı dış avlusunda inşa ettirdiği Çinili Köşkü'nün planimetrik düzeni, 4 köşede birer oda ve odaların ortasındaki eyvanlardan oluşan, bilinen en önemli örneği İsfahan'daki 1670 tarihli Safevi Sarayı olmasına rağmen kökeni Büyük Selçuklulara dayandırılan, simgesel kökeni *heşt behişt* yani sekiz cennet diye tanımlanan düzendir.

Fars edebiyatındaki sekiz cennet imgesinden çıktığı kabul edilen bu dünya cennetlerinin kültürel referansları Pers Dönemi'ne Mehr ya da Mitra ayınlarına kadar inmektedir. Sekiz cennetin eyvanlar ve aralarındaki mekânlarla simgelendiği bu sekiz bölümlü mimari şemanın temeli Zerdüş inancına dayanır. Mehr ya da Mitra inancına göre güneş, gökkubbenin içinde 7 yıldızın arasında yer alır. Yine aynı inanışa göre güneş, aydan ve diğer yıldızlardan Ahuramazda'ya yani iyiliği temsil eden Tanrı'ya daha yakındır ve iyilerin ruhları gökyüzüne yükseldiği zaman Çenyut Köprüsü'nden geçerek yukarıdaki dünyalara ve Güneş'in üzerine çıkar, cennete Ahuramazda'nın yanına gider. Cennete gitmek için sekiz yıldız aşılmalıdır. Konunun İslami yorumu ise kısaca "Hikmet-i İslam" ile açıklanabilir. Kur'an'da kainat ve cehennem yedi mertebedir. Allah'ın rahmeti her zaman gazabından fazla olduğu için cennet de cehennemden fazla yani sekizdir. Farisi kaynaklarda Heşt Behişt yani 8 cennet, ya da Heşt bağ, Heşt bostan, Heşt hold olarak da nitelenen ve Hold, Dârüsselâm, Dârülkurra, Cennet-i Eden, Cennetü'l-Muavi, Cennetü'l-Naim Aleyeyn, Firdevs olarak adlandırılan 8 cennet Osmanlı kaynaklarında Huld, Dârüsselâm, Dârülkarâr, Adn, Me'vâ, Naîm, İlliyyîn ve Firdevs olarak adlandırılırlar.

6 D'Ohson'un 1820 tarihinde bastırıldığı "Tableau Général de l'Empire Ottoman" adlı kitabında l'Espinasse'a yaptırdığı gravür.



7



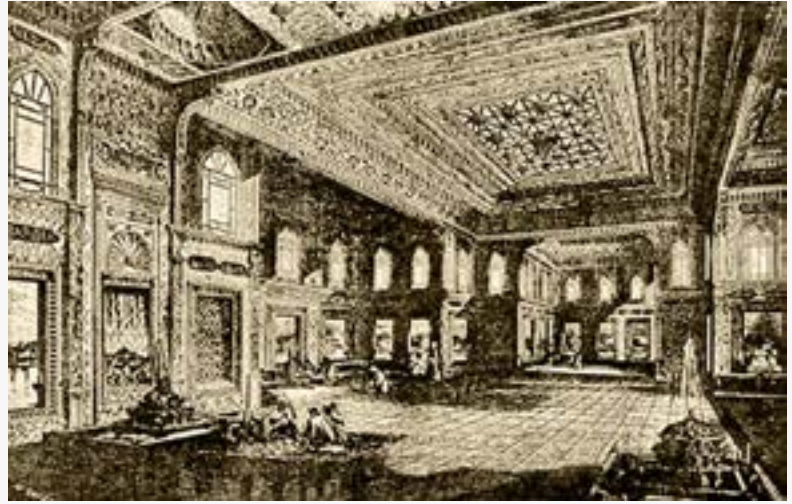
8

7 Adalbert de
Beaumont'un krokisine
göre Catenacci'nin
hâkettiği gravür.

Doğu'nun tüm eski uygarlıklarından sü-
zölmüş yönetim gelenekleri ile temeli atı-
lan, güçlü hükümdar konutunun 17. yüzyıl
Osmanlı tarihçi ve divan şairleri için refe-
ransı, Lahem Sultanı Numan İbn-i Emrul
Kays'ın Sasani Sultanı I. Yazdigird'in oğlu
Behram-ı Gur için talihsiz Yunanlı mimar
Sinimmar'a yaptırdığı Havernak Kasrıdır.
Evliya Çelebi'nin çağdaşı Kâtip Çelebi'nin
"Tuhfetü'l-ahyar fi'l hikem vel-emsal Ve'l
eş'ar" adlı kitabında, doğunun tanınmış bü-
yük ve eski binalarına ayırdığı bölümde yer
alan Havernak adlı efsanevi köşk Dehhoda
Sözlüğü'ne göre Irak'taki Nefes şehrinin
doğusunda, Hire'de, nehre bakan koruluk-
ta inşa edilmiştir. Mimar başkasına daha
iyisini yapamaması için yaptığı Kasır'dan
aşağıya atılarak öldürülmüştür. İslam kay-
naklarında dünyanın 30 büyük binasından
biri olarak anılan Farsça Haverne (güzel
çatılı ya da ziyafet yeri anlamında) Arapça
Haverne Kasrı Burhan-ı Kat'i'ye göre iki
binadan oluşmaktadır. Birisi "sûr-i ziyafet"
yani yemek ve eğlence, diğeri "Se-deyr" iba-
det kasrıdır. Oldukça geniş bir coğrafyaya
egemen olan Pers ve Sasani devletlerinin
yıkılışından sonra bu coğrafyada kurulan
müslüman devletler mimarlıklarını özelli-
kle hükümdarlık yapılarını önceki dönemin
görmekli ve efsanevi Sasani mirasından
kurgulamışlardır.

15. yüzyılda Fatih'in inşa ettirdiği Çinili Köşk için dönemin tarihçisi Tursun Bey tarafından ve 17. yüzyılda IV. Mehmed'in inşa ettirdiği Beşiktaş Çinili Köşk'ü için yapılan benzetmeler İran kültür dünyasının yalnızca bir kaynak olmayıp ayrıca Hint, Çin ve Arap cahiliye kültürleri gibi diğer doğu kökenli pek çok biçim için bir geçiş alanı oluşturduğunu da göstermektedir. Özellikle Beşiktaş Sarayı Çinili Köşk'ün inşa edildiği 17. yüzyıl IV. Murad Dönemi'nden itibaren Evliya Çelebi, Nef'i, Kâtip Çelebi, Koçi Bey'in yanında, Bekri Mustafa, Tıfli, Hezarfen Ahmed Çelebi gibi kişiliklerin de yaşamış olduğu, ilim ve sanat ortamı açısından da önemli bir zaman dilimidir. Bu süreç siyasal ve ekonomik canlanmanın da söz konusu olduğu bir dönem olmuş; Osmanlı mimarlık ve kültür dünyası bir daha tekrarlanmayacak son görkemli klasik devrini yine bu zenginliğe yakışacak şekilde yaşamıştır. Askeri zaferleriyle Sultan Murad Han Gazi ya da "Fatih-i Bağdad" olarak adlandırılan IV. Murad şiirleri ve besteleriyle betimlediği kendi imgeler dünyasında "Muradi" ve "Şah Murad" mahlasını kullanmıştır⁸. Osmanlı hükümdarı olarak devlet yazışmalarında diğer Osmanlı

sultanları gibi “sultan” ve “han” sanları ile anılan IV. Murad’ın soyut hükümdarlığında “Şah Murad” olmayı tercih etmesi kişiliği ve beğenileri üzerinde İran kaynaklı bir etki simgesi olarak düşünülebilir. Öte yandan Nef’inin IV. Murad için yazdığı “Feridun Bayraklı Behram”, Cemşid’in tahtı ve Feridun’un tacının nasib olduğu ülkenin süsü gibi Sasani imgeleriyle yüklü kasideler, şair Mülhemî’ye yazdırdığı “Şehinşah-Name” adlı Farsça manzum tarihi de bu düşünceyi destekleyecek verilerdir.⁹



9

17. yüzyıl tarihçileri dışında Evliya Çelebi’de saltanata ait sofalı divanhane tipindeki köşkleri sözelimi Üsküdar Revan Köşkünü tanımlarken Beşiktaş Çinili Köşkü için Raşid ve Silahat tarihlerinde yapılan Havernak Kasrı benzetmesini kullanmıştır. 17. yüzyıl Osmanlı entellektüellerinin bu idealize efsanevi kasra ilişkin tanımlamaları incelendiğinde ortaya heşt behişt’in simgelediği, 8 mekânlı 4 sofalı divanhane yanısıra üç kubbe ile simgelenen 6 mekânlı üç sofalı divanhane şemasına yönelik bilgiler çıkmaktadır.



10

“Se-deyr” eski Pers dili olan Pehlevi dilinde yani eski Farsça’da 3 gökkubbe anlamına gelmektedir. Se-deyr Kasrı’nın özelliği *Kat’i*’ye göre üç kubbeli olmasıdır. 3 gökyüzü ya da 3 gökkubbe mimari anlatımda birbirinden bağımsız üç farklı üst örtüyü çağrıştırmaktadır. Deyr’in Arapça’da ibadet edilen köşe anlamına da geldiği düşünülürse *sedeyr* için ikinci bir yorum ibadet edilen üç köşedir. Her iki türlü düşünüldüğünde de ortaya çıkan mimari biçim birbirinden farklılaştırılmış üç bölüme sahip plan düzenini anlatmaktadır. Bu düzen de üç sofalı divanhane olarak nitelenen plan şemasına sahip Topkapı Sarayı Revan Köşkü, Beşiktaş Çinili Köşk gibi köşklerin planlarını akla getirmektedir.

Topkapı Sarayı ve Beşiktaş Sarayı’ndaki her iki çinili köşkte plan düzenleri dışında ortak olan başka özellikler de vardır. Kubbeli çatı örtüsü, her ikisinin de içinde var olduğu döneme ilişkin kaynaklardan anlaşılan zengin su öğeleri biri üçlü diğeri dörtlü sofalı divanhane plan şemasına sahip köşklerin bir diğerk ortak özelliğidir. Özellikle iç mekânda yer alan zengin su öğeleri ile ilgili olarak Beşiktaş Sarayı’nın tümünü gösteren gravüründe Melling şu bilgileri vermektedir; “Resmin sağ tarafında görülen Acem Köşkü taştan yapılmış ve zemin katı üstündeki kısmı dıştan tamamıyla çini kaplıdır. İfrat derecesine varacak zenginlikteki su (oyunları) bir araya getirilmiştir. (Sular) pencerelerin arasında, farklı büyüklükte ve piramit şeklinde düzenlenmiş mermer kâseler içine akmaktadır. Köşk’ün ortasında içinde çeşitli fışkıyelerden su

8,9,10 S. Hakkı Eldem’in Çinili Köşk’e ait restitüsyon çizimleri.

fişkiran büyük bir havuz vardır. İstanbul'daki çinili saray köşklerinin birincisi olan Topkapı Çinili Köşkü de daha önce değinildiği gibi Tursun Bey tarafından içindeki su oyunlarının zenginliği nedeniyle Neml suresine atıf yapılarak Hz. Süleyman'ın sarayına benzetilmiştir. Doğu hükümdarlarının meşruiyetini cennet ögesi olarak kutlayan suyun, çini dekorasyonla bağdaştırıldığında rengârenk motiflerin üzerindeki sırları ile cennet ırmaklarının yansımalarını duvarlara taşıyarak sınırsız ve sonsuz bir cennet tahayyülü oluşturduklarını düşünmek yanlış olmaz.

Her iki çinili köşkte de ortak kültürel referanslarla atfedilmek istenen güç ve kutsallığın simgesel mimari anlatımı üzerleri kubbelerle vurgulanmış üç-dört sofalı divanhane plan şemasıdır. Bu kubbelerden orta alanı örtenin üzerine bir aydınlık feneri yapılmıştır. Otağ tünçlüğünü sembolik olarak çağrıştıran bu ışık fenerleri Osmanlı yönetiminin Orta Asya'dan miras getirdiği hükümdarlık sembolü 3 ya da 4 sofalı divanhane planlı, çini kaplı hükümdar köşkü/otağı geleneğini devam ettirdiğini göstermektedir.

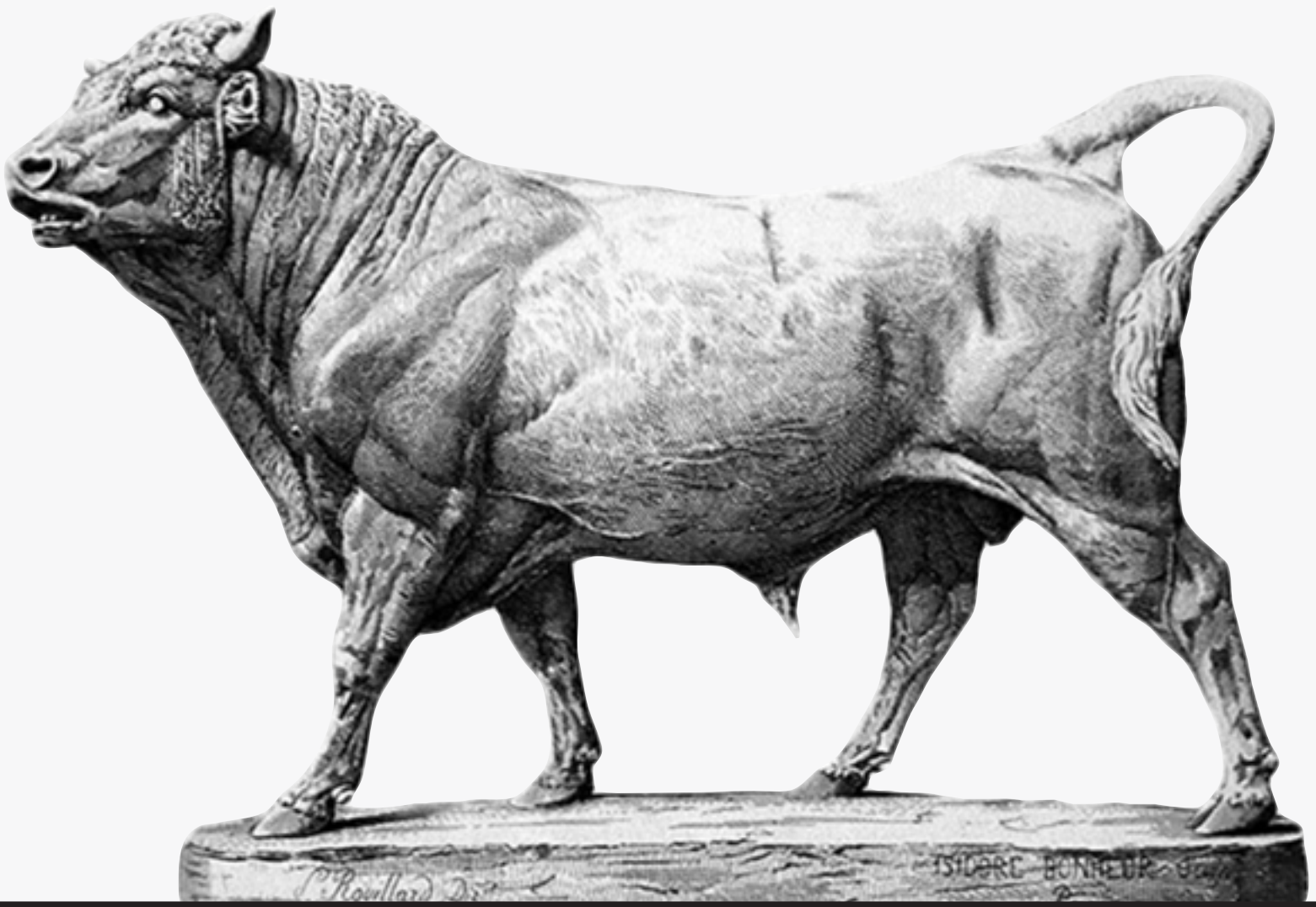
Sonuç olarak Dolmabahçe Saray arazisinde varlığını 1855 yılına kadar sürdürmüş olan 19. Osmanlı Sultanı IV. Mehmed'in yaptırdığı Çinili Köşke döneminde atfedilen simgesel anlamlar kendilerini Doğu'nun tartışmasız tek hâkimi gören Osmanlı Sultanları'nın yüzünü mekânsal olarak batıya dönmeden önce yaptırmış olduğu İran geçiş alanından transfer edilmiş doğulu hükümdarlık sembollerini katışıksız olarak içeren son örneklerden biri olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Dipnotlar

- 1 Dolmabahçe Sarayı'nın yapımında çalışan Garabet Balyan Saray'ı izinle gezmeye gelen Theophile Gauthier'yi burada kabul etmiştir.
- 2 Sedat Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, II, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademesi Yayını, İstanbul 1974, s. 125
- 3 *a.g.e.*, s.126
- 4 Ayrıntılı bilgi için bkz Sedat Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar II*.
- 5 *a.g.e.*, s. 125
- 6 E. Esin, "Orduğ (Başlangıçtan Selçuklulara Kadar Türk Hakan Şehri)", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, S. 10, 1968, s. 135-215.
- 7 E. Esin, *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1985.
- 8 H. F. Diker, *Topkapı Sarayında Revan ve Bağdat Köşkləri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000
- 9 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Hasan Fırat Diker, *Topkapı Sarayı'nda Revan ve Bağdat Köşkləri*, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000.
- * Büyük Ayı takım yıldızı.

Kaynaklar

- D'OHSSON, Ignatius Mouradgea, *Tableau Général de L'Empire Othoman, divisé en deux parties, dont l'une comprend la législation Mahométane, l'autre, l'histoire de l'Empire Ottoman & Planches*, Paris 1787-1789(I-II), 1820(III), İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi.
- DİKER, H. F., *Topkapı Sarayı'nda Revan ve Bağdat Köşkleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000.
- ELDEM, S. H., *Köşkler ve Kasırlar II*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul 1974.
- ESİN, E., *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul 2004.
- ESİN, E., (1985), "Ordu' Türk Saray Mimarisinin Onbeşinci Asırdan Önceki Tarihçesi", *TBMM Milli Saraylar Sempozyumu*, İstanbul 15-17 Kasım 1984, s. 22-26.
- ESİN, E., *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1985.
- ESİN, E., "Burkan ve Mani Dinleri Çevresinde Türk San'atı", *Türk Kültürü El Kitabı*, c. 2, Ankara 1972.
- ESİN, E., "Orduğ (Başlangıçtan Selçuklulara Kadar Türk Hakan Şehri)", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, S. 10, 1968, s. 135-215.
- EVLİYA Çelebi., *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, Haz: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- Konstantinopolis Kenti ve Varoşlarının (Avrupa ve Asya) Planı. Fr. Kauffer (Jean-Denis Barbié du Bocage tarafından geliştirilmiş haliyle), *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*, Collection des Planches, Treuttel et Würtz, Paris, 1819, İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi.
- LÂTİFİ, *Evsâf-ı İstanbul*, Haz: N. Suner Pekin), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1977.
- Antoine-Ignace Melling, (1819) *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*, Collection des Planches & Texte (d'après les dessins de M. Melling, Architecte de l'Empereur Selim III et dessinateur de la Sultane Hadîdê sa soeur), Treuttel et Würtz, Paris 1819, İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi.
- MERİÇ Uğraş, H., *Topkapı Sarayı Çinili Köşk / Sırça Saray: İşlevi, Anlamı ve Tarihsel Gelişimi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2010.
- TURUN BEY, *Tarih-i Ebü'l Feth*, Haz: Mertol Tulum, İstanbul 1977.



Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller

Emine Atalay Seçen*

Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayı bahçelerini bronz döküm ve mermerden yapılmış olan pek çok heykel ve bronz vazolar süslemektedir. Bu heykeller ve bronz vazolar Pierre Louis Rouillard'ın (1820–1881) imzasını taşımaktadır. Ancak Rouillard o dönemdeki uygulamaların aksine bir tutum sergilemiş, eserlerinde uygulayıcılarının ve çalışma arkadaşlarının da kendisiyle beraber imza atmasına izin vermiştir. Bu şekilde, eserlerinde Pierre Louis Rouillard ile birlikte çalışma arkadaşları ve meslektaşları; Isidore Bonheur (1827-1901), Louis Joseph Doumas (1801-1887), Hippolyte Heizler (1828-1872), Louis Joseph Leboeuf (?- 1870) ve Paul Édouard Delabrière'in (1829-1912) isimleri de yer almıştır. Bronz heykeller ise 1864'te Thiébaud dökümhanesinde yapılmışlardır. En son Rodin ile çalışan bu dökümhane daha sonra 1926 yılında tüm aktivitelerini durdurarak kapanmıştır.

Beylerbeyi Sarayı bahçeleri için, Sultan Abdülaziz döneminde (1861- 1876), Fransadan sipariş edilen, bronz ve mermer heykeller ile bronz vazolar, daha sonraki dönemlerde Yıldız Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı bahçelerinde kullanılmıştır. Ancak bugün siparişin tamamı birbirinden farklı sebeplerden dolayı saray bahçelerimizde yer almamaktadır. Bu makalede siparişte yer alan eserler ve özellikleri ile sanatçısının hayatı aktarılmıştır.

Pierre Louis Rouillard (1820–1881)

Zanaatçı ve heykeltıraş, dekoratör bir aileden gelen Pierre Louis Rouillard, on iki yaşında, Petit Ecole'e, Ücretsiz Resim Okulu'na, bugünkü Dekoratif Sanatlar Okulu'na girmiştir. Burada tüm ödülleri alarak on yedi yaşında, Güzel Sanatlar Okulu'nda, Cartot Atölyesi'ne başlamıştır. Bu atölyeye başlaması ona ölümüne kadar sergiler açacağı "Salon"un kapılarını açmıştır. Rouillard, kendi neslinden birçok heykeltıraş gibi Doğa Tarihi Müzesi'nde karşılaştırmalı anatomi eğitimi almış ve aldığı eğitim sonucu 1835 yılında ilk çalışmalarını ortaya koymuştur.¹ Sanatçının formasyonunun özgünlüğü ona 19. yüzyıl heykelinde biraz farklı bir yer kazandırmıştır.

Meslektaşlarının aksine, abidevi hayvan heykelleri üzerine uzmanlaşmış olması onun aralarında Duban, Lefuel, Bailly, Davioud, Garnier, Baltard'ın da bulunduğu asrın belli başlı mimarlarıyla çalışmasıyla sonuçlanmıştır. Heykeltıraşlardan oluşan bir ekibi yönetmiş ve modeller sunduğu Louvre şantiyelerinde çalışmış, bu şekilde güney cephe fasadı, manej dekoru, Lefuel Avlusu ve değişik kompozisyonlar onun

* Dr., Peyzaj Y. Mimarı, Milli Saraylar.



1



2



3

eseri olmuştur.² Paris'te Opera, Ticaret Mahkemesi için siparişler almış ve eski Trocadero önünde bulunan ve bugün Orsay Müzesi avlusunda bulunan bronz döküm at (3,55 m) (Resim 1), Esclimnt Şatosu için, I. François yönetiminde Fransa Mareşali olan François la Rochefoucault'ya bir at heykeli gerçekleştirmiştir. 16 Ocak 1820'de Paris'te doğan Rouillard, 1840'tan 2 Haziran 1881'de ölene kadar 'Ecole des Arts Decoratifs'in heykel bölümünde profesör olarak çalışmıştır.³

Aldığı en ünlü sipariş, şüphesiz Osmanlı Sultan'ı için gerçekleştirdiği 24 hayvandan oluşan bir grup

(bronz ve mermerden oluşan) heykel, abidevi bronz vazolar ve Beylerbeyi Sarayı için yapılan frizdir. Siparişin toplamı, 12 adet bronz, 10 adet mermer heykel, 8 adet bronz vazo ve 2 adet mermer frizdir.⁴

Şaha Kalkmış Özgürlük Atı (Cheval piaffant en liberté)

P. Rouillard ve çalışma arkadaşı Louis Doumas de Toulon'un imzasını taşımaktadır. Doumas'ın esere katkısı büyüktür. 1864'te Thiébaud dökümhanesinde üretilmiştir.

Rouillard eserini Val d'Osne'ye tekrarlatmadan önce küçük değişiklikler yapma geleneğine sahip olmuştur. Bu farklılık gravür ile fotoğraf karşılaştırıldığında daha net anlaşılabilir. Gravürde, atın yelesi sırtında toplanmış ve kuyruğu ise daha yukarıdan havalanmaktadır. Beylerbeyi Sarayı, Ahır Köşk'ün önünde bulunan atın sağ ayağı havada ve bir şey karşısında irkilmiştir (Resim 2). Sipariş listesinde bir çift oldukları belirtilmektedir.

Beylerbeyi Sarayı bahçesinde yer alan "Şaha Kalkmış Özgürlük Atı" heykeli-nin bir diğer eşi ise birçok kez yer değiştirmiştir. Heykel, bugün Sabancı Müzesi bahçesinde yer alan Beyaz Köşk'ün önünde yer almaktadır (Resim 3). 1950 yılında kamulaştırılarak Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilen Gazi Ahmed Muhtar Paşa köşkünün içindeki eşyaların satışı için bir müzayede düzenlenmiş

ve “Şaha Kalkmış Özgürlük Atı” heykelini satın almak isteyen Hacı Ömer Sabancı ve Vehbi Koç arasında çekişmeli bir açık arttırma yaşanmıştır.⁵ Hacı Ömer Sabancı tarafından, Gazi Ahmed Muhtar Paşa'nın köşkünden alınan heykel Sabancı köşkünün simgesi olmuştur.⁶

Dövüşen Boğa (Taureau combattant)

P. Rouillard, Isidore Bonheur ile birlikte çalışmıştır. Bonheur'un çalışmadaki emeği oldukça büyüktür. 1864'te Thiébaud dökümhanesinde üretilmiştir.

Boğa adeta, 1865 Thiébaud üretimi olan bronz vazolardaki rölyeflerden birindeki “Bulgar boğaların dövüşü (Combat de taureux bulgares)” sahnesini canlandırmaktadır.

Bugün Kadıköy meydanında bulunan bu heykel, bölgenin önemli bir sembolüdür (Resim 4). 1950'den önce Kadıköy, 1951-69 arası Spor Sergi Sarayı, 1969'dan sonra Kadıköy Kaymakamlık Binası önüne ve 1990'dan itibaren ise bugünkü yerine konulan “Dövüşen Boğa” heykeli bugün bulunduğu yerde meraklı kalabalığın aşırı ilgisini çekmektedir.⁷ Şale Kasrı'na ait olan eski fotoğraflardan söz konusu heykelin burada kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Böylesine önemli bir eserin daha korunaklı bir yerde olması yerine gerekirse daha sonra değineceğimiz Senlis şehri örneğinde olduğu gibi bir kopyasının konulması daha uygun bir yaklaşım olabilir mi?

Böğüren Boğa (Taureau beuglant)

P. Rouillard ve Isidore Bonheur'un beraber çalıştıkları bu eserde, Bonheur'un katılım payı büyüktür. 1864'te Thiébaud dökümhanesinde üretilmiştir.

Boğa bir öncekinin aksine oldukça sakin görünmektedir. Beylerbeyi Sarayı büyük havuzunun yakınında yer almaktadır (Resim 5).



4



5



Hamle (Élan)

Pierre Louis Rouillard'ın imzasını taşıyan heykel, 1864 yılında Thiébaud dökümhanesinde üretilmiştir.

Heykel ile ilgili ne bir gravüre ne de bir fotoğrafa rastlanabilmiştir. Ancak yapıldığı tarihlerde “Hamle”yi gören Louis Auvray’ın “Revue Artistique et littéraire (Sanat ve Edebiyat Dergisi)’nin 15 Eylül 1864 tarihinde yayınlanan VII. cildinde yer alan yazısında yaptığı tarif kısaca şöyledir: “...Tehlike karşısında korkan bu hayvan, etobur hayvanlar tarafından saldırıya uğramış olabilir. Duruşu “Hallali” geyiklerine benziyor. Derisinin sıcaklığı ve postu hissedilebiliyor...” Boynuzları son derece karakteristik olan hayvanın gücü ise Auvray tarafından dikkat çekicidir; “...Bütün dikkatimiz hamle üzerinde, bu tip güçlü geyikler Asya ve Rusya’da bulunan bir cinstir...”⁸

Dinleyen Geyik (Cerf écoutant)

1864 yılında Pierre Louis Rouillard, bir grup çalışma arkadaşıyla birlikte Osmanlı Sultanı için önemli bir sipariş gerçekleştirir. Bu siparişin parçalarından biri şöyle tanımlanır: “... büyük bir geyik olan hayvanın gövdesi boyna kadar kademeli olarak yükselir, başı devasa boynuzlar taşır.” Heykel başlangıçta Beylerbeyi Sarayı için yapılmıştır.

Thiébaud tarafından dökülen heykel (kabartmalı, bronz) kaidesinin üzerinde “P. Rouillard Dirt- Heizler Sculpt” imzası taşır. Yukarıda bahsedildiği gibi Rouillard, uy-

gulayıcılarının ve çalışma arkadaşlarının da kendisiyle birlikte imza atmasına izin vermektedir. Alt kısmında, bir kütük ve meşe dalı, Rouillard'ın gerçek imzasıdır. Louis Auvray⁹ aşağıdaki tanımlamayı yapmıştır: “M. Heizler’in büyük ve güzel bir geyiği, başını uzatmış dinliyor. Hareketi kesin ve model sert ve sinirli.” Bu tanımlama esere “Dinleyen Geyik” adını kazandırmıştır. On iki yıl kadar sonra, eser ufak tefek değişikliklerle Rouillard imzasıyla, Val d’Osne tarafından yeniden uygulanmıştır. Bu poz Beylerbeyi Sarayı’nda bulunan “Dinleyen Geyik” heykeliyle neredeyse aynıdır. Ancak buradaki geyiğin boynu hafif arkaya daha dönüktür ve kuyruğu arka ayağı üzerine yapışık değildir. Pierre Rouillard, Val d’Osne’a vermeden önce orijinalde değişiklik yapma geleneğine sahiptir. Farklar o kadar küçüktür ki, sanatçı daldırma tekniğiyle çalışmak zorunda kalmıştır.

Biraz daha kısa olan kaide üzerindeki kütük kaybolmuş ve dal daha az görünür hale gelmiştir. Boyun bu kadar büyük bir boynuz için biraz daha zayıf görünüyorsa da, Amerikan versiyonu, Güzel Sanatlar Okulu’nun Heykel Sergisi’ne yerleştirildiğinde büyük başarı sağlamıştır. Avrupa Geyiği sergiye ancak 1877 yılında katılır; No: 4117 ve taşıdığı: “Avrupa Geyiği- bakır karışımı demir döküm” Eserin Val d’Osne Yüksek Dökümcüler Derneği’ne ait olduğu belirtilmiştir.¹⁰

Bu Avrupa Geyiği 1991 yılında, Senlis şehri meydanlarından birini süslemek için kopyalanmış ve bu gururlu hayvana bir gençlik kürü sağlanmıştır. Daha sonra ise eserin Val d’Osne tarafından başka kopyaları da üretilmiştir. Bunlardan en bilineni Gien Şatosu’nun avlusunda, Uluslararası Av Müzesi önünde yer almış ve bir başka örnek de 1991 yılında Rambouillet’ de Faure&Rey’de satışa sunulmuştur.¹¹

Bugün Dinleyen Geyik yani Avrupa Geyiği, ile Amerika Geyiği Beylerbeyi Sarayı’nın Harem bahçesinde yer almaktadır (Resim 6 ve Resim 7).

Kaçan Geyik (Cerf en fuite)

Pierre Louis Rouillard’ın bu eserine Delabrière’nin orta düzeydeki katılımı söz konusudur. Yine Louis Auvray, 15 Eylül 1864’te Sanat ve Edebiyat Dergisi’nde yaptığı tanımlamada ‘Kaçan Geyik’ten bahsederken “...Tırs pozisyonuna geçmiş büyük bir geyik...” der.

Auvray’ın tanımında bu geyik Val d’Osne kataloglarında Bronz vazolara ait 5 no’lu rölyefteki geyiğe benzemektedir.¹² (Resim 8).



7



8



Umutsuz Durumdaki Geyik (Cerf aux abois Hallali)

1864'te Thiébaud dökümhanesinde üretilen, P. Rouillard'ın bu eserine ait hiçbir fotoğrafa rastlanılmadı. Ancak burada da Louis Auvray'in yine aynı dergideki tanımından şu sonuç çıkarılabilir: Geyik Val d'Osne tarafından da üretilmiş ve gerçekleştirilen Amerikan Geyikleri'ne ve Avrupa

Geyikleri'ne benziyor olmalıdır. Ama yine de daha çok Val d'Osne'nin Amerikan Geyiklerine benzediği tahmin edilmektedir¹³ (Resim 9). Umutsuz Durumdaki Geyik ya da Amerikan Geyiği, Beylerbeyi Sarayı Harem bahçesinde bulunmaktadır.

Yavrusunu Emziren Geyik (Biche allaitant son faon)

1864'te Thiébaud dökümhanesinde üretilen, P. Rouillard'ın bu geyiği bugün Beylerbeyi Sarayı Harem bahçesinde bulunmaktadır.

Yavrusunu emziren geyik, bir taraftan da kendisini ve yavrusunu tehlikelerden uzak tutabilmek için etrafını gözetler gibidir. Yüzünde ise bir anne geyiğin şefkatli ifadesi belirgindir (Resim 10).

Su İçen Dişi Geyik ve Yavrusu (Biche buvant et faon)

1864 yılın Thiébaud'ta üretilen bu bir çift geyik Pierre Louis Rouillard ile çalışma arkadaşı Heizler'in katılımının az olduğu bir çalışmadır.

Son olarak Yıldız Sarayı, Yıldız

Şale bahçesindeki, bugün temel kalıntıları var olan, büyük seranın önünde fotoğrafı çekilen "Su İçen Dişi Geyik ve Yavrusu" (Resim 11) bugün Emirgan Korusu'nda Sarı Köşk'ün bahçesinde yer almaktadır.

9

10

11



12



**Bir Kaktüsün Üstünden Zıplayan Aslan
(Lion bondissant au dessus d'un cactus)**

1864 Thiébaud üretimi olan bu heykel Pierre Louis Rouillard'ın imzasını taşımaktadır. Bugün Şehzadebaşı Caddesi'nde bulunan Büyükşehir Belediyesi yanındaki parkta bulunmaktadır (Resim 12).



13



14



15



16

Yavrularını Toplayan Dişi Aslan (Lionne rassemble ses lionceaux)

1864 Thiébaud üretimi olan bu heykel Pierre Louis Rouillard'ın imzasını taşımaktadır. Thiébaud dökümhanesinde üretilmiştir. Beylerbeyi Sarayı, Mermer Köşk'ün önünde yer alan eser, iki yavrusunu birden karşı karşıya kaldıkları tehlike karşısında koruma içgüdüyle harekete geçmiş bir dişi aslan heykelidir (Resim 13).

Mermer Hayvan Heykelleri: Dinlenen Aslan, Kafası Solda (Lion couché, tête à gauche) ve Dinlenen Aslan, Kafası Sağda (Lion couché, tête à droite)

Bugün Beylerbeyi Sarayı'nın Selamlık girişinin her iki yanında yer alan bu mermer heykeller Pierre Louis Rouillard'ın imzasını taşımaktadır (Resim 14). Bir çift olarak sipariş edilmişlerdir. Sakin görümlü, dinlenme pozisyonundaki bu aslan heykellerinin kafaları ile patilerinin duruş yönlerinin birbirine zıt oluşu, simetrik tasarlandıklarını düşündürmektedir.

Top Tutan Aslan (Lion à la boule)

Bir çift olarak sipariş edilen heykellerden birinde Debut diğerinde ise Coinchon önemli ölçüde katkılarıyla Rouillard'a eşlik etmişlerdir. Eski fotoğraflarda bu heykel Beykoz Kasrı'nın bahçesinde görülmektedir (Resim 15). Bu heykelin bir kopyası ise bugün Beylerbeyi Sarayı Harem bölümü girişindedir.



17



18



19



19-1

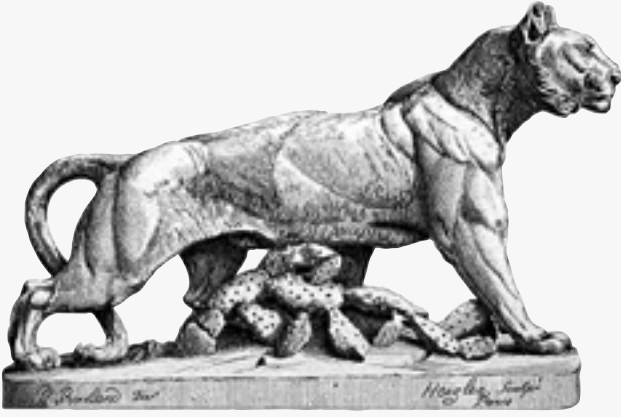
Pınarda Pusu Kurmuş Aslanlar (Lions guettant à la source) (Resim 16)

Kayalıkta Pusu Kurmuş Aslanlar (Lions guettant au rocher) (Resim 17)

Pierre Louis Rouillard'ın ve Leboeuf'un orta düzeydeki katılımcı olarak imzalarını taşıyan pınarda ve kayalıkta pusu kurmuş aslan heykelleri bugün Beylerbeyi Sarayı I. setinde yer alan yuvarlak formlu havuzun yakınında yer almaktadırlar. Sebah&Joaillier tarafından 1900'lerde çekilen fotoğrafta¹⁴, "Pınarda Pusu Kurmuş Aslan" heykeli ve "Kayalıkta Pusu Kurmuş Aslan" heykeli ile "Dinlenen Aslan" heykellerinin Beylerbeyi Sarayı'nın I. set bahçesindeki havuzun çevresinde konumlandıkları anlaşılmaktadır (Resim 18).

Oklu Kirpi Tarafından Yaralanmış Dişi Kaplan (Tigresse blessée par un porc-épic)

Beylerbeyi Sarayı, Selamlık bahçesi, havuz kenarında bulunan bu heykel, Pierre Louis Rouillard ve çalışma arkadaşı Heizler'in orta düzeydeki katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Dişi kaplanın oklu kirpiyi avlarken, bu hayvanın okları yüzünden yaralanmış olması ve her iki hayvanın acı çeken ifadeleri esere oldukça gerçekçi yansıtılmıştır (Resim 19).



20-1



20-2



21-1



21-2



22-1



22-2

Yürüyen Kaplan Kral (Tigre Royal Marchant)

Beylerbeyi Sarayı, Selamlık bahçesinde, Deniz Köşkü'nün önünde bulunan bu kaplan heykeli Pierre Louis Rouillard ve orta düzeydeki katılımıyla Heizer'in imzasını taşımaktadır. Hayvan güçlü ve asil görünümüyle adeta kendinden emin bir biçimde ilerlemektedir (Resim 20).

Timsah Üstündeki Aslan (Lion au Gavial)

Beylerbeyi Sarayı için sipariş edilen, bugün Dolmabahçe Sarayı Hasbahçesi'nde Saltanat Deniz Kapısı yanındaki dairesel çiçek parterinin içinde, bulunan bu mermer heykel Pierre Louis Rouillard ve çalışma arkadaşı Delabrierre'nin orta düzeydeki katkıları ile gerçekleştirilmiştir (Resim 21).



23



24



25



26

Yılan Üstündeki Aslan (Lion au Serpent)

Pierre Louis Rouillard ve orta düzeydeki katılımı ile Delabrierre'nin imzasını taşımaktadır. En son Beykoz Kasrı bahçesinde yer alan bu heykelin, bugün nerede olduğu bilinmemektedir (Resim 22).

Bronz Vazolar

Beylerbeyi Sarayı için sipariş edilenler arasında bronz vazoların her bir yüzeyinde hayvanların birlikte ve dövüş sahnelerinin canlandırıldığı rölyefler bulunmaktadır. Toplam 8 farklı tipte olan bu rölyefler ikili kombinasyonlar halinde bronz vazolar da kullanılmışlardır (Resim 23). 1865'te Thiébaud dökümhanesinde üretilen bronz vazolarda, heykellerde olduğu gibi Pierre Louis Rouillard, çalışma arkadaşları olan Isidore Bonheur'un ve Heizler'in bu eserlere imzalarını atmalarına izin vermiştir.

Basile Kargopoulo tarafından çekilen fotoğraflardan Beylerbeyi Sarayı Mermer Köşk ile Deniz Köşk'ü önünde kullanıldığını öğrenebildiğimiz (Resim 24 ve Resim 25), bronz vazoların bir dönem Yıldız Sarayı, Şale bölümü bahçelerinde kullanıldığını görebilmekteyiz (Resim 26). Bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan bronz vazoların 4'ü Muayede Salonu girişinde, 2'si Medhal Salon girişinde ve diğer 2'si ise Saltanat Kapı girişinde yer almaktadır.



27-1



27-2



ek-1



28

Dolmabahçe Sarayı'nın Selamlık bahçesinde yer alan iki adet dişi aslan heykeli (Resim 27), Sultan Abdülaziz döneminde Çırağan Sarayı bahçesi için yaptırılmıştır. 19 Ocak 1910 tarihinde yanan sarayın yakınında yer alan Jandarma müfrezesi tarafından koruma altına alınan bu heykeller 17 Temmuz 1911'de alınan bir karar ile Dolmabahçe Sarayı'na gönderilmiştir.¹⁵

Sultan Abdülaziz'in hayvanlara karşı olan ilgisi ve özellikle kaplan ve aslan sevgisi, padişahın Çırağan ve Beylerbeyi Sarayı bahçelerine aslanhane inşa ettirmesine kadar yol açmıştır. Beylerbeyi Sarayı bahçeleri ile ilgili tarihi belge ve planlardan da anlaşılacağı üzere Geyiklik ve Aslanhane gibi bölümlerinin var olduğu bilinmektedir. Bugün Beylerbeyi Sarayı'nın üst setinde yer alan Ahır Köşkü'nün yaptırıldığını düşünecek olursak bu ilginin boyutları biraz daha anlaşılır olmaktadır. Kim bilir belki de bu heykeller Beylerbeyi Sarayı'nın bu bölümlerinde kullanılmışlardı. Ancak heykellerin sürekli yer değiştirmiş olması ve eldeki verilerimizin kısıtlı olması bizi bu bilgilerden şimdilik yoksun bırakmıştır.

Sultan Abdülaziz döneminde yaptırılan Beylerbeyi Sarayı'nın bahçeleri için Paris'ten sipariş bronz ve mermer heykeller ile bronz vazolara (Ek 1) ait parçalar daha sonraki dönemlerde pek çok defa yer değiştirilmişlerdir.

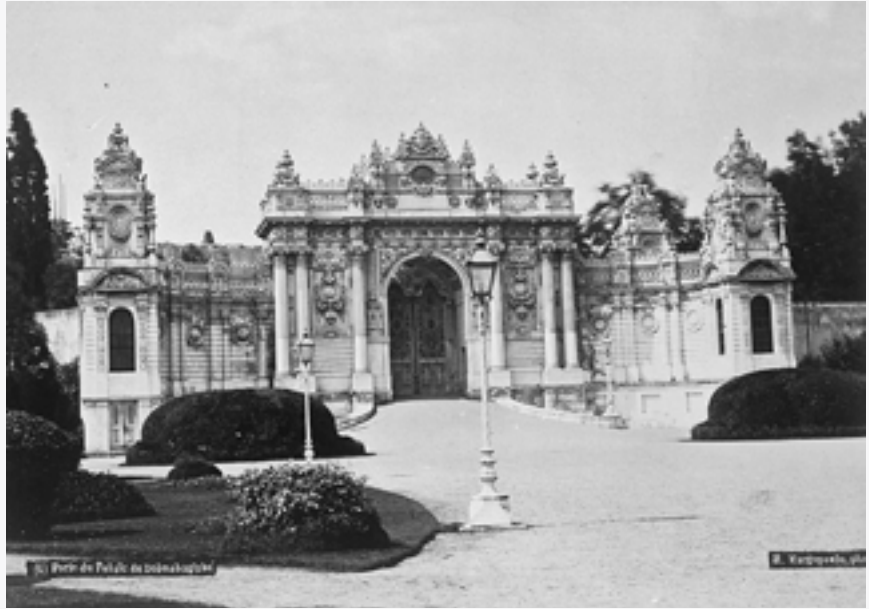
II. Abdülhamid döneminde (1876–1909), bronz vazolar ve heykellerin Yıldız Şale'nin bahçesinde kullanıldığı bu döneme ait birçok fotoğraftan anlaşılabilir (Resim 28). Bu fotoğraflarda “Dövüşen Boğa”, “Şaha Kalkmış Özgürlük Atı”, “Su İçen Dişi Geyik ve Yavrusu” heykelleri seçilebilmektedir. Fotoğraf dikkatle incelendi-

ğinde, kafasını sola doğru çevirmiş, gördüğü bir şey karşısında korkmuş gibi görünen bir geyik heykeli dikkati çekmektedir. Bugün Yıldız Korusu'nun Ortaköy girişinin yakınında tek bacağı kopmuş bir halde bulunan bu heykelin tanımı "Hamle"ye uymaktadır. Fotoğrafta sadece bir kısmını görebildiğimiz, bu heykeller ve vazolar daha sonra birbirlerinden tamamen ayrılarak farklı mekânlara taşınmışlardır. Aynı dönemde Beylerbeyi Sarayı'nın ana yapısının bulunduğu düzlemde "Oklu Kirpi Tarafından Yaralanmış Dişi Kaplan" heykeli ile sarayın I. set bahçesinde yer alan "Kayalıkta ve Pınarda Pusu Kurmuş Aslan" heykelleri, "Dinlenen Aslan" heykellerinin yer almaya devam ettiği Sebah&Joallier tarafından çekilen fotoğraflardan anlaşılmaktadır.

Sultan Reşad döneminde imparatorluğun yönetim merkezi olarak Dolmabahçe Sarayı'nın yeniden kullanılmaya başlanması ile sarayın yapılarında ve bahçelerinde de yenileme çalışmaları başlamıştır. Bu dönemde bahçelerin bitkisel ve yapısal elemanlarında önemli değişimler gerçekleştirildiği bilinmektedir. Bunlardan biri de Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu ve Medhal Salonu girişleri ile Saltanat Kapı'nın her iki yanında yer alan fenerlerin yerlerine bronz vazoların yerleştirilmesidir (Resim 29).

"Su İçen Dişi Geyik ve Yavrusu" heykeli, "Bir Kaktüsün Üzerinden Zıplayan Aslan" heykeli, "Dövüşen Boğa" heykelinin hangi tarihlerde saray bahçelerinin dışına çıktığı; "Şaha Kalkmış Özgürlük Atı" heykelinin ise Gazi Ahmed Muhtar Paşa'nın köşküne nasıl gittiği bugün bilinmemektedir. Bu heykellerin dışında Beykoz Kasrı bahçesinde çekilmiş fotoğraflarını gördüğümüz mermerden yapılmış bir adet "Top Tutan Aslan" heykeli ile iki adet "Yılan Üstündeki Aslan" heykelleri de artık saray ve köşklerimizin dışındadır.

T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Cumhuriyet Arşivi Katalogları'ndaki bir belgede Büyük Millet Meclisi'nin bahçesine iki geyik ve bir aslan heykelinin Dolmabahçe Sarayı'ndan getirildiği ifade edilmektedir. Bunlardan iki adet bronz geyik heykeli



29-1



29-2

(Resim 30), üslup olarak Pierre Louis Rouillard'ın diğer geyik heykelleri ile büyük benzerlik göstermektedir. TBMM binasının ön bahçesinde bulunan bu heykellerin üzerinde sanatçısının ismine rastlanılmamıştır.¹⁶

Pierre Louis Rouillard ve çalışma arkadaşlarının Thiébaud dökümhanesinde üretilen bronz hayvan heykel ve farklı hayvanların dövüş ve av sahnelerini canlandıran vazoları ile mermerden üretilmiş hayvan heykelleri, döneminin son derece değerli eserleridir. Bronz vazoların tamamı bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunmakla beraber, bronz ve mermer heykellerin bir kısmı saray bahçelerimizde bulunmamaktadır. Sultan Abdülaziz'den sonra pek çok kez yer değiştiren bu heykeller ve bronz vazolar Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin estetik kurgulanmasına katkıda bulunmuştur.



30-1



30-2



31

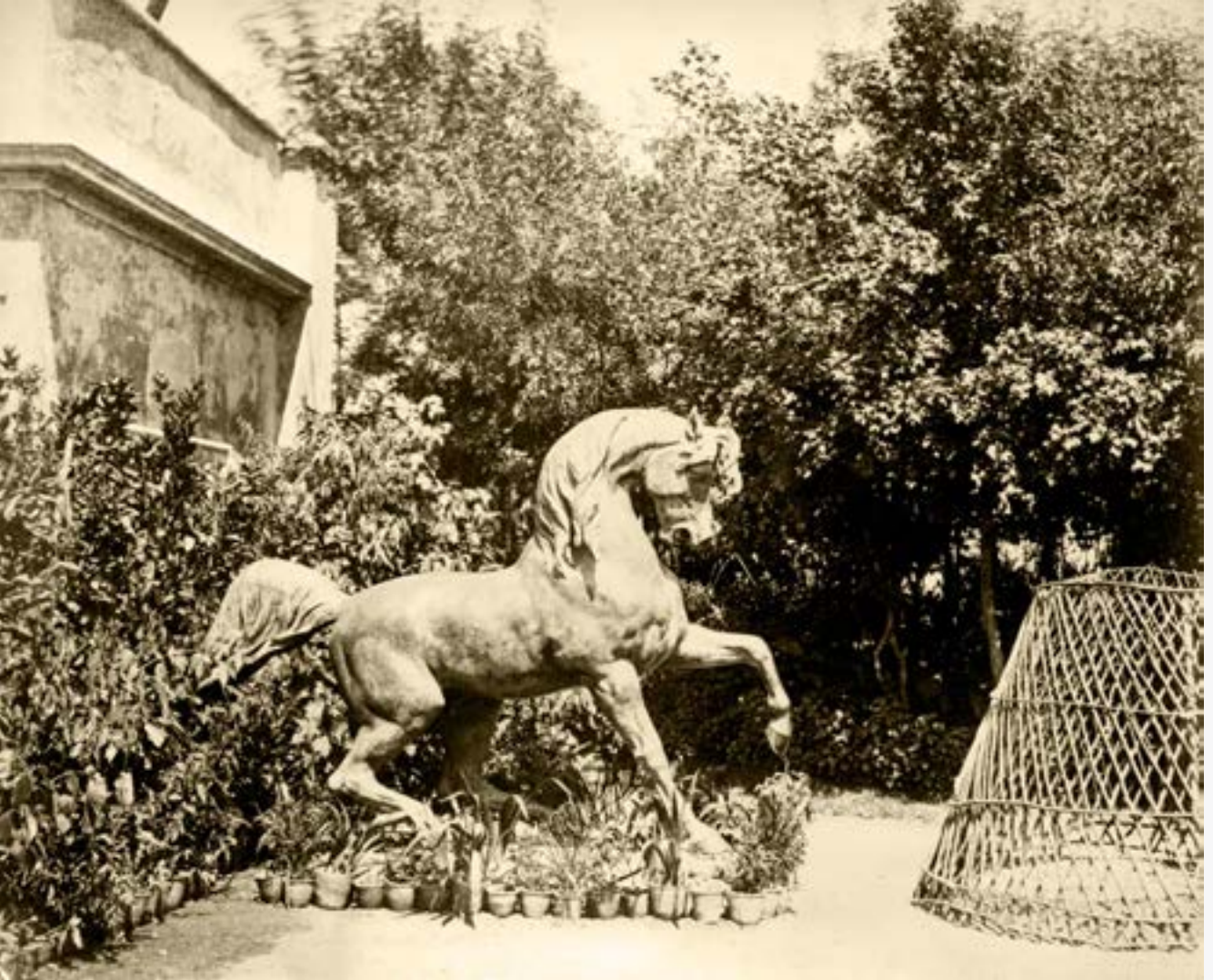
31 Emirgan Koru'sunda
"Su İçen Dişi Geyik ve
Yavrusu" heykeli.

32 Yıldız Şale büyük serası
önünde "Dövüşen Boğa"
heykeli.

33 Yıldız Şale büyük serası
önünde "Şaha Kalkmış Özgürlük Atı"
heykeli (Bugün Sabancı Köşkü bahçesinde
bulunmaktadır.)



32



33

Heykellerin Toplu Listesi:

Ünvanlar	Tarih	Materyal Tekniği	
Bronz Olanlar			
Cheval piaffant en liberté (1/2) (Şaha kalkmış özgürlük atı 1/2)	1864	R-b;Brz	
Cheval piaffant en liberté (2/2) (Şaha kalkmış özgürlük atı 2/2)	1864	R-b;Brz	
Taureau combattant (Dövüşen boğa)	1864	R-b;Brz	
Taureau beuglant (Böğüren boğa)	1864	R-b;Brz	
Élan (Hamle)	1864	R-b;Brz	
Cerf écoutant (Dinleyen geyik)	1864	R-b;Brz	
Cerf en fuite (Kaçan geyik)	1864	R-b;Brz	
Cerf aux abois Hallali (Umutsuz durumda geyik-avda)	1864	R-b;Brz	

	Çalışma Arkadaşı	Katılım Ortaklığı	Yapıldığı Dökümhane
	Daumas (yaşça) daha büyük	Tres importente (Çok Önemli)	Thiebaut Freres
	Daumas (yaşça) daha büyük	Tres importente (Çok Önemli)	Thiebaut Freres
	Isidore Bonheur	Tres importente (Çok Önemli)	Thiebaut Freres
	Isidore Bonheur	Tres importente (Çok Önemli)	Thiebaut Freres
			Thiebaut Freres
	Heizler	Moyenne (orta)	Thiebaut Freres
	Delabriere	Moyenne (orta)	Thiebaut Freres
			Thiebaut Freres

Ünvanlar	Tarih	Materyal Tekniği	
Biche allaitant son faon (Yavrusunu emziren dişi geyik)	1864	R-b;Brz	
Biche buvant et faon (Su içen dişi geyik ve yavrusu)	1864	R-b;Brz	
Lion bondissant au dessus d'un cactus (Bir kaktüsün üstünde zıplayan aslan)	1864	R-b;Brz	
Lionne rassemble ses lionceaux (Yavrularını toplayan dişi aslan)	1864	R-b;Brz	
Mermer Olanlar			
Lion couché, tête à droite (Kafası solda dinlenen aslan)	1864	R-b;Mrbr	
Lion couché, tête à droite (Kafası sağda dinlenen aslan)		R-b;Mrbr	
Lion à la boule (1/2) (Elinde top tutan aslan 1/2)	1864	R-b;Mrbr	
Lion a la boule (2/2) (Elinde top tutan aslan 2/2)	1864	R-b;Mrbr	
Lions guettant a la source (Pınarda pusu kurmuş aslanlar)	1864	R-b;Mrbr	
Lions guettant au rocher (Kayalıkta pusu kurmuş aslanlar)	1864	R-b;Mrbr	
Tigresse blessée par un porc-épic (Oklu kirpi yüzünden yaralanmış dişi kaplan)	1864	R-b;Mrbr	
Tigre royal marchant (Yürüyen kaplan kral)	1864	R-b;Mrbr	
Lion au Gavial (Timsah üstünde aslan)	1864	R-b;Mrbr	
Lion au serpent (Yılan üstünde aslan)	1864	R-b;Mrbr	

	Çalışma Arkadaşı	Katılım Ortaklığı	Yapıldığı Dökümhane
	Heizler	Faible (zayıf)	Thiebaut Freres
	Heizler	Faible (zayıf)	Thiebaut Freres
			Thiebaut Freres
			Thiebaut Freres
	Coinchon	Importante (Önemli)	
	Debut	Importante (Önemli)	
	Leboeuf	Moyenne (orta)	
	Leboeuf	Moyenne (orta)	
	Heizler	Moyenne (orta)	
	Heizler	Moyenne (orta)	
	Delabrierre	Moyenne (orta)	
	Delabrierre	Moyenne (orta)	

Ünvanlar	Tarih	Materyal Tekniği	
Vazolar			
Combat de taureaux bulgares (Bulgar boğalarının dövüşü)	1865	H-r; Brz	
Combat D'un lion et tigre de Guzerate (Bir kaplan ve bir aslanın dövüşü)	1865	H-r; Brz	
Chevaux et serpents (Atlar ve Yılanlar)	1865	H-r; Brz	
Cerf bramant et biches	1865	H-r; Brz	
Cerf et biches fuyants	1865	H-r; Brz	
Combat d'un elephant et d'un rihinoceros (Bir tilki ile gergedanın dövüşü)	1865	H-r; Brz	
Lionne chassant au point d'eau et gazelles	1865	H-r; Brz	
Lion guettant et sa famille (Pusu kurmuş aslan ve ailesi)	1865	H-r; Brz	
R-b= Ronde bosse (Yüksek Kabartma)	B-r=Bas-relief(Alçak Rölyef)		
	H-r= Haut relief (Yüksek Rölyef)		

Dipnotlar

- 1 Vivre Au Vesinet Magazine, No 94, Decembre 1991, [Http://Miroir.Mrugala.Net/Arisitum/Promo/Rouilar.Htm](http://Miroir.Mrugala.Net/Arisitum/Promo/Rouilar.Htm)
- 2 Aynı yer.
- 3 [Http://Mapage.Noos.Fr/Shv2/Cerf.Html](http://Mapage.Noos.Fr/Shv2/Cerf.Html).
- 4 Bernard-Yves Cochan, *Pierre Louis Rouillard (1820-1881) Sculpteur Animalier, Professeur De Sculpture Et D'anatomie*, Dea De L'ecole Du Louvre, Paris 1997.
- 5 Mine Akverdi, "Tarihi Köşk Vali'nin İmzasını Bekliyor", *Akşam Gazetesi*, 14 Nisan 2008. Erişim: Arxiv. Aksam.com.tr/Haberprn.Asp?A=114919,104 & Tarih=13.04.2008.
- 6 Fulya Bodur, *Sabancı Heykel ve Porselen Koleksiyonu*, Akbank Yayınları, İstanbul 1986, s. 11.
- 7 Ömer Faruk Şerifoğlu, "İstanbul'da Başiboş Bir Boğa", *İstanbullu*, Sayı: 5, Şubat 1999, s. 52-53.
- 8 Bernard-Yves Cochan, Aynı yer.
- 9 *Revue Artistique Et Littéraire* (1864) Tome VII, 15 Septembre 1864, s. 130-134.



Beylerbeyi Sarayı'nın Tarihi Bahçesi

Yasemin Acaralp*



Osmanlı'dan günümüze kalan hasbahçelerimiz milli mirasımız olan saraylar, kasırlar ve köşklerle birlikte planlanmış, ancak zaman içerisinde bazı değişikliklere maruz kalmışlardır.

Beylerbeyi Sarayı bahçesi deniz seviyesindeki ana bina ile formal stilde yapılandırılmış Harem ve Mabeyn bahçelerinden başlayarak yukarıya doğru setler şeklinde ve yedi kat yükselen Rönesans stilinde merdivenlerle yükselir. Dördüncü sette büyük bir grottolu dikdörtgen havuzla etrafında küçük köşkerin yer aldığı mekan, üst setlere doğru informal bahçeyle dağ kapısına kadar uzanmaktadır.

Saray bahçelerimiz geçmişten günümüze kalan kültür varlıklarımızdır. Geçmişin izlerini özgün niteliğinde korumak tarihi bahçe anlayışının gereğidir. Beylerbeyi Sarayı Hasbahçesi II. Mahmud döneminden kalan ileri Rönesans etkili merdivenler, duvarlar, teraslar, havuzlar ve çeşmeler gibi peyzaj elemanları ile geçmişin izlerini taşımaktadır.

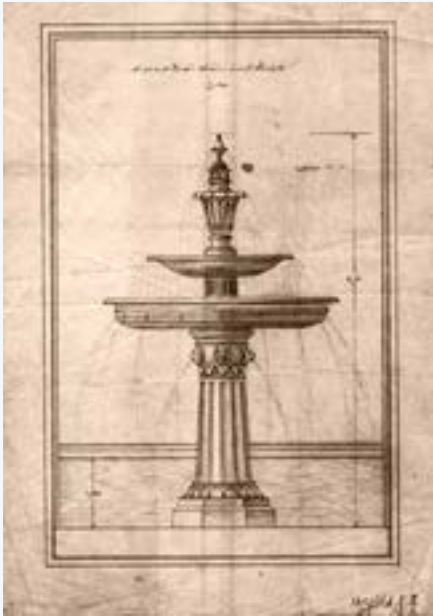
Saray'ın Tarihçesi ve Saray Bahçesi Hakkında

Beylerbeyi Sahilsarayı'nın bulunduğu saha fetihten 19. asır başına kadar "İstavroz Bahçesi" adını taşımıştır. Sultan IV. Mehmed kiraz mevsimlerinde civardaki bahçeleri de kiralayarak Haremle Beylerbeyine göç ederdi. 18. asrın sonlarında I. Abdülhamid zamanında bahçe parçalanarak halka satılmış kalan yere camii ile hamam yaptırılmıştı. II. Mahmud arazileri geri alarak Kirkor Amira Balyan'a ahşap sarı boyalı Beylerbeyi Sahilsarayı'nı yaptırdı (1826-1832). Saray bugünkü şeklini ise 1864'de Sultan Abdülaziz döneminde eski yapı yıktırılarak kazanmıştır.

Beylerbeyi Sarayı'nı ziyaret eden Mareşal Moltke (1835-1839) hatıratında Sarayı'nı fiziki yapısı hakkında bilgi verir; "*Saray'ın arka tarafındaki bir kapıdan bahçeye girdim. Havuzdaki mercan balıklarını, tarhlardaki nadide çiçekleri seyir ile meşgul idim. Bahçe birçok sedlerle arkadaki bir tepenin zirvesine kadar uzanıyor ve yüksek yeşil duvarlar hududunu tayin eyliyordu*"¹

Beylerbeyi'ndeki yaldızlı yazlık sarayı II. Mahmud'un (1835) izniyle gezen dönemin müşahitlerinden Miss Pardo'nun da yorumları önem arzeder; "*Burası hem Doğu'nun hem de Batı'nın bütün lüksleriyle donatılmıştı. Son derece ince süslenmiş tavana narin çiçek demetleri çizilmişti. Pencereilerin önünde uzanan çiçek bahçesi de ışıltılı çeşmesi, altın limonluğu ve yaldızlı kafesleriyle bu etkiyi artırıyordu. Sultan Mahmud'un yazlık sarayının içi de dışı da çok güzeldi; daha önce de söylediğim gibi Boğaz'daki en şık yapıydı. Saray'ın hemen arkasındaki dik tepenin üstüne kadar teraslar halinde çıkan bahçelerin her biri, yabancı bir bahçıvanın yönetiminde ve bunların ülkelerine özgü tarzda düzenleniyor. İspanyol, İtalyan, İngiliz, Alman ve Fransız bahçeleri var. En dipteki terasa Kuğu Gölü denen sığ ve geniş bir havuz yapılmış. Burada Padişah'ın en sevdiği kuş olan kuğuların otuz kadarı*

*Peyzaj Mimarı, Milli Saraylar.



yüzüyor, berrak gün ışığında oynuyorlardı. Sakin yüzeye salkım söğütler ve zarif ağaçlar yansıyor. Muhteşem bir manolyanın altında canlı renklere boyanmış iki küçük tekne duruyordu. Gölden yaklaşık elli metre geride beyaz mermerden yapılmış ve “Açık Hava Hamamı” denen zarif bir yapı duruyor. Yaz sıcaklarında Zat-ı Şahaneleri burada keyifli saatler geçirirmiş. Salonun tavanı, zemini ve duvarları beyaz mermerden. Çok güzel çeşmeler sularını dairenin geniş silmelerine oyulmuş nergis yapraklarından aşağıya boşaltıyorlar, incelikle oyulmuş okyanus kabukları suyu yüzlerce iplikçik haline getiriyor bu sular önce havuzlara sonrada göle dökülüyor. Tepede serviler ve çınarlar arasında parıldayan yaldızlı bir köşk var; burası sanki insan icatları ve emeğiyle yapılmamış da perilerin elinden çıkmış gibi”²

Sultan Abdülaziz döneminde yeni sarayın yapımıyla bahçeler yeniden şekillenmiş yabancı bahçıvanların etkisiyle Fransız barok bahçe tasarımı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde oval süs havuzlarının etrafındaki yeşil parterler de oval biçimde yuvarlak hatlıdır. Sette ortada

1 Beylerbeyi Sarayı'nın denizden görünümü.

2 Beylerbeyi Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na nakledilen fiskiyeyi gösterir belge.

dairese havuz ve etrafındaki çim parterleri barok stilindedir. Günümüzde ise bu bahçe düzeni değişmiş; yuvarlak ve oval hatlar yerini daha köşeli keskin geometrik hatlara terk etmiş ve barok bahçe stilinden uzaklaşmıştır. Grottolu havuzların etrafındaki çim parterlere dikilen serbest gelişimli ağaçların zaman içinde büyümesiyle bahçenin görünümü değişmiş ve daha gölgeli batı bahçesinden farklı bir

bahçe düzeni meydana gelmiştir. Avrupadaki saray bahçelerinde gördüğümüz geniş alanların sadece *topiory* yapılabilen bitkilerle yeşillendirilen barok bahçelerin saray bahçelerimizden farklı olması da sarayın boğaz kenarında denizle iç içe olmasından kaynaklanmaktadır.

Beylerbeyi Sarayı Harem ve Selamlık bahçelerinden denize açılan muhteşem kapıları, deniz köşkleri, teras bahçeleri, tarihi tüneli, çeşmeleri ve büyük havuzuyla Anadolu yakasındaki en güzel Saray'dır. Her ne kadar Beykoz Kasrı'nın da aynı dönemde yapıldığını bilsek dahi Beylerbeyi kadar özgün halini koruyamadığı da bir gerçektir. Ancak her ikisinin setler halindeki bahçelerinin birbirine benzediğini belirtmeliyiz.

Harem ve Mabeyn (Selamlık) bahçelerinde elips şeklindeki süs havuzlarının aksına karşılık gelen deniz köşkleri girişleri yol güzergâhı havuz aksına yoldan ulaşımı sağlayacak şekilde düzenlenmiştir.

Bahçede bulunan hayvan heykellerinin de 1864'te Abdülaziz döneminde Paris'te yaptırıldığını kaidelerinden okuyabilmekteyiz. Ancak zaman içerisinde bu heykellerin bazılarının orijinal mekânlarında olmadığı görülmektedir. *Şehbal*'deki fotoğraflara bakıldığı zaman heykellerin bahçenin günümüzdeki konumlarından daha farklı yerlerde olduğu anlaşılır. Eski fotoğraflarda 1913 yıllarında görülen saksıların da bahçede mevcut olmadığı müşahede edilir. Saksılar şu an Dolmabahçe Sarayı'nın denize bakan merdivenlerini süslemektedir. Bu durum arşiv belgelerinden de takip edilebilmektedir. Beylerbeyi Sarayı'ndaki bir adet havuz fiskiyesinin Dolmabahçe Sarayı'na nakledildiği kayıtlarda mevcuttur.³

Beylerbeyi Sarayı bahçesi sadece süs amaçlı kullanılmamıştır. Yine arşiv belgelerinden öğrendiklerimize göre saray bahçelerimizdeki limonluklarda ve bahçelerde çiçek, sebze ve meyve yetiştirilmiştir. Özellikle turfanda sebze ve çiçek yetiştirmek için limonlukta kışın odun yakıldığı belgelere yansımaktadır. Beylerbeyi ve Çırağan saray bahçelerinde yetiştirilen bu turfanda meyve ve sebzeler Mabeyne ve Matbah-ı Hassa'ya verilirdi.⁴ Çok sonraları ise mevcut yemiş ağaçlarındaki şeftali, kayısı, erik, ayva, incir ve cevizin fazlasının da ilginç bir şekilde satıldığı anlaşılmaktadır.⁵

Harem Bahçesi

Beylerbeyi Sarayı'na, Harem bahçesine açılan kapıdan, denize doğru inen rampa yoldan giriş yapılmaktadır. Daha önceleri yakın bir zamana kadar Selamlık bahçeye açılan tünel kapısından giriş yapılmaktaydı. Saray'a girişte bizleri karşılayan Harem bahçe ortadaki bina aksına yerleştirilmiş elips şeklinde ki grotto fiskiyeli nilüfer havuzu ve buna paralel çim parterleriyle çevrelenmiş kendi içinde formel bahçe stilindedir. Havuz çevresi, oturma gruplarına ve gezintiye müsait düzenlenmiştir. Bahçenin bugünkü şeklini 1978 yılında Ekrem Gürenli tarafından çizilen peyzaj projeleri belirlemiştir.

1870 yılına ait fotoğraflar ve 1913 yılına ait peyzaj projelerine baktığımızda bahçe düzeninin daha farklı olduğunu batı etkisinde şekillenmiş, elips havuzun çevresinde elips formunda çim parterlerle, havuza dik tâli yollarla sınırlandırılmış; büyük, gölge yapan ağaçların olmadığı seyirlik formel bahçeler görmekteyiz. Havuz, grottolu fiskiye, geyik heykelleri, topiory yapılmış bitkiler, fenerler bahçede Avrupa etkisiyle oluşmuş peyzaj elemanlarıdır. Harem bahçede Porsuk (*Taxus baccata*), Sedir (*Cedrus*



1 Harem bahçe ve deniz köşkü.

2 1965 yılında Beylerbeyi Sarayı bahçesinin hali.

gelerden Harem bahçeye kara tarafından giriş yapılmadığını daha çok denizden kayıklarla ulaşımın sağlandığını bilmekteyiz. Kara tarafından saraya girişte Harem bahçeye açılan valide kapı kullanılmaktaydı. Selamlık bahçeye geçişe çok yakın olan bu kapı günümüzde kullanılmamaktadır.

1940'lı yıllarda Harem bahçesinde yeni giriş kapısının ve yolların açıldığını bahçe duvarlarında bazı onarımların yapıldığını öğreniyoruz.⁶ 1965 yılına ait fotoğraflarda ise rıhtım duvarlarının dalgaların etkisiyle aşınmalarından dolayı yıkılarak yerine yeni duvarların yapıldığını; bahçelerin de bakımsız olduğunu görmekteyiz. Harem bahçesindeki zemine bakıldığı zaman, diğer saraylarımızda da olduğu gibi yollara podima taşı döşendiği fark edilir.

deodora), Erguvan (*Cercis siliquastrum*), Meşe (*Quercus robur*), Oya (*Lagerstroemia indica*), Arokarya (*Aroucaria araucana*), Çitlenbik (*Celtis australis*), Dişbudak (*Fraxinus angustifolia*), Karaağaç (*Ulmus glabra pendula*), Ihlamur (*Tilia argentea*) ağaçları bulunmaktadır.

Harem bahçesi Saray'ın her iki tarafındaki duvarlarla Selamlık bahçeden ayrılmıştır. Kara tarafındaki duvar halen mevcuttur; ancak deniz tarafındaki duvarın sadece izleri kalmıştır. Tarihi bel-

Selamlık Bahçe

Selamlık bahçeye tarihi tünelin kapılarından girilebilmektedir. Uzun yıllar saraya giriş için tünel kapı kullanılmıştır. Bahçeden geçen bağlantı yolu tünelle kamufle edilmiştir. Boğaziçi köprüsünün inşaatından bir süre sonra (1975) tarihi tünel araçların geçişine kapatılmıştır.

II. Mahmud'un yaptırdığı Tünel çeşmesi Beylerbeyi Sarayı tünelinin içinde Beylerbeyi tarafından girilince solda ve ortadadır. Som ak mermerden yapılmıştır. Üstünde şair Hikmet'in hazırladığı ve Yesarizâde Mustafa İzzet'in yazdığı kitabenin bulunduğu çeşme 1829 (1245) yılında yaptırılmıştır.⁷ Yanındaki su kapısından Saray'ın dördüncü seddine kadar çıkıldığı bilinmektedir. Tünelden çıkınca yol aşırı sağda Beylerbeyi Sarayı'nın karşısında aynı padişahın aynı tarihte yapılmış çeşmesi vardır. Bu çeşmelerin, havuzların ve sarayın "Dağ Suyu" denilen suyu Tomruk tarafından çıkardı. Şimdi kaybolmuştur. II. Mahmud'un hatırası olan çeşmelerden biri de Beylerbeyi Sarayı'nın dış bahçesinin altındadır. Som mermerden yapılmıştır. Üstünde üç satır halinde ki kitabeyi büyük hattat Yesarizâde Mustafa İzzet yazmıştır. Manzume, şair Hilmi'nindir. Kitabeye göre çeşmeyi Sultan II. Mahmud 1829 yılında yaptırmıştır.

Selamlık bahçenin 1876 yılında çekilmiş fotoğraflarında oval havuzun etrafındaki çim parterlerinin havuzun aksına ve simetrisine göre elips formda oluşturulduğu çim parterlerinde yüksek boylu ağaçların olmadığı, Manolya ağaçlarının daha yeni dikilmiş fidan şeklinde olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, kendi içinde batı etkisinde yapılandırılmış formel bahçedir. Ancak bu düzenleme ilerleyen yıllarda bozulmuş küçük fidanlar tarihi ağaç konumuna ulaşmıştır Elips şeklindeki çim parterleri daha köşeli geometrik şekillere dönüşmüştür. Selamlık bahçenin bugünkü durumu seyirlikten ziyade içinde yaşanırılığa izin veren daha fonksiyonel tarzdadır.

1870'li yıllarda dikilen ağaçlar ise zamanla büyüyerek gölgelerinde oturmaya müsait alanlar yaratmışlardır. Abdülaziz döneminde batılı bahçıvanların elinde şekillenen Selamlık bahçesi günümüzde daha köşeli, keskin hatlı çim parterleri ve gezinti yollarıyla Avrupa saray bahçelerinden farklı konuma gelmiştir. Geçmiş yıllarda dikilen Manolyalar (*Magnolia grandiflora*) ise 134 yaşlarında olduğu halde bahçede yaşamaktadırlar.

Tünelin bahçeye olan sınırı Bambularla (*Phyllostachys bambusoides*) doludur. Bu doluluk tünelin pencerelerinin görünmesini engellemekte ancak bahçeye ayrı bir canlılık katmaktadır. Bahçede Atkestanesi (*Aesculus glabra*), (*Aesculus carnea*)Karaağaç (*Ulmus glabra pendula*), Kayın (*Fagus sylvatica*), Porsuk (*Taxus baccata* "Aurea") ağaçları da vardır.



3



4

3 Beylerbeyi Sarayı Selamlık bahçesi (1870).

4 Selamlık bahçedeki grottolu havuz (1913).



Set Bahçeler

Birinci sete Selamlık bahçeden dik merdivenlerle ve rampa yoldan çıkılmaktadır. Bu sette merkezde daire şeklinde havuz, çevresinde hayvan heykelleri, podima döşeli yollar, Palmiyeler (*Chamaerops excelsa*), Porsuklar (*Taxus baccata aurea*), Karaağaç (*Ulmus glabra pendula*), Sedir (*Cedrus deodora*) (*Cedrus libani*) Meşe (*Quercus robur*) Yalancı Porsuklar (*Cephalotaxus harringtonia*) bahçe elemanlarıdır. Birinci set bahçenin altında tarihi tünel mevcuttur.

1913 yılına ait bahçe projelerinde birinci set bahçe düzeni barok'tur. Çim parterleri havuzun aksiyal ve simetrik yerleşimindedir. Bahçenin merkezindeki yuvarlak havuz ve çevresindeki çim parterleri papatya şeklindedir. Günümüzde bahçe düzeni farklıdır. 1978 yılında çizilen peyzaj projeleriyle bu form tamamen değişmiştir.

Bahçeler gerek genel konumca gerekse de ayrıntıları bakımından ileri İtalyan rönesansına en yaklaşan Türk örneğidir. Saray yapıtı önündeki alt düzlem bahçe, ortadaki havuza göre aksiyal ve bakışlı düzeniyle tipik bir şekli batı bahçesidir. Heykelleri ve diğer bahçe eşyası da gene aynı etkiyi belirgin bir şekilde yansıtır. Ancak tarhlar içinde yer alan bazı ağaçların varlığı bahçeyi tamamen çıplak batı formel bahçesinden ayırıp Türk bahçesindeki gölge

1 Tünel içindeki II. Mahmud çeşmesinin görünüşü .

2 Beylerbeyi Sarayı'nın çatısından Mermer Köşk ve set bahçeler.

ve algılama köşeleri yaratma kavramına yaklaştırmaktadır. Alt düzlemde, ileri rönesans-barok tipi iki yönlü merdivenlerle üstteki set dizilerine ulaşılır. Üstteki seddin bir balkon teras niteliği taşıması İtalyan Toskan karakterine yaklaşmaktadır. Ancak merdivenlerin biçim ve konumu ileri rönesans-barok çağı Roma bahçelerinde görülen mimari bir şahikaya ulaşma çabasındaki düzeni de hatırlatmaktadır. Yapıt yanbaşındaki formel bahçe-hareket anlatan merdivenler dizisi- setlerin yükselişi- bir simge ögesi, örneğin heykel, havuz-koruluk sıralanması tipik bir ileri Rönesans-barok bahçe gelişimidir. Ancak kendi içinde aksiyal olan bu gelişim, saray yapıtına göre aksiyal değildir.⁸

Birinci setten merdiven ve rampa yollarla çıkılan üst setteki Yemiş Bahçesi günümüzde sarayların çiçek ihtiyacını karşılayan çiçek üretim alanıdır.

İkinci sette dar ve uzun teras şeklindeki bahçeden merdivenlerle çıkılan üçüncü set daha ince bir teras şeklinde karşımıza çıkmakta bu setleri rampa yol da takip etmektedir. Dördüncü sete çıktığımızda büyük dikdörtgen kuğu havuzu karşımıza çıkmaktadır. Bu sette Mermer Köşk ve Ahır Köşk mevcuttur.

Bahçe güzergâhları 1948 tarihli projelerde belirtilmiştir. Bu projelerde ikinci setin

köşesinde yemiş bahçesi, dördüncü setten yukarıya çıktığında fundalık, çiçek sobaları, bahçıvan koğuşları, aslanhane ve geyiklik görülmektedir. Günümüzde yemiş bahçesi saray bahçelerinin çiçek ve Osmanlı şimşiri (*Buxus sempervirens*) üretim yeri olarak kullanılmakta aynı zamanda değişik meyve ağaçlarını da barındırmaktadır. Burada üretilen nadide çiçeklerden Medine, Acem Lalesi, Esperis, Tütün Çiçeği, Nakıl, Kokulu Şebboy, Top İberis bahçeyi süsleyen mevsimliklerdir. Dördüncü sette Ihlamurlar (*Tilia argentea*), Palmiye (*Chamaerops excelsa*), Oya (*Lagerstroemia indica*), Atkestanesi (*Aesculus hippocastanum*), Çınar (*Platanus orientalis*), Defne (*Laurus nobilis*), Meşe (*Quercus robur*) ağaçları vardır.

Serdab Kasrı'nın (Mermer Köşk) geyiklik tarafında bir kapısı bulunmaktadır; bu kapının yanına Yuvar Kalfa tarafından bir ahşap kuşluk, önüne de ortası ada olmak üzere oval şekilli bir havuz inşa edilmiştir. Kasr'ın önünde 2 adet ahşap kuşluk bulunmaktaydı. Ohannes Kalfa tarafından inşa edilen kuşlukların alanlarının toplamı yaklaşık 270 metre (334 zira) olarak tespit edilmiştir.

Dördüncü setten rampa yolla ve merdivenlerle beşinci sete çıktığımızda karşımıza Sarı Köşk çıkmaktadır. Sarı Köşk'ün karşısında güvercinlik ve tavukluk bölümlerini de içeren 275 metre (344 ziralık) bir kuşluk inşa edilmiştir. Saray'ın bahçeleri için Göksu'dan çim nakledilmiştir Saray'ın aslanhanesi⁹ için aslan, kaplan gibi vahşi hayvan talepleri genellikle Trablusgarb Eyaleti dâhilinde yer alan mıntikalardan tedarik edilirdi.¹⁰

Saray'ın inşaatının tamamlanmak üzere olduğu 1864 yılının yaz aylarında bahçe düzenleme çalışmalarına hız verildiği anlaşılmaktadır. Sarı Köşk'ün karşısındaki bahçenin tanzimi bahçıvanbaşı Mösyö Deroin eliyle gerçekleşmiştir. Bu bahçeye 100 meyve ağacı, 1.500 çiçek ağacı, 10 çam ağacı dikilmiş ve bahçıvanbaşıya 32.500 kuruş ödenmiştir. Sarayın bahçe düzenlemesinde çalışan bahçıvanbaşı Sester aracılığıyla satın alınan fidanlar Milan'dan, portakal ağaçları ise Malta'dan getirilmiştir.¹¹

“Kuşluklarda mevcut kuş ve hayvanların cins ve miktarı natık defteri şöyledir:



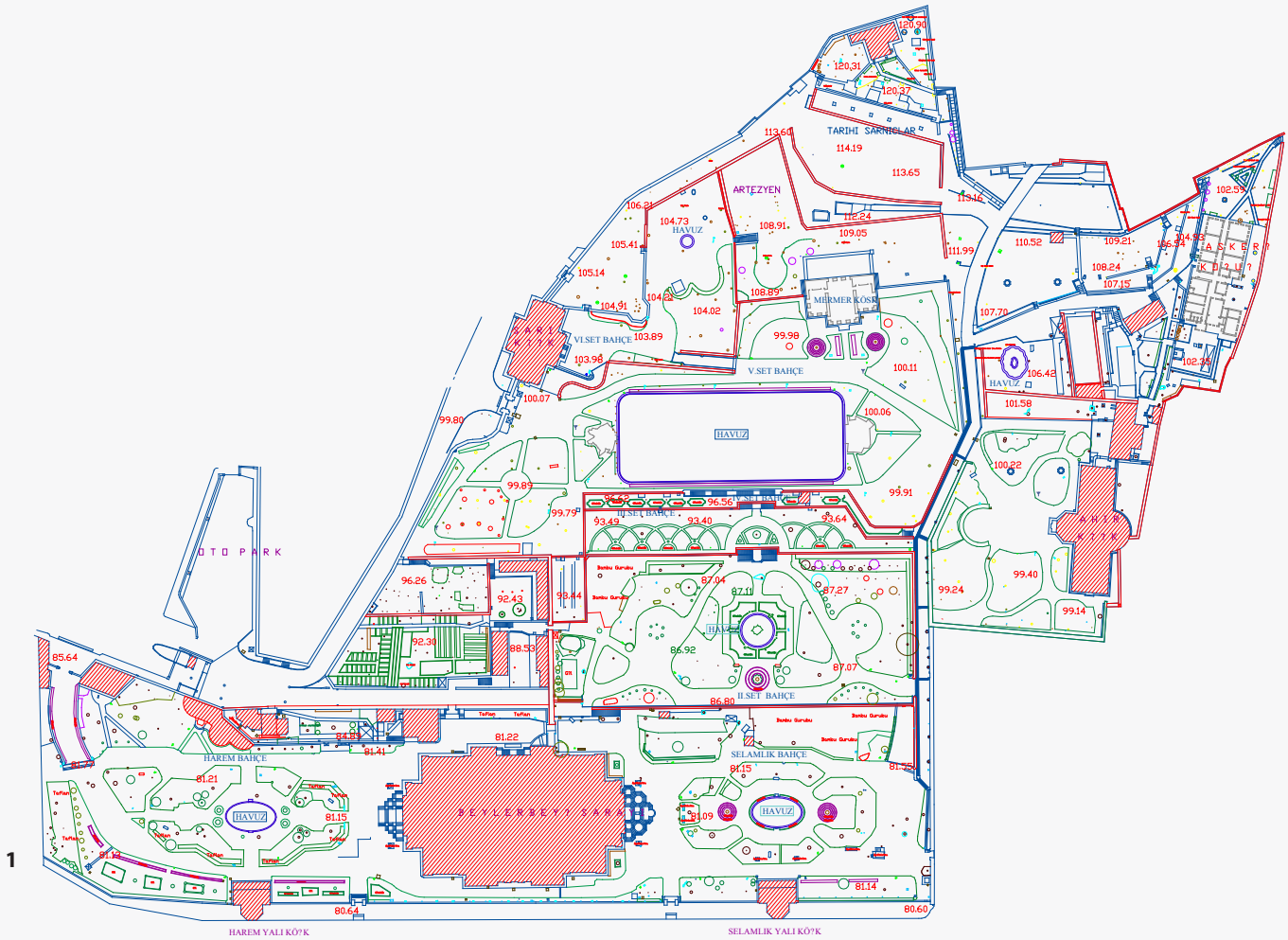
3



4

3 1913 yılında Beylerbeyi Sarayı'nın haritası.

4 1913 yılında Mermer Köşk.



1

1 Beylerbeyi Sarayı vaziyet planı.

2 Mermer Köşk'ün günümüzdeki görünümü.

3 Milli Saraylar Arşivinde bulunan Beylerbeyi Sarayı'nın vaziyet planı (MSHHA.14-1736).

Beylerbeyi Sarayı kuşluğu ve kuşluklarda ceylan, inek, maymun, keçi, hindi, saz tavuğu, sülün, koyun, kedi, kelb, deve kuşu, kaplan, aslan da bulunmaktadır. Dolmabahçe Sarayı'nda 113 hayvan var iken, Beylerbeyi Sarayı'nda 381 hayvan vardır.¹²

Ahır Köşk Boğaziçi köprüsünün gölgesinde kalmasına rağmen Abdülaziz döneminde özellikle atlar için inşa edilmiş ve günümüze kadar da hiç bozulmadan kalmış haliyle bahçeye ayrı bir güzellik katmaktadır. Altıncı ve yedinci setlere çıktığımızda ise tarihi su mahzeni ve 3.000 metrekarelik sarnıçlarla kaplı alanı görmekteyiz. Altıncı sette zamanla yığılan toprak içinde kalmış bir adet çeşme mevcuttur. Yedinci sette muhteşem boğaz manzarası görülmeye değerdir.

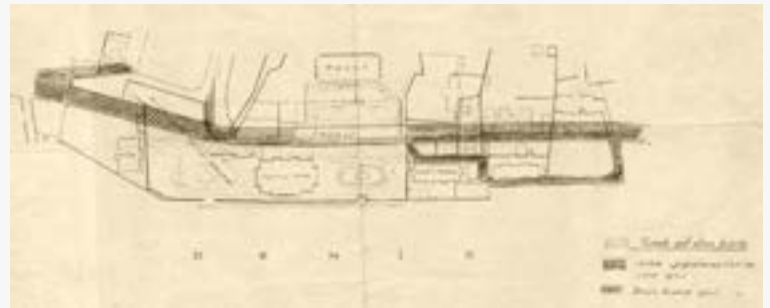
Beylerbeyi Sarayı bahçesi arazinin konumu gereği setler şeklinde düzenlenmiş her sette ayrı bir kullanım oluşturulmuştur. Bazı setler dinlenmek, bazıları gezinti amaçlı, diğer setler ise sebze, meyve, çiçek yetiştirilmesi için düzenlenmiştir. Özellikle üst setlerde kuşlar, güvercinler, tavşanlar, ceylanlar, geyikler, aslanlar, atlar ve kuğular için özel mekânlar kurgulanmıştır. Hayvan sevgisi Sultan Abdülaziz'in yaptırdığı heykellerle de kendini göstermiştir. Yazlık saraya gelen özel ziyaretçilerin hiç sıkılmadan hoşça vakit geçirmelerine yönelik değişik türde hayvanların yaşadığı havuzlu bahçeler tasarlanmıştır.

Beylerbeyi Sarayı bahçesi setli bahçeleri, havuzları, limonluklarda yetiştirilen turfanda sebze ve meyveleriyle, değişik türde hayvanların barındığı çeşitli meyvelerin yetiştirildiği, çiçeklerin üretildiği, yaşayan, hoşça vakit geçirilen mekândı. Osmanlı padişahları önemli misafirlerini burada ağırlamışlardı. Avrupadan getirtilen mühendis ve bahçıvanların bahçeye önemli katkıları olmuştur.

Boğaziçi köprüsünün yapımından önce Avrupa yakasına deniz yoluyla olan bağlantısı 1975 yılından sonra daha çok kara yoluyla olmuştur. Beylerbeyi-Kuzguncuk yolunun tünel geçişinin kapatılmasıyla da sarayın ulaşım düzeni değişmiştir. Beylerbeyi Sarayı bahçesi, köprü'nün verdiği zararlara rağmen çiçeklikleri, ağaçları, havuzları, heykelleri, setleriyle ilgi çeken hareketli mekânıyla bugün hala müstesna konumunu korumaktadır.



2



3

Dipnotlar

- 1 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, V. İstanbul 1961, s. 2692.
- 2 Miss Pardoe, *Şehirlerin Ecesi İstanbul*, İstanbul 2004, s. 488-490.
- 3 Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi (MSHHA), E I, nr. 993.
- 4 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet-Saray, nr. 257, 12 Haziran 1854 (16 N 1270).
- 5 MSHHA. CMH. nr. 40, lef 23.
- 6 MSHHA. CMH nr. 179
- 7 İbrahim Hakkı Konyalı, *Üsküdar Tarihi*, II, İstanbul 1977, s. 98.
- 8 Gönül Aslanoğlu Evyapan, *Tarih İçinde Formel Bahçenin Gelişimi Ve Türk Bahçesinde Etkileri*, Ankara 1974, s. 47.
- 9 Sultan Abdülaziz'in bu kısımda aslan yetiştirdiği bazı kaynaklarda zikredilir. Reşat Ekrem Koçu, *a.g.e.*, s. 2699.
- 10 Cengiz Göncü, *Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci ve Teşkilatı*, İ.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s. 97.
- 11 *a.g.t.*, s. 98-99.
- 12 BOA.Y.PRK.SGE, 2/82.



Prof. Dr. Halil İnalıcık'la Dolmabahçe Sarayı'ndaki Araştırmalarına Dair Mülakat

Bülent Arı*

Giriş

20. yüzyıl sona ererken, *Cambridge Uluslararası Biyografi Merkezi*'nin (*Cambridge International Biographical Center*) dünyada sosyal bilim-ler alanında sayılı 2.000 bilim adamı arasında gösterdiği Halil İnalıcık, Türk, Amerikan, İngiliz, Sırp ve Arnavutluk akademilerine üye seçilmiştir.

Bugün dünya üniversitelerinde Halil İnalıcık okunuyor ve okutuluyor. Onu dar anlamda bir "tarihçi" olarak düşünmek elbette yetersiz kalır. Bizzat tarih disiplinine şekil vermiş, kendi metodolojisini ve bilgi birikimini tarihçilik mesleğine kazandırmış birisidir. İnalıcık ekolüne mensup yüzlerce öğrenci, sadece birincil kaynakları kullanma, belge ve arşivleri inceleme yönünden değil, modern anlamda tarihe sosyo-ekonomik ve kültürel birçok cepheden bakabilme becerisini ondan öğrenmiştir. Yeni kuşak tarihçiler, Akdeniz, Osmanlı ve Balkan tarihi üzerindeki birçok yanlışın tashih edilmesini ona borçludur. Kitapları, sayısız makale ve ansiklopedi maddeleri, sosyal bilimciler için göz kamaştırıcı bir hazine mahiyetindedir.

1935'te girdiği Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nden (AÜDTCF) 1940'ta mezun olan İnalıcık, Fuad Köprülü'nün dikkatini çekerek, onun takdir ve tavsiyesiyle 1940'da AÜDTCF Yeni Çağ Kürsüsü'ne ilmî yardımcı tayin edildi. 1942'de Türkiye'de sosyo-ekonomik tarih yazıcılığının ilk örneklerinden biri olan *Tanzimat ve Bulgar Meselesi* adlı teziyle doktor oldu. 1942'de AÜDTCF Yeni Çağ Kürsüsü'ne asistan olarak atanan İnalıcık, 1943'te *Viyana'dan 'Büyük Ricat'e Osmanlı İmparatorluğu ve Kırım Hanlığı* unvanlı teziyle doçentliğe atandı. 1952'de *Viyana Bozgun Yıllarında Osmanlı-Kırım Hanlığı İşbirliği* teziyle profesörlük pâyesi aldı.

1972-1992 yılları arasında Chicago Üniversitesi'nde imtiyazlı profesör unvanıyla ders verdi. 1973'te İngiltere'de *The Ottoman Empire: the Classical Age, 1300-1600* (London: Weidenfeld and Nicolson) adlı eserini yayınladı. Bu sentez eseri, yedi Balkan diline ve Arapça'ya tercüme edilmiştir. Bugün seçkin dünya üniversitelerinde okutulan temel eserler arasındadır.

1993'te Bilkent Üniversitesi'nin daveti üzerine Türkiye'ye gelerek Tarih bölümünü kurdu. 1994'te *An Economic and Social History of the Ottoman Empire*'i yayınladı.

* Doç. Dr., Dolmabahçe Sarayı Müdürü, Milli Saraylar.



Prof. Dr. Halil İnalçık.

Osmanlı sosyal ve ekonomik tarihinin temel referans kitabı olarak dünya üniversitelerinde okutulan eser, Yunanca, Rusça ve Arapça'ya tercüme edilmiştir.

Hollandada yayınlanan Encyclopaedia of Islam ve MEB İslam Ansiklopedisi'ndeki makaleleri sahasında büyük kıymet taşımaktadır. Selçuk devri sonlarından itibaren Beylikler ve Bizans tarihi dâhil, Osmanlı tarihinin tüm dönemlerinin sosyal, ekonomik, siyasi ve diplomatik tarihine ışık tutan 400 makalesi ve otuza yakın kitabıyla, Türk tarihçiliğinin dünyadaki en önemli ismi olmuştur.

Çok sayıda uluslararası akademik derginin yayın kuruluna alınmış, uluslararası alanda onlarca defa ödüllendirilmiştir. Son olarak Mart 2011'de İslam dünyasının Nobel'i kabul edilen Uluslararası Kral Faysal ödülüne layık görülmüştür. Bugüne kadar 40 kitap yayınlanan Brill yayınevinin, Ottoman Heritage serisinin editörüdür. Araştırmalarının nişanesi olarak yurtiçi ve yurtdışından bugüne kadar 20 üniversite senatosu tarafından fahri doktora payesi tevcih edilmiştir.

Araştırma ve yayın metodolojisindeki yenilikleri, arşiv malzemesini ve kaynakları tenkidî kullanımı, kaynaklar arasında kurduğu bağ, teorik ve pratiği bağdaştırmadaki ustalığı, İnalçık ekolünü pekiştirmiştir. Kaynak kullanımındaki usulleri, olayların geçtiği coğrafyayı bizzat gezerek eserlerini kaleme alması, hâdiseleri okuyucunun gözünde adeta canlandırmaktadır. Onun araştırma usûlü, sahasında çok sayıda keşif yapmasına da yol açmıştır. Tarih yazıcılarının eserlerini tasnif edecek, birbirinden yaptıkları iktibasları tek tek ayıklayacak kadar maharet sahibidir Prof. İnalçık. Hatta onların tarafgirliklerini ve ilham kaynaklarını süzgeçten geçirecek bilgi birikimine sa-

hiptir. Bu sayede kroniklerdeki efsanelerle gerçekleri birbirinden ayırmış, devrin düşünce yapısının olaylara etkisini daima göz önünde bulundurmuştur.

Bir örnek vermek gerekirse: Araştırma metodolojisinin sağlamlığı, tarihçinin kullanması gereken tüm enstrümanları dikkate alması sayesinde, bugüne kadar efsanelerle gerçekler arasında, belli belirsiz bir figür olarak kalan Osman Gazi, İncalcık'ın 50 yıllık mesaisiyle bugün bir tarihî şahsiyet, Osmanlı Devleti'nin kurucusu, büyük bir stratejist ve devlet adamı kimliğiyle tekrar ayağa kalkmıştır. Bu mesai, kuruluş devrinin kronolojisini yenilemiş, siyasi ve diplomatik müzakereleri yerli yerine oturtmuştur. Yine bu sayede Bizans tarihine ait pek çok meçhul olay da açıklığa kavuşmuştur.

Aşağıda yayınladığımız mülakat, onun bu 70 senelik akademik hayatının başlangıcına ışık tutması bakımından ayrı bir önem taşır. Kendisiyle Bilkent Üniversitesi'nde o yıllara ait hatıraları üzerinde konuştuk.

Şu anda Dolmabahçe Sarayı'nda kütüphanede muhafaza edilen ve Sultan II. Abdülhamid zamanında hazırlanan, Bulgar meselesi hakkındaki raporlara istinaden, Halil İncalcık hocamızın yaptığı araştırmalar üzerine 1941'lere kadar uzanarak bir mülakat yapacağız.

Bülent Arı: Hocam bize çalışma konunuzu nasıl seçtiğinizi ve Dolmabahçe'de nasıl çalışmaya başladığınızı anlatabilir misiniz?

Halil İncalcık: Hayatıma yön veren bir çalışma Dolmabahçe Sarayı'nda başlamıştır. Bu size biraz garip gelir, nasıl olur ... Ben, hanedan üyesi değilim. Herhangi bir şekilde Dolmabahçe idaresiyle de bir münasebetim yok. Fakat nasıl oldu, bakın bunun size hatırasını anlatayım. 1940'ta Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde Atatürk'ün kurduğu bu fakültede ilk doktora yapanlardan birisi idim. Doktora konusunu henüz seçmemiştim. 1940'ta rahmetli Faik Reşit Unat Bey, o zaman Yayın İşleri Müdürü idi. Bana şu haberi verdi: dedi ki, Dolmabahçe Sarayı'nda -o zaman müdür Sezai Bey'di, iyi hatırlıyorum- Sezai Bey'in müdürlüğü zamanında, caddeye bakan bir bölüm vardır Dolmabahçe'de. O bölümde Abdülhamid'in Bulgar meselesi üzerinde arşivden toplattığı belgeleri ihtiva eden on cilt malzeme var. Yani Bulgar meselesi, Bulgaristan'ın isyanları, Bulgar isyanları vesaire ... Neden Abdülhamid bunları toplatmış? Çünkü biliyorsunuz 1878 Berlin Antlaşması'nda, Avrupalı dostlarımız, yahut düşmanlarımız, bir Bulgaristan Devleti'nin tohumlarını attılar. Bulgaristan, Balkan Dağları'nın kuzeyinde Tuna ile Balkan Dağları arasında, bir Prenslik, Bulgar Prensligi kurdular. Alexander Battenberg diye Alman hanedanından birisini de oraya prens olarak getirdiler. Fakat Meriç Vadisi'nin Türklüğü hiç şüphe götürmezdi. Orayı Bulgaristan'a vermediler, veremediler. Orasını Rumeli-i Şarkî Vilayeti diye Osmanlı Devleti'nin hâkimiyeti altında bıraktılar. Fakat gene Avrupa'nın desteğiyle bu Alman Prensi, yeni Bulgaristan Prensligi'nin başında olan Alexander Battenberg, tabii Bulgar milliyetçileriyle beraber Meriç Vadisi'ndeki bu Türk Rumeli-i Şarkî Vilayeti'ni gelip beş sene sonra istila ettiler ve Bulgaristan'ı ilhak ettiler. Bulgaristan Prensligi bu suretle Tuna'dan, aşağı Balkan Dağları'na kadar yeni Bulgaristan Devleti'nin ülkesi oldu. O zaman Şıpkı kahramanı Osman Paşa, açıkça Osmanlı Devleti'ne, Türk Devleti'ne bu taarruz karşısında savaşmaktan başka bir yol yoktur diye, büyük kahraman Türk tarihinin yetiştirdiği kahramanlardan biri olan Gazi Osman Paşa, savaş açılmasını, savaşla bu Türk yurdunun kurtarılmasını tercih ediyor. Fakat yeni

ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL ve TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ
DOKTORA TEZLERİ SERİSİ No. 2

Dr. Halil İnalçık

Tanzimat ve Bulgar Meselesi

Le Tanzimat et la Question Bulgare

(Thèse de doctorat)



ANKARA
TÖRK TARİH KURUMU BASIMEVİ
1 9 4 3

ve yıkıcı bir savaştan çıkmış olan millete, bunu mal etmek, Avrupadaki sözde dostlarımıza bunu kabul ettirmek imkânı yoktu. Bunu, uzak düşünceli bir sultan olan Abdülhamid -hiç şüphesiz uzak düşünceli- bu şartlar altında, yeni bir savaşa başlamanın imkânsızlığını gördü. Zaten savaş açsak bile Avrupa bu Prensiği destekleyecekti. Abdülhamid bu büyük kaybı, bu büyük taarruzu, sineye çekti, kabul etmek zorunda kaldı. Fakat Bulgar Osmanlı idaresinde, 19. asırda Bulgar isyanları üzerinde arşivlerdeki malzemenin toplanmasını ve kendisine sunulmasını istedi. Yani uzak düşünceli, çok ilmî düşünceli bir insan, arşivlerden bu meseleleri araştırma lüzumunu, gereğini gördü ve emir verdi. Bu emir üzerine, arşivde Bulgarların 19. asırda çeşitli isyanları vardır; 1878'den önce. Bu malzemeyi on cilt halinde topladılar ve sultanın kullanacağı, seçkin bir seri olması için, kırmızı maroken kaplarla on cilt halinde bunu toplamışlar. İşte, Faik Reşit Bey bunu bana haber verdi. O zaman Dolmabahçe Sarayı Müzesi, Sezai Bey'den izin alarak benim burada çalışmamı, bu vesikalar, bu malzemeler üzerinde çalışmamı sağladı. Ben bu malzemeyi kullanarak doktora tezimi hazırladım, Bulgar meselesi üzerinde.

Bu malzeme, buradaki belgeler, hayret edilecek kadar objektif ve mükemmeldi. Ben, 1850-1851'de, Vidin'deki isyanı, çünkü bütün bu on cildi kullanamazdım, o isyanı esas aldım. Oradaki ayaklanma karşısında Osmanlı Devleti buraya birçok seçkin hükümet adamlarını göndermiş, meseleyi bütün genişliği ile araştırmış. Onların raporları ile sekreterlerin raporları çok objektifti, bir ilim adamına yol gösterecek kadar esaslı bilgileri içeriyordu. Bu beş cildi tarayarak, bu raporlara göre Bulgar isyanının esas sebeplerini öğrendim. Tabii, Rus konsoloslarının, o civarda yerleşmiş olan Rus konsoloslarının, bir taraftan onların rakibi Avusturya konsoloslarının raporları, bu isyanın onların tahrikiyle çıktığı besbelli. Fakat bu bilinen bir şey. Yani yabancı tahrikiyle Balkanlardaki bu isyanların çıktığı herkesin bildiği, şeydir. Fakat bunun arkasında bu raporlardan çıkan bir gerçek vardı. Bu gerçeği yakaladım ve doktora tezimin mihverisi, esas tezi olarak aldım. Bu gerçek şuydu: Tımar rejiminin dağılmasından sonra, eskiden devlet toprakları tımarlıların, paşaların elindeydi fakat tımar rejiminin kaldırılmasından sonra devlete ait bu topraklar sahipsiz kaldı. Vidin'deki Müslüman ağalar, bu toprakların ucuzca üzerine oturmuş. Yani su-i istimal, yolsuz-

luk, bizim tarihimizde daima mevcut bir şeydi. Fakat bu toprağı işleyen köylüler, Bulgar köylüleri, tabii dışarıdan gelen tahriklerle de, *bu topraklar bizimdir, biz işledik, biz işliyoruz, rant için bu ağaların eline geçmesini protesto ediyoruz* diye isyan bayrağını kaldırmışlar, işte onu tespit ettim. Yani Balkanlardaki isyanların sosyal, toprağı dayanan, köylü elindeki, köylünün çalıştığı fakat Osmanlı ağalarının, paşalarının elinde bir rant konusu olduğunu ve isyanların esas sosyal sebebinin bu olduğunu, bu tezle ortaya koydum. Tezim, Tarih Kurumu tarafından bir sene sonra basıldı. Tabii Bulgarlar bunu okudular. Ve Ankara'daki Bulgar Elçiliğı bizim fakültemize bir heyet göndererek, benim doktora tezimden dolayı fakülteyi tebrik ettiler. Çünkü çok objektif bir şekilde Abdülhamid'in topladığı bu vesikalar, bana harikulade bir doktora tezi yapma imkanını vermişti. Bu tez, fakültemiz için de bir övünme, bir iftihar vesilesi olmuştur. İşte, benim Dolmabahçe Sarayı ile bir hatıram, bir ilişkim bu şekilde ortaya çıkmıştır.

B.A. : Hocam, Dolmabahçe'de ne kadar sürdü çalışmanız?

H.İ. : Bir sene sürdü, bir sene.

B.A. : Sürekli gidip geldiniz, değil mi?

H.İ. : Tabii, tabii. İstanbul'da kaldım.

B.A. : Camlı Köşk'te mi çalıştınız?

H.İ. : Camlı caddeye bakan, biliyorsun, sana söylemiştim. Orada çalıştım. Çünkü defterler oradaydı, ciltler halinde.

B.A. : Başka kitaplar var mıydı orada o zaman?

H.İ. : Yoktu.

B.A. : Sadece bunları muhafaza ediyorlardı demek.

H.İ. : Oraya koymuşlar işte, Sezai Bey'in müsaadesiyle, Faik Reşit Bey'in haber vermesiyle böyle güzel bir tez ortaya çıktı.

B.A. : O zaman müze miydi orası, yoksa tam olarak açık değil miydi? Ziyarete açık değildi herhalde, değil mi?

H.İ. : Hiç hatırlamıyorum. 1940, 70 sene önce.

B.A. : Bu sene de tam 70. yıl oldu değil mi?

H.İ. : 70 yıl önce.

B.A. : O zaman çalıştınız, İstanbul'da kaldınız değil mi?

H.İ. : İstanbul'da Yüksek Muallim Mektebi'nde, Vefâda yatılı olarak kalıyordum. Onların bir binası vardı. İşte her gün oraya giderek ... Efendim, bu vesikaları, raporları tabii o zamanın kâtipleri çok ağdalı bir Osmanlıca ile yazıyorlar. Benim Osmanlıcam daha o zaman çok iyiydi. Yani herkes onları okuyup istifade edemezdi. Benim Osmanlıcam çok iyiydi. Bu raporları, kâtiplerin yazdığı bu yüksek Osmanlıca dili çözmek, onları anlamak imkânım vardı.

B.A. : Hocam, çok teşekkür ederiz.



Said Mehmet Paşa'nın Fransa Büyükelçiliği ve Arz Olunan Hediyeler (1741-42)

John Whitehead*

Çeviren: Osman Nihat Bişgin**

*Y*irmisekizzâde Mehmed Paşa, Osmanlı İmparatorluğu tarafından Avrupa'ya belirli bir görev üzerine, 1742 yılı Ocak ayında gönderilen bir Büyükelçi'dir. Kendisi 1721 yılında Fransa Büyükelçisi Mehmed Efendi'nin hem öz oğlu hem de özel kalemi olarak daha genç yaşta bir Avrupa seyahati yaptığından vakti gelince bizzat Büyükelçi olarak gönderilmesi şaşırtıcı değildir.

18. yüzyıl Osmanlı büyükelçilikleri genelde, yeni kurulan barışın kaidelerini oturtmak, devletin isteklerine tercüman olmak gibi amaçlar etrafında görevlendirilmişler; vazifeleri biter bitmez de geri dönmüşlerdir. Elbette büyükelçilerin muasır kültür ve teknoloji araçlarını inceleyip gerektiğinde bazı örnekleri Osmanlı topraklarına getirmek ve böylece Osmanlı ilerlemesine vesile olmak gibi gayri resmi görevleri de vardı. Nitekim tercümesini yayınladığımız makalede görüleceği üzere, Said Mehmed Paşa'nın resmi görevlerini tamamladıktan sonra, vaktini Opera ve Tiyatro gibi sosyal ortamlarda geçirerek gözlem yaptığı görülür. Bu anlamda, Paris'e varır varmaz ilk uygun vakitte sipariş ettiği çağın en iyi laboratuvar ve bilimsel alet imalatçılarının eşsiz ürünlerinin Osmanlı'ya ulaşmasını sağlamıştır.

Said Paşa'nın büyükelçiliğinin faydalarından biri de Osmanlı İmparatorluğu'nun temsilidir. Paşa'nın tanıştığı Voltaire, Tessin Kontu gibi dönemin ünlü isimleri gerek hayretlerini gerek takdirlerini ifadeden kendilerini alamamışlardır. O zamana kadar Fransa'da çok önemli olan tiyatronun oyun yazarlarından Molière'in 'Kibarlık Budalası' eserinde sosyal hicivlerine renk katmak amacıyla konu edindikleri Osmanlı Elçileri artık Avrupalıları ikinci bir defa Osmanlı hakkında düşünmeye sevk edecek kadar ikna edici özelliklere sahiptir. Ayrıca, Büyükelçi'nin bir anlamda diplomatik bir güce sahip olduğu da söylenebilir. Nitekim, Voltaire, Hz. Muhammed (a.s.)'i (kendi itirafları ile) alaya almak için yazdığı oyununu, Büyükelçi gidene kadar Paris Tiyatrosu'nda oynatamamıştır. Farklı niyetle yazmış olmasına karşın, Said Mehmed Paşa'nın terkinde kadar Voltaire'in oyunu konusunda sabır göstermesi, Fransa'nın Osmanlı Devleti'nden ve hilafet kimliğinden çekindiğinin en açık göstergesidir.

Osmanlı'nın 18. yüzyılda Fransa ile ilişkilerinde unutulmaması gereken bir isim

* Fransız Araştırmacı, Yazar.

** Rehber, Milli Saraylar.

de Bonneval (Bonval) Kontudur. Bonneval Avrupa'daki birçok macerasından sonra İslamiyete girerek, 1731 yılında artık Humbaracı Ahmed Paşa olarak Osmanlı topraklarında ikamete başlar. Kendisi kısa süre içinde, paşalık unvanını alarak askeri bürokraside yükselir. Bu durum Osmanlı Devleti'nde özellikle askeri alanda yapılması düşünülen reformlar için yurt dışından uzman getirilmesi eğiliminin başladığı bir süreci temsil eder.

Diplomasi ve teşrifat tarihi adına sunduğu veriler ile sosyal ve sanat tarihi açısından zengin tasvirler içeren bu makale, özellikle bahsi geçen olayların Fransızca kaynaklar açısından değerlendirilmiş olması ile, dönemi çalışın tarihçiler açısından daha da ilgi çekicidir.

11 Ocak 1742 Perşembe günü Versailles Şatosu en büyüleyici, en nadir ve tuhaf gösterilerinden birini XV. Louis'nin resmi kabulünde, Sultan I. Mahmud tarafından atanmış Osmanlı Büyükelçisi Said Mehmed Paşa'nın ailesi ve maiyeti onuruna verilen törende sundular.¹

Said Paşa'nın resmi görevi Ruslarla imzalanacak Belgrad anlaşması üzerine yapılacak bir dizi şartın gerçekleşmesi için Fransa'nın desteğini sağlayarak antlaşmanın şartlarını kendi lehine çevirmektir. Neticede bu şartlar, 1739'daki Avusturya ve Rusya ile olan savaşı sona erdirdi. Said Paşa da yeni tanımlanacak sınırları çizmek üzere oluşturulacak komisyonda yer almıştı.

Avrupa'da açılan büyükelçiliklerin amacı, Avrupa'nın Osmanlı ile kıyaslandığında neden bu kadar ileri olduğunu öğrenmek, askeri, teknolojik, kültürel anlamda ne tür ilerlemelerin Avrupa'dan getirilebileceğini görmek ve bu vesileyle Fatih Sultan Mehmed'in ve Kanuni Sultan Süleyman'ın şanlı günlerinden sonra başlayan kademeli gerilemeyi, geri çevirmeyi temin etmektir. Sonunda Osmanlı İmparatorluğu değişen dünyaya ayak uydurmakta başarılı olamamış ve I. Dünya Savaşı sonunda yıkılmıştı.

Avrupalılar İstanbul'da, yakın ve Orta Doğu'nun birçok değişik yerinde, hem bölgeyle ilişkilerini arttırmak hem de o bölgedeki vatandaşlarına yardım ederek uzun süreli ticari ilişkileri sürdürmek amacıyla sürekli büyükelçilerini bulundururken, Osmanlılar geçici büyükelçilerini belirli bir sorunu çözmekle memur olarak göndermişlerdir. Bunun sebebi, donanma tayfaları ve köleler hariç Batı Avrupa'da Türk nüfusunun olmayışı ve Avrupa ile Osmanlı ticaretinin Avrupalı ve Ermeni tüccarların elinde olmasıydı. Dolayısıyla diplomatik değişimler normal olarak Bâbüali* ye Avrupalı elçiler vasıtasıyla getiriliyordu.

Fransa ve Osmanlı'nın ilişkileri, Kutsal Roma İmparatorluğu'nu ortak düşman gibi değerlendirdikleri döneme kadar gitmektedir. Fransızlar Kutsal Roma ile resmi bir barışa yanaşmamış, böyle bir anlaşmanın Hristiyanlığa bir hakaret olduğundan ve Fransa'ya, Avrupa'da bir parya gibi davranılacağından çekinmişlerdi. Netice olarak Türklere birçok hediye ve sözler verilmiş; ancak politik olarak elleri boş gönderilmişlerdir.

Osmanlı ile Fransa, aralarındaki dini ve sosyal farktan dolayı, tıpkı bekleneceği üzere, asla birbirlerini tam anlayamamışlardı. Fransızlar Türklere, Çinlilere baktık-

ları gibi bakmışlar, bu ülkelerin kültürlerini iç dekorasyonu ve tiyatroyu daha neşeli kılacak şekilde eklentilerle sınırlayarak tanımlamışlardı. “Turquerie” özel ismiyle Türk akımı adını verdikleri bu akım, Çin akımı kadar garipti. Molière’in “Kibarlık Budalası” isimli oyunu Fransa’da bu akımın klasik örneği olarak görülür ve oyunun yazıldığı 1669 senesinde Türk elçisinin büyükelçi sıfatının çok altında bir sıfatla Fransa’ya gelmesi bir tesadüf değildir. Sosyal hicvine özgün bir karakter ilave ederek Molière, oyununu daha zarif, daha eğlenceli ve toplum tarafından daha hazmedilir hale getirmiştir.

Osmanlı’larda Avrupa’yı aydınlanma çağına sürükleyen, bilimi bilim aşkına değerlendiren, ilmi bir merak yoktu. İslam inancı genellikle gayrimüslim olanlarla çok fazla irtibatı, onlara yönelik merakı olumsuz değerlendiriyordu. Osmanlı’nın sosyal yapısı da oldukça farklıydı. Yaygın bir refah yoktu, dolayısıyla bağımsız, eğitilmiş asil sınıf ve tüccar sınıfı nispeten daha azdı. Eğitim ve zenginlik, Osmanlı bürokrasisinin askeri, medeni ya da dini bir parçası olmaya bağlıydı ve bu da özel şirketleşmeye ya da bağımsız bir fikre müsaade etmiyordu.

18. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen ve Osmanlı’yı kurtarmakta çok geç kalan değişim Osmanlı ve Avrupa’yı bir araya getirmişti. Birbirleriyle olan hediyeleşmeler ise ülkeler arasındaki ilişkilerin seviyesi hakkında günümüz tarihçilerine önemli veriler sunmaktadır.

Said Mehmed Paşa’nın Paris büyükelçiliği, onun Avrupa’da ilk bulunuşu değildi. Daha önce Paris’te iki defa bulunmuş ve bu durum onu 1742 büyükelçiliğine biçilmiş kaftan kılmıştı. Muasırları Fransızca’yı neredeyse mükemmel konuştuğunu, zarif Paris yaşantısını ne kadar takdir ettiğini anlatıyorlardı. İlk ziyareti 1721 yılında, bir önceki büyükelçinin oğlu ve sekreteri sıfatıyla olmuştu ki, o zaman XV. Louis henüz genç bir kraldı. Said Mehmed o zaman 25 yaşlarında ve Paris’te harika zaman geçirmişti. Fildişi işçiliğini, aynı zamanda XV. Louis’in de öğretmeni olan Madame Maubois’dan öğrenmiş, kütüphaneleri ve sanat koleksiyonlarını gezmişti.²

Paşa’nın bu ziyaretlerinin ciddi faydaları da olmuş, gezisi sonunda Osmanlı’daki ilk matbaayı 1726 yılında kurmuştu. Bu, Osmanlı İmparatorluğu’nun büyükelçilikler vasıtasıyla ulaşmak istediği teknolojik ilerlemelere güzel bir örnek teşkil etmiştir. Dini yayınları matbaada basmanın yasak olmasına ve matbaanın eğitime katkısının sembolik oranda kalmasına karşın, Mehmed Efendi, matbaasıyla iftihar ediyordu. O kadar ki Paris’e 1742 seyahatinde Kraliyet kütüphanesini gezip bu kütüphaneye kendi matbaasının eserlerinden takdim etmişti. Bu eserler arasında bir Türkçe - Arapça sözlük, bir atlas, bir de Osmanlı Tarihi kitabı mevcuttu.

Mehmed Efendi’nin büyükelçiliği hakkında oldukça detaylı bilgiye sahibiz. Zira Mehmed Efendi de o dönemdeki tüm Türk Büyükelçileri gibi Sultan ve Sadrazam’ı bilgilendirmeye yönelik, izlenimlerine dair raporlar hazırlamıştı. Bu raporların varlığı kısa zamanda Bonnac Markizi’nin ve Porta Fransız Büyükelçisi’nin kulağına gitmiş ve basit bir Fransızca çevirisi hazırlanarak bastırılmıştı.³ Şaşılabilecek bir şekilde Büyükelçi’nin ilk ziyareti olan 1721’de basılan Montesquieu’nün Farsça Mektuplar ya da Voltaire’in bazı eserleri gibi okuyucu kitlesi bulmuştu. Farklı olan yanı Fransız yazarlar için bir gelenek olan ironiden uzak kalmış olmasıydı. Bununla birlikte, çok hafif üsluplu ve duygusuz da değildi. Marly’deki Parkı gördüğünde, “Bu dünya müminin zindanı, kâfirin ise

cennetidir”^{*} ifadesini kullanmıştır. Mehmet Efendi Versailles’in bir seri gravürü ile dönmüş ve bu da İstanbul’da Sadâbâd isimli bir mesire yeri inşasına vesile olmuştur. Parkın bazı kısımlarında Versailles büyük kanalının Kraliyet bahçelerinden esinlenmeler olmuş maalesef bunlar 1730 tarihli Patrona Halil isyanında yok edilmiştir. Orléans Düşesi, Mehmed Efendi’den mektuplarından birinde muazzam övgüyle bahsetmiştir: “*Bu kadar yüksek anlayışa sahip olduğuna bakılırsa, mümtaz bir insan olmalı*”⁴

Said Mehmed Paşa’nın Avrupa’ya 1732-33 yıllarındaki ikinci seyahati, Rusya ve İsveç’i de kapsamıştır. Paşa bu seyahati içinde detaylı bir rapor yazmışsa da maalesef 1742 yılında büyükelçiliğin arşiv kayıtları günümüze intikal etmemiştir. Bu konuda iki ihtimal bulunmaktadır, ya Paşa raporu kendisi yazmış ve rapor sarayda kısa bir sürede kaybolmuştur ya da Paşa yazmayı ertelemiş ve sonra da yazmaya muvaffak olamamıştır. Dolayısıyla bu konuda Fransız kaynaklarına güvenmek zorunda kalıyoruz. Neyse ki bu kaynaklar çeşitli ve zengin. Konu hakkında resmi bir hikâye Fransız *Merkür* dergisinde, çeşitli günlüklerde, Luynes Dükü’nde, polis tutanakları gibi diğer dokümanlarda ve Kraliyet mobilya evi kayıtlarında yer almaktadır. Bu kaynaklar Büyükelçi’nin ikamet yeri ve kabul için kullandığı Aynalı Salon’un mobilyası hakkında bize bilgi vermektedir.⁵ Ayrıca Boucher ve Gersaint’in arkadaşı, İsveç Büyükelçisi Kont Tessin’in, eşi Ula’ya yazdığı mektup da birçok kaynak arasındaki belgelerdendir. Bunlar çoğunlukla saygın olmadığı gibi komik olarak da kabul edilebilir. “*Aslında çok sevimli, hatta Fransız sanacağınız birisi, tabi başında sarı ve çenesini örten o kirlili peruğu olmasa.*”⁶

Büyükelçi kabulünün resmi bölümü 7 Ocak 1742 tarihinde soğuk bir günde gerçekleşmişti. Büyükelçi, maiyeti ve ailesinden oluşan 183 kişi Paris’e büyük bir alayla, Fransız memur ve askerleriyle ve Kralı temsil eden boş arabalarla girmişlerdi. Resmi olarak yabancı elçilerin kabul edildiği, Lüksemburg Bahçeleri’ne yakın, Tournoun sokağında bulunan Büyükelçiler konukevine alınmışlardı. Rahat edip kendilerini evlerinde hissetmeleri için konukevi, Fransız mobilyaları ve Türk zenginliği ile tezyin edilmişti. Kralın özel hizmetkârı Antoine-Robert Gaudreau tarafından Kraliyet resmi teşrifatçısı (ébéniste du Roi) Sallien’den alınmış döşeme ve yastıklara da burada yer verilmişti. Aydınlanma ve ısınma demirbaşı olarak, Minel mağazasından temin edilmiş, ayakları parlatılmış demirden, kırmızı bakır bir mangal kullanılmıştı. O yıl soğuk bir kış olduğundan Büyükelçi’nin gelişinden üç gün sonra aynı mağaza bu mangallardan iki tane daha tedarik etmiş, ancak resmi kabul Versailles’da gerçekleşmiştir.

1742 yılının Ocak ayında Aynalı Salon’da icra edilen resmi kabul günü ile ilgili Charles-Nicolas Cochin tarafından yapılan resim güzel olmasına rağmen tek yönlüydü ve dolayısıyla o günü tam yansıtamamıştı.⁷ Şenliğin ihtişamı ve salonun ışıltısı şöyle tasvir edilmişti: Parke taban, genellikle Louvre’un Büyük Salonu’nun da döşemelerini dokuyan Savonnerie’nin 21 halısıyla kaplanmış, Barış Salonu’na sekiz adımla ulaşılan bir platform kurulmuş ve koyu kırmızı Cenova kadifesinden altın şeritlerle kaplanmış, bunun üzerine altın işli ahşap bir taht yerleştirilmişti. Yine burada Jüpiter Gölgeği denen, 1687’de XIV. Louis döneminde yapılan bir devlet sembolü gölgelik kurulmuştu.⁸ Bu gölgeliğin zemini mavi ve gümüş ipekten mamul edilmiş ve Fransa armaları ile süslenmişti. Üstünde Jüpiter’in doğumu, devlere karşı olan zaferi

gibi mitolojik konular işlenmişti. Bu konu Versailles'ın küçük parkında, Encelade Korusu'nda da (Bosquet de l'Encelade) bulunmaktadır.⁹

Cochin'in resminde basamakların başında duran Meksus Bey ve damadı Ahmed Ağa idi. Kabul merasimini daha etkili kılmak amacıyla Saray kadınlarından özel kıyafetlerini giymeleri istenmişti. Kadınlar platformun etrafına yerleştirilmişlerdi ve günlük yazarlarının metinlerine bakılırsa dondurucu soğukta sabah saat dokuzdan öğlen ikiye kadar beklemek zorunda kaldıkları için çok zorlanmışlardı. Tessin'den öğrendiğimize göre, merasim sonlanana dek hepsinin soğuktan burnu kızarmıştı.¹⁰

XV. Louis, diğer uçtan, Peruklular Kabinesi'nden tüm yolu yürüyerek gelmiş, Kutsal Ruh'u temsil eden bir elmas ve altın işlemeli bir kaftan giymişti. Veliahdı olan oğlu da bu şekilde giyinmiş, elmas düğmeleri ve boynunda vekil elmasıyla merasime çıkmıştı.

Luyes Dükü izleyici protokolünü çok daha uzun ele almış hatta, Kral'ın oturup oturmadığına, Veliahd'ın şapkasını çıkarıp çıkarmadığına varıncaya kadar pek çok detaydan bahsetmiştir.¹¹ Edme Bouchardon ise 1721'deki törende olduğu gibi Büyükelçi'nin mektubunu takdim ettiği anda Kralı oturmuş olarak resmetmiştir.¹²

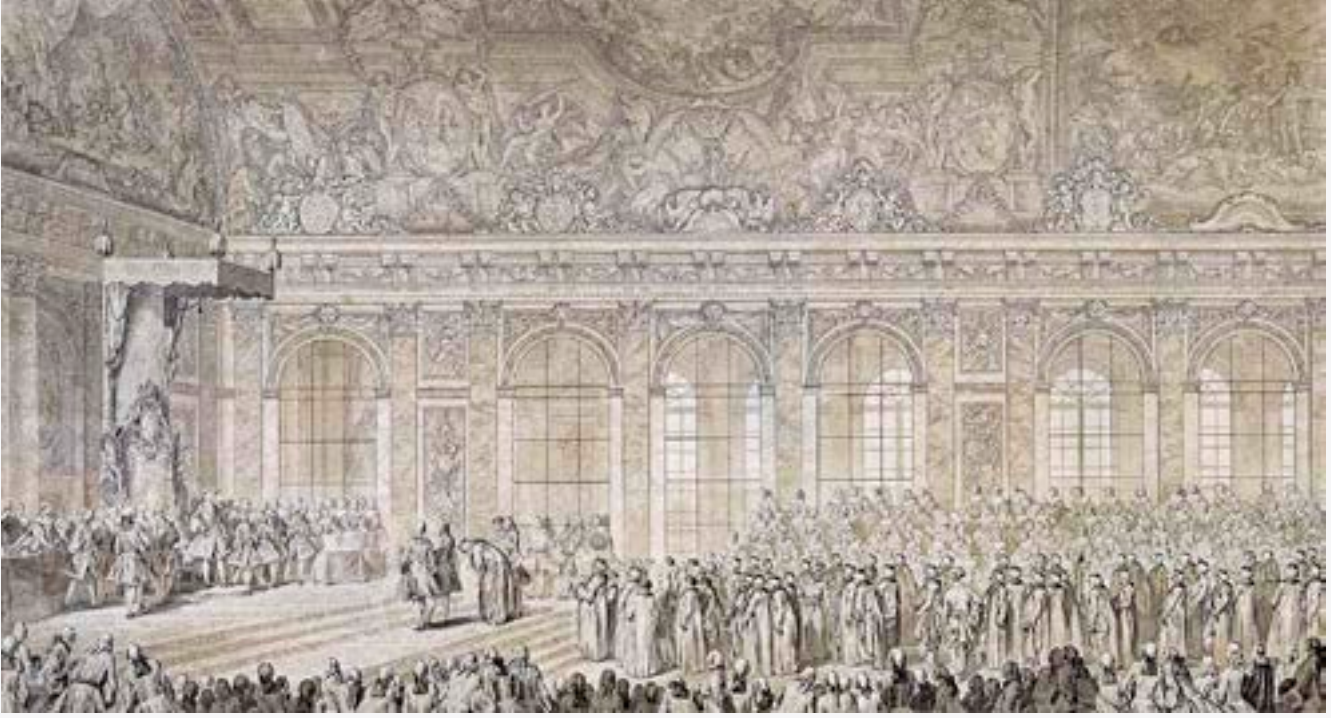
Bununla beraber Joseph Aved ise Said Paşa'yı merasimden kısa bir süre sonra o gün giydiği merasim kıyafetleri ve kendi matbaasından basılmış bir atlası ile resmetmiştir. Bu resmi, Büyükelçi ısmarlamamışsa da, Aved bunu hediye olarak XV. Louis'ye takdim etmişti. Bu resim Kral'ın, en gözde inziva yerlerinden biri olan Choisy Şatosu'na konulmuştu. Çağdaş kaynaklar dönemin önemli ressamlarından La Tour'un, Said Paşa'nın pastel bir portresini çizdiğini anlatır; öyle ki bu tablo çok beğenilir hatta Said Paşa onu beraberinde ülkesine götürmüştür. Maalesef bu tablonun günümüze ulaşabildiği düşünülmektedir.

Merasimden sonra Büyükelçi, Kraliyet ailesi ve idari maiyetine ziyarette bulunmuş, daha sonra Kral'ın dairesine giderek, Sultan'nın gönderdiği hediyeleri takdim etmişti.¹³

Osmanlı kültüründe yabancı bir prensi onurlandırmanın yolu, ona uygun olacak bir kahramanın seferde kullandığı savaş malzemelerini hediye etmektir. Nitekim XV. Louis'e hediye edilenler de bunlardı. Hediyeler, altın kaplama ve kıymetli taşlı tam bir koşum takımı¹⁴ ve at eyeri, Türk stilinde bir çift sağlam altın üzenği¹⁵, at için gümüş su kabı, atı bağlamak için kullanılan dört gümüş halkalı zinciri içermekteydi. Yine hediyeler arasında bir yay ve yeşil pamuk kadifeden mamul edilmiş altın işlemeli, elmas, yakut ve inci bezemeli yay kılıfı ile ortasında dev bir zümrüt içeren takımın sadağı bulunmaktaydı.¹⁶ Bunlarla beraber altın saplı ve sapında elmasla bezeli, başı ise koca bir kristal kayadan mamul, kenarları ise yakutlarla işli bir gürz de vardı. Yine bir seri kıymetli taşla süslenen hareli çelik namlulu tabanca ve tüfek de hediyeler arasında yer almaktaydı.

Luyes Dükü bu hediyeler hakkında iltifatkâr değildi. Bu görüşünü de şu cümle ile ifade etmişti; *"Bu taşlar arasında kıymetli tek bir taş bile yok, ancak bunların sayıca çokluğu ve işçilikleri bu hediyeleri gerçekten harika kılıyor."*¹⁷

Son olarak da saten astarlı ve İran altın şeritli kumaştan, 30 Fransız fiti uzunluğunda ve 20 fit eninde (9.7 m x 6.5 m) bir çadır verilmişti. İki taşıyıcı sütunu kaplumbağa kabuğu ve sedef kakmalarla kaplanmış, sütun başlıkları ve bölümlerini bağlayan halkalar ise sağlam gümüşten yapılmış idi. Bu hediye, Saray içinde sergilenemeyecek kadar büyük olduğundan Saray terasının merkezine, bahçe tarafına birkaç gün sergilenmek



Mehmed Paşa'nın Versailles Aynalı Salon'daki 11 Ocak 1742 tarihli kabulü, Charles-Nicolas Cochin. Paris, Musée du Louvre. Photo RMN© Gérard Blot. Cochin'in orada bulunmasına rağmen çizdiği taht bir sene sonrasında imal edilmişti.

üzerine kurulmuştu. Luynes bu çadırın bir divan ve birçok yastık da içerdiğinden bahsetmekteydi.¹⁸

Yine Luynes'in belirttiği üzere XV. Louis hediye edilen tabancaları arkadaşlarına, kendi arzusu ve Mailly Kontesi'nin isteği doğrultusunda hediye etmiştir. Ancak hediyelerin çoğu Saray'a geri dönmüştür. Öyle ki XV. Louis meydanındaki Gabriel'in tasarısı muhteşem yeni yapı tamamlandığında Fransa Krallığı'nın tüm zenginlikleri özel dolaplarda sergilenirken, bu hediyeler de tüm mücevherlerle beraber Mücevherler Salonu'nda yer almıştır. İçerik açısından Louvre'da bugünkü Apollon Galerisi'ne benzetilebilir. Tek istisna hantal çadırıdır. O da depoya kaldırılmıştı. Maalesef 1 Mart 1797 günü, birlikte sergilendiği Tipu Sultanı ve Tunus Beyi tarafından gönderilen hediyelerle beraber Osmanlı hediyelerine de Maliye Bakanı tarafından satışa çıkarılma ya da takas olunma emri verilmişti.¹⁹

1750'lerde protokol reisi olarak görev yapan Dufort de Cheverny, çadırın aktif olarak kullanılmış olduğundan bahsetmektedir. İhtilal hapishanelerinden birindeyken yazdığı anılarında hiçbir zaman tarihlerden bahsetmemekle beraber, bir yaz ayında Saray Compiègne'e taşındığında, ormanın bir köşesinin tamamen temizlenerek çeşmeler, nadir bitkiler ve rengârenk güzel sesli kuşlarla bambaşka bir yere çevrildiğinden söz ederken, bu bölgenin ortasında 1721 yılında Mehmed Efendi ve 1742 yılında Said Paşa tarafından verilen iki çadırdan da övgüyle bahsetmiştir. Dufort, çadırların katlanarak açılan ve altın yıldız iperle bağlanan girişlere, zengin parke tabanlara sahip olduğunu, içlerinde koyu kırmızı kadife döşemeli altın şeritler ve altın saçaklı süslemeler olduğunu belirtmiştir. Konsey odası, yatak odası ve giyinme odasının bulunduğu bu çadırlarda her mobilyanın İran döşemeli ve kuş desenleriyle bezeli olduğunu, temel ihtiyaçlar için, harika porselenlerden mamul soba ile şömineler ve bol miktarda dantel işleme bulunduğunu da



Said Mehmed Paşa,
Joseph Aved, Château de
Versailles, Photo RMN©
Franck Raux.

eklemiştir. Dufort burayı çok sevdiğinden sık sık büyükelçileri buraya götürmüştür. Vaktini avlanmaya ayıran XV. Louis bu çadıra sadece iki-üç defa gelmiştir. Bu nedenle bir sonraki sene Dufort buraya döndüğünde her şey yok olmuştur.²⁰ Bu sebeple çadırın orijinal aksamı ile Fransa'da ilave edilen bölümlerini ayırt etmek kolay olmamıştır.

Said Paşa böylece birkaç ayını kabullerde ve ziyaretlerde bulunarak, opera ve tiyatroya giderek geçirdi. Savonnerie ve Gobelins kraliyet atölyelerinde Kral'ın mimarı olan Robert de Cotte kendisine refakat ediyordu. Said Paşa'ya Jean de Julienne'in tekstil fabrikasında ve zengin sanat koleksiyonlarında da yine o eşlik etmişti. Fırsatı oldukça salı günleri Versailles'da diplomatik görüşme ve öğle yemeklerine katılmıştı. Mayıs istirahatinde Saray'ın Fontainebleau ormanına gidişine de eşlik etmişti. Bu seyahatte XV. Louis, ona özel bir araba tahsis ederek Saray avına iştirak etme gibi ender bir onuru da vermiştir. Versailles'a bir başka ziyaretinde de Kraliçe Marie Leszczyńska ile tanışmıştı. Bu olayın haberleri Paşa ile beraber İstanbul'a geldiğinde Osmanlılar tereddüt içerisinde kalmışlardı. Eğer Fransızlar Büyükelçi'ye Kral'ın haremine gezdiriyorlarsa Osmanlı da karşılıklılık ilkesine sadık kalmalıydı. Dolayısıyla Fransa Büyükelçisi Castellane Kontu, Said Paşa'ya dönüşünde refakat eden bazı memurlarla beraber, Topkapı'ya çağrılmış, Sultanın Tuğrası olan şık kaftan ve madalyalarla onurlandırılmış ve Topkapı Haremi bölümlerinde gezdirilmişlerdi.* Bu olay diğer yabancı güçlerin büyükelçileri tarafından Fransızların Türkler üzerine tartışılmaz etkisinin ispatı olarak değerlendirilmiş ve Said Paşa'nın Paris ziyareti boyunca yaptığı her şeyden daha fazla diplomatik öneme sahip olmuştur.²¹

Paşa'nın, maiyetiyle çeşitli problemleri olmuştur, Büyükelçiliğin Büyük Mareşali ünvanına sahip damadının isyan tehdidi bunlardan biridir. Polis tutanakları çoğunlukla Türklerin kavgalara alkol ya da kadın sebebiyle karıştıklarını bahsediyordu. Büyükelçi ise Batı toplumuna saygısını göstermek ve onu taklit edenlere güzel bir örnek teşkil etmek istiyordu.²²

Molière'in Kibarlık Budalası oyununun ilginç bir uyarlamasında Büyükelçi, Yunan doktoru Diamantes Ulastes'in kılığını değiştirir, ona Dr. Vlastus ismini takar, onu Tıp Fakültesi profesörlerinin önüne çıkartır ve onlara bir tezi dinletir, daha sonra onu fahri doktora ile onurlandırır. Büyükelçinin edindiği birçok arkadaş arasında Voltaire de bulunmaktaydı.

Voltaire Şubat 1742 de yeğeni Madame Denis' e şöyle yazar: “*Bugün Türk Büyükelçisiyle tanıştım onunla yemek yedim ve bu adam gözüme bizim Hristiyan bakanlardan daha doğru ve dürüst bir adam olarak göründü.*” Ancak Voltaire yine de ihtiyatlı davranıp, Hz. Muhammed için yazdığı oyununu oynatmak için Büyükelçi'nin bu olayı bir saldırı niteliğinde değerlendirmesinden çekinerek Büyükelçi'nin Paris'ten ayrılmasını beklemişti. Başka bir arkadaşına yazdığı mektupta ise, “*Türk Büyükelçisi'nin gitmesini bekledim, çünkü biz hala burada Büyükelçi'nin karnını doyururken onun Peygamberi hakkında karalama yapmak ve tiyatromuzda onun mabedini alay konusu yapmak doğru olmazdı. Biz Fransızlar insanların haklarına saygı duyarız bilhassa bu insanlar Türk iseler.*”²³ belirtmişti.

Nitekim takvimler 12 Haziran 1742'yi gösterdiğinde Büyükelçi veda merasimi için Versailles'a gelmişti. Merasim Aynalı Salon'da değil Apollon Salonu'nda yapılmıştı. Bu salon ise XIV. Louis'nin döneminden beri taht salonu olarak kullanılan

Savaş Salonu hariç Kral Dairesi'nin son salonuydu.

İşte bu noktada, Büyükelçi'ye değeri yüksek çeşitli hediyeler takdim edilmişti. Fransızlar Sultan I. Mahmud'un her şeyden ziyade kıymetli diplomatik hediyeler kabul etmeyi sevdiğini biliyorlardı ve oyunu kuralına göre oynadılar. Kraliyet Hediyeleri kayıtları²⁴ hediyeleri tamamen tasvir eder ve *Merkür* Dergisi diğer belgelere muhalif olarak birkaç şey daha ekler.

Hediye sırasına başlamadan önce, XV. Louis'nin 22 adet özel topçusunu, Müslüman olmuş Fransız soylusu ve askeri Bonneval Kontu tarafından kurulan Topçu Ocağı'nda vazifelendirilmek üzere göndermiştir. Bu kişi kötü davranışlarından dolayı Paris'ten kovulmuş, Brüksel ve Venedik'e uğrayıp en son soluğu İstanbul'da almıştır. Onun kurduğu ocak, Osmanlı'nın Batı teknolojisini benimsediği nadir parlak örneklerinden biridir.

Hediyelerin toplam değeri 237.600 Fransız lirası idi. Versailles Polis Şefi Pierre Narbonne günlüğünde muhtemelen hediyelerin toplam değerini bilmediğinden onlara 1 milyon Fransız lirası civarında değer atfetmişti.²⁶ Altı ay öncesinde ise Said Paşa'nın XV. Louis'ye hediyelerini 2 milyon Fransız lirası olarak değerlendirmiş olmasına bakılacak olunursa, Luynes'in hediyeleri haksız eleştirmiş olduğu anlaşılacaktır.

Hediyeler sadece Sultan ve Sadrazam'a değildi; aynı zamanda Osmanlı'nın iki büyük memurluğu, Hariciye Nezareti ve Sadrazamın Kitabeti de unutulmamıştı. Yine hediyeler rütbelerine göre büyükelçilik çalışanlarına da yönelik idi; Büyükelçinin oğlu Meksus Bey, Büyük Mareşal ve Büyükelçi'nin damadı Said Ahmed Ağa, Hazinedar, Sekreter, Doktor Ulaste, İmam, Ahiremini Hasan Ağa, iki merasim reisi ve hepsi Ermeni uyruklu olan sırasıyla birinci ikinci ve üçüncü tercümanlar hediye alan kişiler arasında yer almıştı.

Hediyeler iki büyük kategoriye ayrılıyordu. Bunların bir kısmı Saray'ın kendi atölyelerinde imal edilen ve bazısının çok özel yönleri olan hediyelerdi. İkincisi ise, Paris'teki en iyi imalathane veya mağazalardan temin edilebilen çok lüks eşyalar idi.

Özel imal edilen bir çok ürünün farklı zanaatkarlar tarafından yapıldığı görülmüştür. İş bölümü yapmak hiç şüphesiz işi verilen sürede bitirmek için çok hayati bir gerekçeydi. Ancak yine de hediyelerin zamanında yetişememesi görünür bir durum idi. Paris polis şefi Marville bakanına yazdığı bir notta Ağustos 1744'te hala bir diplomatik temsilcinin hediyeleri İstanbul'a göndermek üzere paketlemeye nezaret ettiğini söylemiştir.²⁷ Paris mağazalarından tedarik edilen hediyelerde kaynak belirtilmemesine karşın,



Humbaracı Ahmed Paşa
(Claude-Alexandre,
Bonneval Kontu).

özel imalat hediyelerin kökeninden bahsedilmiştir. Mesela Alleur Kontu İstanbul'a 1747 yılında büyükelçi olarak gönderildiğinde hediye listesinde bir çift çorba kasesi için, "Gallien'den alınmıştır", bir çift tabanca için "Louvre galerisinden alınmıştır" gibi ibareler bulunurken, Vergennes Şövalyesi'nin 1757 yılında aldığı hediye listesinde bazı eşyaların Lazare Duvaux tarafından temin edildiği yazılmaktaydı. Oysa Duvaux'un günlüğünde hiç kimse bu hediyeleri Vergennes alımları arasında tespit edememişti.²⁸

Dolayısıyla hediyelerin bir ya da daha fazla mağazadan alındığı şüpheli görünmekteydi. Buna muhalif tek unsur saatlerdi ki, birçok imalatçı aynı zamanda perakende olarak satış yapıyordu. Kraliyet Mobilya evi günlüklerinde dönemin en çok ismi geçen tüccarı Thomas-Joachim Hébert idi. Dolayısıyla bu hediyelerin büyük bir kısmı hatta tamamı ondan geliyor olabilirdi.

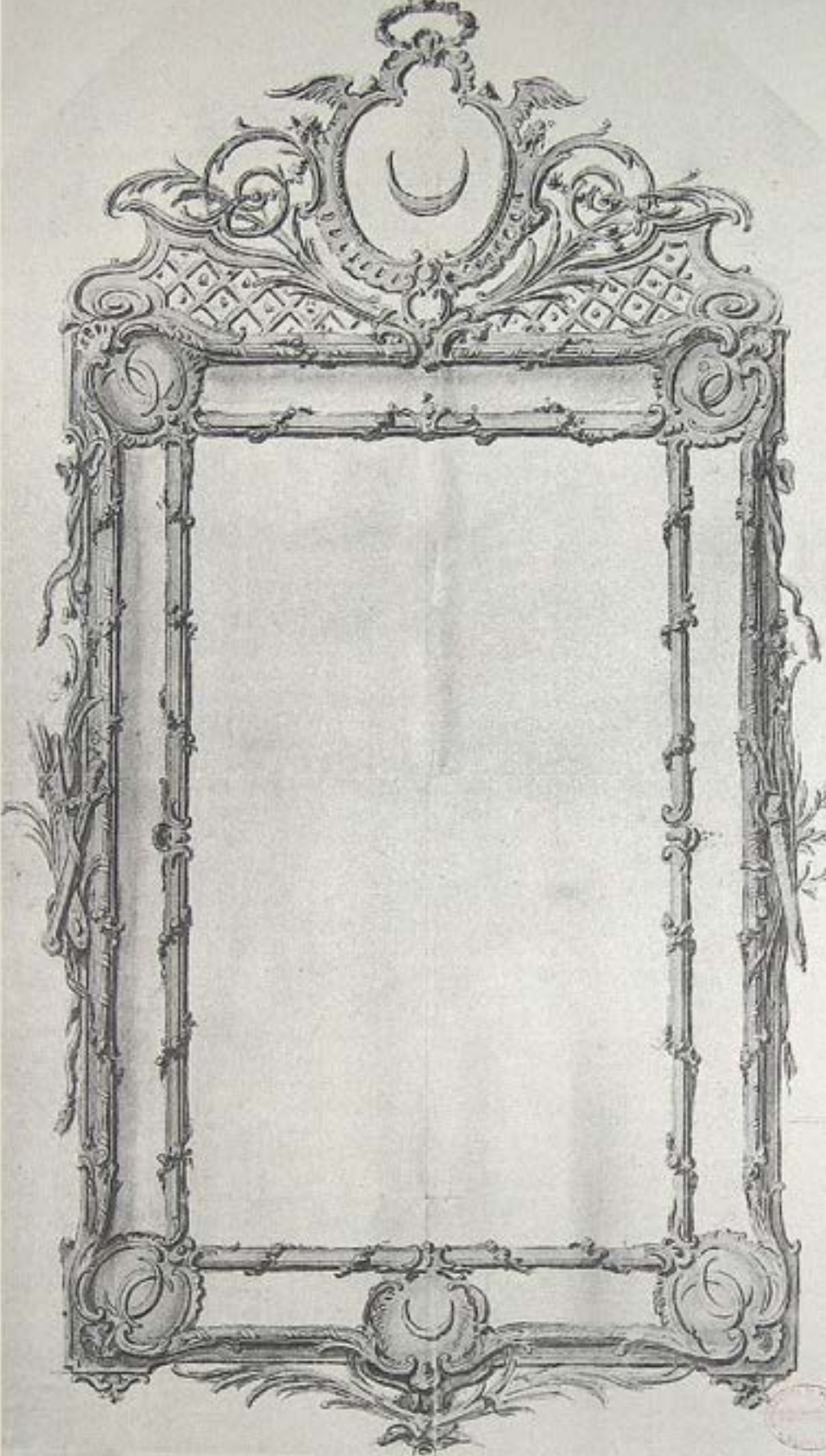
Yüce Sultan'a gönderilen hediyeler

Listedeki ilk hediye bir çift 15 Fransız fiti uzunluğunda 8 fit eninde (487cm. x 259 cm.) ayna idi. Yıldızlı, bronz çerçeveli ayna üzeri Osmanlı'ya uygun sembollerle bezenmişti. Toplam değeri 25.000 Fransız lirasına yakın olan aynanın bronz işlemleri XV. Louis'nin mimarı Ange-Jacques Gabriel'in dizaynı üzerine, Jacques Caffiéri tarafından yapılmıştı. Sayfalarından biri yırtık olan ve bu nedenle çalışmamış olduğu düşünülen Robert de Cotte'un çiziminin üç versiyonu Milli Kütüphanede yer almaktadır. 1889 yılında Alfred de Champeaux tarafından fotoğrafı çekilerek yayınlanan²⁹ bu çizim hakkında Cheampeux Caffiéri tarafından uygulanan Gabriel dizaynındaki el oymasını içerdiğinden bahsederken *Merkür* Dergisinde yayınlanan bir yazıda aynanın nakliyatı sırasında parçalarının söküldüğünü ve Kral'ın bizzat beş kişiyi İstanbul'da montaj göreviyle gönderdiği anlatılmıştır. Bunun üzerine Parisli bir aynacı olan Blavet bazı asistanlarıyla göreve çağırılmıştır.³⁰ Sarayda tebdil-i kıyafet çalıştıkları o sırada Castellane ve memurları da kendilerini ziyaret etmiştir.

Sultan I. Mahmud'a Avusturya tarafından 1740'ta, Belgrad anlaşmasından sonra verilen hediyelerin listesi de boyu 246 cm. gümüş çerçeveli bir aynayla başlamaktaydı. Listedeki diğer hediyeler de Avusturya'nın listesinin tekrarı gibiydi. Dolayısıyla hediye listelerinin bir ölçüde daha önce diğer devletler tarafından verilen hediyeler değerlendirilerek oluşturulduğu anlaşılmaktaydı.

İlk kategoride yine Savonnerie halıları yer alıyordu. Bu halılar aşırı bir biçimde zenginleştirilmişti. Savonnerie halılarından üç adet Sultan'a gönderilmiştir. Bu halılar genellikle sipariş üzerine dokunmaz, güzel bir desen oluşturulduğunda birkaç adet örnek dokunur, kraliyet saraylarını dekore etmek ve gerektiğinde hediye olarak takdim edilmek üzere depoda tutulurdu.

Ancak bu defa üç halıdan birincisi Sultan için özel olarak dokunmuştu. XV. Louis, Sultan I. Mahmud'a 1740'ta da üç tane, Sadrazam'a daha küçük iki tane olmak üzere toplam beş tane Savonnerie halısı göndermişti. Bu hediyeler Castellane Kontu'nun uzun süre devam ettiği Villeneuve markiliğinden alınıp büyükelçi ünvanıyla İstanbul'a gönderilmesi vesilesiyle Sultan'a takdim olunmuştu.³¹ Sultanın kendi halısını çok beğenmesi üzerine, Sadrazam Padişah adına aynı hatta mümkünse daha büyük ebatta bir halı istemiş, altın bordürlü olmasını ve klasik Fransız süslemesi olan Zambak Armasını içermemesini (Fleur-de-Lys) rica etmiştir.



Parlak bronz bir ayna çerçevesi tasarımı, Ange-Jacques Gabriel Alfred de Champeaux'ya göre, bu tasarım üzerindeki bir not bu tasarımın, yapılanın aynısı olduğunu söylemektedir.

Dolayısıyla listede bu halı, çiçeklerle, boynuzlu biçimleri ve diğer süslemelerle bezenmiş, artalanı altın bir bordürle süslenmiş, yeni bir tasarım ve özel imalat olarak hazırlanmış olarak betimlenmiştir. Bu üç halının toplam fiyatı 26.000 Fransız lirası'na tekabül etmekteydi.³²

Listede sonraki sırada bir org yer alıyordu. Org oyulmuş, yeşil renge boyanmış yaldızlı bir ağaçtan ve yaldızlı bronzdan mamul idi ve fiyatı 9.000 Fransız lirası idi. Sultan Büyükelçilik'teki hizmetkârlardan birisini org öğrenmeye göndermiş ve bu kişi Said Paşa tarafından ülkesine geri getirildiğinde mükemmel org çalabilmekteydi ve öğretebilecek düzeyde eğitim almıştı. Von Hammer 19. yüzyıl Topkapı Sarayı arşivlerini kullanarak yazdığı devasa Osmanlı İmparatorluğu tarihinde org müziğinin tıpkı matbaa baskı sistemindeki yenilik gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda başarılı olmadığı gerçeğini gözler önüne sunmuştur.³³

İki adet kakmalı ve yaldızlı bronz dolap da hediyeler arasındaydı. Dolabın içi kahve, şerbet ve reçel setleri gibi gıda bölümü ve mikroskop, teleskop, altın işlemeli iki dürbün, cerrahi setler, saat yapım setleri, matematik ve silahtar setleri içermekteydi. Toplam fiyatı ise 22.000 Fransız lirasının üstündeydi. *Merkür* dergisinde, Said Paşa'nın, Paris'e gelişinden kısa süre sonra bilimsel eşyalar imalatçısı Jean-Baptiste Nicolas Bion'u ziyaret ettiği, amacının en güzel ve modern bilimsel eşyalardan geniş bir set imal ettirip, dönüşünde bunları İstanbul'a götürmek isteğinden bahsedilmektedir. Bion'un babası 1709 yılında *Matematiksel Aletlerin İmalatı ve Temel Kullanımı* isimli kitap yazmıştı ve oğlunun ününü buna borçlu olduğu da yine *Merkür* dergisindeki yazı vermektedir. Said Paşa her bir ürünün özel yapılması ve en yüksek kaliteye sahip olması noktasında bilhassa durmuştur. Yine aynı yazıda bize ürünlerin tam boylarına uygun özel kutularıyla hazırlandığı ve her şey hazır olup Said Paşa'nın ürünleri aldıktan sonra, artık en büyük zevklerinden birinin seçkin misafirlerine bu eşyaların içeriğini göstermek olduğunu ve gösterim bitiminde Paşa'nın, kutunun anahtarını cebine koyduğu belirtilmiştir. Bu durum gayet bariz bir bilimsel casusluk gibi görünmekte ve Paşa'nın Fransa'ya ne niyetle gönderildiğini hissettirmekteydi. Sultan'a gönderilecek hediye listesinin arasına girmesi garipti. Bu hediyeler arasına kahve, şerbet ve reçel takımları konması da muhtemelen hediyeleri daha sevimli görünmesini sağlamak içindi.

Merkür dergisi yine aynı listede abanoz yapılı, lamı aydınlatmak için içbüyük bir aynası olan, çok özel bir mikroskoptan ile bu mikroskobun içinde bulunduğu aynı deri kılıfta bir teleskop ve bir opera dürbününün bulunduğu bahsetmiştir. *Merkür'e* göre bu çalışmalar farklı bir imalatçı olan Louvre Galerisi'nden Lebat'sın çalışmalarıdır. Muhtemelen mağazalardan satın alınmış bu eserler Kral'ın Hediyeleri listesinde yer almamaktadır.

Kaya Kristali, üstünde sümbül desenli altın kaplamalı bir ibrik ve leğen 5.200 Fransız lirası değerindeydi. Bu eserler Jean Gaillard'ın Paris altın işlemleriyle bezeli olan Wallace Koleksiyonu'ndaki örneğine benzemektedir.

Sıradaki bir diğer çay servisi kırmızı lake kutuya, altı lake fincana ve fincan tabağına sahipti. *Merkür'e* göre bu ürün Eski Japon menşelidir oysa ki Japon lakesi normalde kırmızı değildir. Muhtemelen bir çeşit kamış ya da değnek olan maddenin "Jonk" kaplı olduğu ve gümüş işlemeli ve çizgili olduğu resmi listede beyan edilse de, *Merkür'e* göre altın kaplamaydı. Sırasıyla iki ürünün her ikisi de gümüş idi.

Bu hediye de dördü Palmiye, diğer dördü defne ağacı şeklinde toplam sekiz adet şamdan, her birinde üç adet dal ve dallarından tohumlar ve meyvelerle süslüydü ve bunların ortasında bir tek mumluk bulunuyordu ve toplam ağırlığı 152 kg idi. Bu hediye gümüşü, arması dahil 34.000 Fransız lirası ve imalatı 12.000 Fransız lirası idi. Palmiye ağaçları görünür şekilde Defne ağaçlarından daha ağırdı, defne ağaçlarının her biri 16 kg çekerken palmiyeler 21 kg çekiyordu. Bir fikir vermek açısından şunu diyebiliriz: Meşhur 1734-36 yılları Kingston dükünün çorba kâselerinden her biri 18 kg çekiyordu. *Merkür'e* göre hediye şamdanın boyu 97 cm. idi.

Bu eserler, dayısı XIV. Louis'nin önemli altın dökümcüsü Claude I olan Claude Ballin II'den tedarik edilmiştir. Claude Ballin II. 1723 yılında kralın mücevheratçısı ünvanını almıştı ve zamanını en önemli siparişlerini almaya hak kazanmıştı. Bunların arasında XV. Louis'nin masa hizmetleri, yabancı kralların yemek masası tasarımları, Pentihèvre'in muhteşem gümüş setleri de vardı. Gözle görülür bir biçimde Ballin o dönemin birçok gümüşçüsü gibi şekillerde dayısının barok tarzına sadık kalmış ve rokoko tarzını formdan ziyade süslemede kullanmıştır.

Ballin, *Merkür*'deki bir yazıda şöyle anılır, "*Kendisine bağlı olmakla onurlandığı Kralı, onu 1742 Osmanlı elçisi ziyaretinde Yüce Sultan'a gönderilecek hediyeleri hazırlama işini de vermişti.*"³⁴ Bu noktadan dönemlerinde adları bilinen kimseler oldukları ortaya çıkmaktadır.

Sıradaki hediye ise toplamı 39 kilo ağırlığında, 113 cm. çapında bir masa ve üzerinde bir çorba tası, 12 tabak, 12 Türk usulü kaşıktan oluşmaktaydı. *Merkür* dergisinin ilavesinde, bu masaya 12 kişinin oturabileceğini ve kaşıkların doğuda önemli kişiler tarafından kullanılan cinsten olduğunu bildirmektedir. *Merkür'e* göre çorba tası zengin bir vazoya gibi dekore edilmiş 2 Fransız fittinden daha uzundu (yaklaşık 65 cm.) ve 40 kase dolduracak kadar büyüktü. Bu ürün de farklı bir Saray altın dökümcüsü olan Thomas Germain'in eseri idi. Gümüşü 8.500 Fransız lirası ve Germain'in işçiliği 3.000 Fransız lirası idi.

Bu zikredilen iki eserin ortak özelliği günümüze ulaşamamasıdır. Muhtemelen ve maalesef eritilmişlerdir.

Yüce Sultan'ın aldığı son hediye ise, kakma işçiliğinde bir dolap, kırmızı kumaş, 54 adet altın ve gümüşlü kumaşlara sahip ve *Merkür*'ün Lyon ipeği olarak tanımladığı, toplam değeri 12.600 Fransız lirası olan yastık, bir miktar yaldızlı örgü ve saçak idi. Sadrazamın hediyelerine gelince 18 yastıklı bir divan, bir miktar kırmızı kumaş, saçaklar ve Germain'in imalatı bir ibrik, leğen setinden oluşmaktaydı. *Merkür*' dergisindeki yazıya göre leğen oval idi ve 65 cm. çapında, 97 cm. boyundaydı. Ortasında ise ibriği yerleştirmek için bir kaidesi bulunmaktaydı.

Reis'ül Küttab, birkaç altın işlemeli şişe, sedef ve altın işçiliğinde bir masa, sapında bir elmas ve kırmızı kumaş bulunan bir set almıştır. Kıymetli kalem ise muhtemelen diplomatik yazışmaların önemini göstermek için verilmişti. Kyaya'ya göre özel kutusunda ve kırmızı kumaşla sunulan bir adet 'jonk', bir adet kaya kristali çay seti.

Büyükelçi hediyelerinde bir şahsi temas da yapılmıştır. Değeri 10.500 Fransız lirası olan büyük bir elmas yüzük aslında Büyükelçi'ye kibar yollu bir para hediye siydi. Büyükelçilere kralın elmaslarla süslü portrelerinin olduğu altın kutular verildi. Onlar da bu hediyeleri hemen paraya çevirirlerdi ancak İslami kurallara göre portre uygun olmadığından Büyükelçi'ye kutu verilmemişti. Bir diğer büyükelçi



Mangal, Yıldızlı bronz,
Jean-Claude Duplessis
1742, Topkapı Sarayı,
İstanbul. RMN© Jean-Marc
Manai.

hediyesi de 5.000 Fransız lirası değerinde 3 adet Savonnerie halısıydı.

Son özel imalat eşya ise yine büyükelçiye yönelik iki mangaldı ve bunlardan birisi günümüzde Topkapı Sarayı'ndadır. Listede ise bunlardan çok az bahsedilmiş ve sadece Similor* dan mamul iki mangal olarak betimlenmiştir. Bu hediyein değeri 7.000 Fransız lirasıydı. Günümüzde Topkapı'da bulunan mangal Vincennes- Sevrès'deki yeni porselen fabrikasının baş tasarımcısı olmaya aday gösterilen Jean- Claude Duplessis imzası taşımaktadır. Duplessis'in rokoko porselen üslubunun ana hatları bu eserde görülmektedir.

Bu hediyeler muhtemelen Büyükelçi'nin soğuktan şikayeti üzerine düşünülmüştü. Hâlihazırda Büyükelçi'nin konukevinde kalırken aşırı soğuk nedeniyle ekstra mangal talebinde bulunduğunu biliyorduk. İsveç'e yazdığı bir büyükelçilik mektubunda Paris'in iklimden şikâyet ettiğini şu beyanından anlıyoruz; *"Kaldığımız süre zarfında yaz günü denebilecek tek bir günümüz bile olmadı, artık biz gittikten sonra yaz gelmiş midir Allah-u Teâlâ bilir."*³⁵

Bu mangalın Topkapı'ya nasıl geldiği konusunda ise şu söylenebilir: Tüm devlet çalışanlarının malları dolaylı olarak Padişah'a ait görülüyordu, bu nedenle ya Said Paşa bu hediyelerin bir ya da ikisini Padişah'a hediye etmeyi nezaket gereği saymış ya da Paşa'nın ölümünde bu hediyeler Sultan'ın malları arasına alınmıştır.³⁶

Daha sıradan hediyeler arasında ise kaya kristalinden mamul, yeşil ve altın renklerde zincire sahip bir avize, biri pour femme (hanım için) ibareli ve biri midye şeklinde, toplam dört adet altın enfiye kutusu, birkaç altın çatal-bıçak takımı ve bir opera camı. Bildiğimiz üzere Paris'te kaldığı süre içerisinde opera ve tiyatroya özel bir merakı olduğundan, muhtemelen bu hediyein de diğer bazı hediyeler gibi kişisel bir anlamı vardı.

Büyükelçi'nin oğlu da sarı tabanlı Meissen porseleninden imal edilmiş çay ve kahve seti içeren büyük bir kutuyu, Japon lakesi ve köşeleri kırmızı lakeden mamul parlak bronz saati hediye olarak almıştır. Diğerleri çoğunlukla altın saatler ve zincirler almışlardı. Bazı hediyeler de sahiplerinin vazifelerine kinayeli olarak verilmişti. Mesela İmam'ın saati, harika bir saat imalatçısı olan Julien le Roy tarafından yapılmıştı ve çalma özelliğine sahipti ve namazı hatırlatmak için çok kullanışlı olabilirdi. Dr. Ulaste'nin hediyesi iki altın kutudan oluşuyordu, bunlardan biri cerrahi aletler, diğeri ise yazı işleri içindi, ayrıca ona saat verilmemişti.

En son sözü Said Paşa ile İsveç'te tanışan ve yıllar sonra "Önemli İnsan Portreleri" kitabında onu betimleyen Tessin Kontes'ine havale ediyoruz. "Bu karnaval büyükelçilikler olağanüstü masraflı ve hiçbir gerçek fonksiyona sahip değildir".³⁷ Kocası ise ona yazdığı mektupta "şimdiye kadar gördüğüm en güzel işi yaptı ve bu ayın 25'inde yola çıkıyor. Ne tek satır mektup aldı ne de yazdı. Ne de bir iş bağladı. Her gün 1.500 frank para çekti, nazik göründü ve hediyeleri topladı gidiyor. Aslında diğer tarafta darağacı korkusu olmasa hiçbir şey bu kadar güzel görünmeyecekti".³⁸

Nitekim Said Paşa'nın şansı vardı ve darağacını boylamayacaktı, Osmanlı'nın birçok idari işinde görev alacak hatta 1755 senesinde kısa bir süre Sadrazam olarak vazife yapacaktı. Bunlara rağmen tarihteki yerini Fransa Büyükelçiliği'ne borçluymuştu.

Dipnotlar

- * Bâbıali ismi Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusuna açılan kapı için kullanılırdı; ancak günümüzde sadrazamın saray ve ofislerinin bulunduğu ve yabancı elçilerin isbat-ı vücud etmeden önce kümelendikleri yerin adıydı)
- 1 Fransa ve Osmanlı arasındaki ilişkilerin detayı için bkz. Fatma Müge Göçek, *East Encounters West, France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*, New York 1987. Metnin girişinin temel hatlarında bu eserden yararlanılmıştır.
- 2 *a.g.e.*, s. 69.
- 3 Bu parçanın en son yayını Gilles Veinstein editörlüğünde, *Mehmed Efendi, Le paradis des infidèles* (Paris1981) eserindedir.
- * Bu sözün bir hadis-i şerif olduğu söylenir.
- 4 Auguste Boppe, *Les Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle (18.yy da Boğaziçi Ressamları)*, Paris 1911, s. 128.

- 5 Fransa *Merkür* dergisi Haziran 1742 sayısı 845-1051 sayfaları arasında Osmanlı- Fransa ilişkilerinden ve Said Mehmet Paşa'nın konsolosluğundan detaylı bahseder. Ayrıca bkz. Luynes Dükü, *Mémoires du duc de Luynes sur la Cour de Louis XV (1735-1758)*, (*Louis XV'in Sarayında Luynes Dükü'nün Hatıraları*), Paris 1860-65. Mobilya evi günlüğü için bkz. *Archives Nationales 01/3297* Türk Büyükelçisi ve maiyeti.
- 6 Gunnar von Proschwitz ed., *Tableaux de Paris et de la cour de France 1739-1742, lettres inédites de Carl Gustav, comte de Tessin (1739-1742 yılları Paris ve Fransa Sarayı tabloları, Tessin Kontu Carl Gustav'ın yayınlanmamış mektupları)*, Göteborg 1983, s.296.
- 7 O gün kabulü ile ilgili *Merkür* dergisi raporu Stéphane Castelluccio'da da mevcuttur, *Les Fastes de la Galerie des Glaces (Camlı Salon Merasimleri)*, Paris 2007, s. 133-137.
- 8 Platform'un yapımcısı ile alakalı bkz. Danièle Véron-Denise-Jean Vitet, "Versailles, les broderies de Saint-Joseph et Jean Lemoyne le Lorrain", *Versalia, Revue de la Société des Amis de Versailles*, no. 11, (2008), s. 62. Platformun çizimleri için bkz. Stéphane Castelluccio, "La Galerie des Glaces, les réceptions d'ambassadeurs", *Versailles*, no. 9, 2006, s. 45-50.
- 9 "Journal du Garde-Meuble de la Couronne", *Archives Nationales*, 01/3313, 5 Ocak 1742. Halıların desenlerinin tasarlanması ile alakalı bkz. *Archives Nationales*, 01/1772-2.
- 10 Proschwitz, *a.g.e.*, s. 277.
- 11 Luynes, *a.g.e.*, s. 70.
- 12 Resim için Christie'nin sergisine bkz. *Dessins Anciens et du 19ème siècle*, Paris 18 Mart 2004, lot 95
- 13 Hediye listesi için bkz. Ministère des Affaires Etrangères. *Mémoires et Documents Turquie*; Tome, X, 36, fo. 472 ff.
- 14 Muhtemelen günümüzde Wavel Sarayında bulunan ve Sultan II. Mustafa tarafından 1699 yılı Polonya Büyükelçisi Stanislaw Malachowski'ye hediye edilen eyere benzemektedir. *Collections of the Royal Castle of Wawel*, Warsaw 1994, s. 40.
- 15 Muhtemelen Topkapı Sarayı'ndaki bir çift esere benzemektedir. (*Topkapı à Versailles, Trésors de la Cour ottomane*, Versailles 1999, s. 278).
- 16 Muhtemelen Topkapı Sarayındaki bir takıma benzemektedir. *Topkapı à Versailles*, s.276.
- 17 Luynes, *a.g.e.*, s. 79-80.
- 18 Günümüzde Topkapı Sarayında, Wavel Şatosu'nda ve birçok diğer yerde mevcut Osmanlı sefer çadırlarına benzemektedir. (*Topkapı à Versailles*, s. 44-45; *Wawel*, s. 41 ve 250).
- 19 Stéphane Castelluccio, *Les Collections royales d'objets d'art de François I à la Révolution*, Paris, Amatörün yayınları, 2002, s. 216 ve 220.
- 20 Jean-Pierre Guicciardi (ed.), *Mémoires de Dufort de Cheverny, La Cour de Louis XV*, Paris 1990, s. 139.
- * Hareme bir yabancınn, hele bir gayrimüslimin girmesi mümkün değildir. Bu bilgi tashihe muhtaktır.
- 21 J. de. Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman depuis son origine jusqu'à nos jours Kuruluşundan Günümüze Osmanlı Tarihi*, Paris 1889, XV, 61-62.
- 22 Proschwitz, *a.g.e.*, s. 347.
- 23 *The complete works of Voltaire*, Cenevre 1970, c. 92, s. 163,168.
- 24 *Ministère des Affaires Etrangères, Présents du Roi* 2097. Kral tarafından Babıâliye büyükelçi vesilesiyle hediyelerin genel özellikleri gönderilen genel ahvali. Bahsedilen hediyeler, Mayıs ve Haziran 1742 aylarında temin edilmişti.
- 25 Roger Baury, "Bonneval-Pacha, transfuge, apostat, et agitateur de l'Europe" *Versalia Revue de la Société des Amis de Versailles*, no. 2 (1999), s. 32-45; 3 (2000), s. 50-63.
- 26 J.-A. Le Roi (ed.), *Journal des Règnes de Louis XIV et Louis XV, de l'année 1701 à l'année 1744, par Pierre Narbonne, Premier Commissaire de police de la ville de Versailles*, Paris 1866, s. 503, 505.
- 27 A.de Boislisle (ed.), *Lettres de M. de Marville lieutenant général de police au ministre Maurepas (1742-*

- 47), Paris 1896, I, 188.
- 28 Louis Bonneville de Marsangy, *Le Chevalier de Vergennes, son ambassade à Constantinople*, Paris, Plon, 1894, I, 364-365, 367; Louis Courajod, *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy 1748-1758*, Paris 1873, II, 29; Alfred de Champeaux, *Portefeuille des arts décoratifs*, Paris 1888-1891.
- 29 *Topkapi à Versailles*, s. 319; Alfred de Champeaux, *Portefeuille des arts décoratifs*, Paris 1888-1891.
- 30 *Archives Nationales*, 01/1907, Kısım 12, Blavet'nin hatıraları.
- 31 Bu model bir halı yakın zamanda Versailles Şatosu Koleksiyonlarına girmiştir. Bertrand Rondot, "Un tapis "aux armes de France couronnées", *La Revue des Musées de France*, no. 3, 2009, s. 14-15.
- 32 Pierre Verlet, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor, The avonnerie, Savonnerie*, Freiburg 1982, s. 499-500.
- 33 Hammer, *a.g.e.*, s. 63.
- 34 Bu bilgi için Maureen Cassidy-Geiger'e hususi teşekkürler.
- * Similar, yıldızlı bronz ve altına benzemesi amacıyla imal edilen İngiliz bakır-çinko alaşımına benzer özel bir alaşımdı.
- 35 Göçek, *a.g.e.*, s. 93.
- 36 Yazara tavsiye Philip Mansel tarafından verilmiştir.
- 37 Proschwitz, *a.g.e.*, s. 331. Bu düşünce Kral III. Gerogedan yıllar sonra tekrarlanmış gibidir.
- 38 *a.g.e.*, s. 328.



Sultan Abdülmecid'in Hattatlığı

Ali Rıza Özcan*

18 23'te İstanbul'da doğan Sultan Abdülmecid, Sultan II. Mahmud ve Bezmialem Valide Sultan'ın oğlu, otuz birinci Osmanlı Padişahı'dır. 1839'da on altı yaşındayken babasının vefatı üzerine tahta çıkan Abdülmecid, yirmi iki yıl devlet idaresiyle meşgul olmuş ve otuz sekiz yaşındayken İhlamur Kasrı'nda tüberkülozdan vefat etmiştir.

Osmanlı saray geleneğine uygun olarak şehzadelere çok iyi derecede tarih, devlet idaresi, askerî ve dinî eğitim verildiği bilinmektedir. Bunun yanında şehzadelere fitrat, mizaç, kabiliyet ve becerilerine uygun olarak edebiyat, sanat, zenaat ve spor gibi dallarda da eğitim veriliyordu. Osmanlı sultanları arasında şiir, hat, resim, müzik, kuyumculuk, marangozluk ve sporla uğraşanlar mevcuttur. Zaten şiirle uğraşmayan Osmanlı padişahı çok azdır. Hat sanatıyla uğraşan padişahlar arasında ise II. Bayezid, III. Murad, II. Mustafa, III. Ahmed, II. Mahmud, Abdülmecid, Abdülaziz II. Abdülhamid ve Vahideddin yer almaktadır.

Sultan II. Mahmud'la ivme kazanan Batılılaşma hareketleri, Sultan Abdülmecid devrinde de devam etmiştir. Sultan Abdülmecid'in Batı'ya dönük yüzünden, Tanzimat ve Islahat fermanlarından cesaret alarak mülk edinme imkânlarından faydalanan gayrimüslim cemaatlar ve yabancı uyruklu yerliler, Batı tarzı yapılaşmaya öncülük ettiler. Avrupada yaygın olan barok, rokoko ve ampir üslupların karışımını yansıtan eklektik anlayış bu dönemde resmî, özel, askerî ve dinî yapılarda kendini gösterdi. Moda olarak başlayan Batı tarzı anlayış, yapılardan kullanılan eşyalara kadar hemen her alanda hayata egemen oldu. Lüks düşkünlüğü, sanattaki yeni arayışlar mobilyadan müziğe, resme ve dekorasyona kadar her alanda Batı'ya özentiyi ortaya çıkarttı. Batı'yla girilen entegrasyon birçok sanat dalında etkisini kuvvetle göstermiş ve bu etkiler mimarî ve musiki dahil sanatın hemen hemen her dalında kendini göstermişti. Bu etkileşimden en az etkilenen belki de hiç etkilenmeyen sanat dallarından biri de hat sanatıydı.

19. Yüzyılda Hat Sanatındaki Gelişmeler

Hat sanatında 19. yüzyıl önemli gelişmelerin olduğu bir yüzyıldır. Özellikle Celi Sülüs yazıda çok büyük reformlar yapılmıştır. Bu yazı türünde iki mektep vardır; Mustafa Râkım ve Mahmud Celâleddin Efendi mektepleri.

Mustafa Râkım bu sanatta özellikle Celi Sülüs yazıda önemli reformlar yapmıştır. Yazının daha büyük yazılan şeklinde o devre gelinceye kadar çözülemeyen estetik problemleri başarıyla çözmüş, yazıda yeni ufuklar açmıştır. Celi Sülüs, Sülüs yazar gibi rahat ve akıcı bir şekilde yazmayı başarmıştır. Bunda harflerin anatomik yapılarında yaptığı değişiklikler yanında, kompozisyonun bütününde uyguladığı teknik çözümlerle karmaşayı ortadan kaldırması da önemlidir. Onun yazıya getirmiş olduğu yenilik ve anlayış kendinden sonra gelen hattatları derinden etkilemiş ve kendinden sonra onun yazı anlayışı devam etmiştir. Tuğraya da son şeklini vererek estetiğin zirvesine taşımıştır. Mustafa Râkım, Sultan II. Mahmud'un da yazı hocasıdır.

Râkım'ın çağdaşı Mahmud Celâleddin de aynı dönemin mektep sahibi diğer bir hattatıdır. Celâleddin Efendi'nin yazı anlayışı Mustafa Râkım'a göre biraz farklılık arz eder. Yazılarında harfler ön plândadır. Harekeleri küçük ve seyrek kullanması harflerin etkisini daha da arttırmıştır. Harflerin birbirini kesmeden ve üst üste binmeden kullanılması yazılarında yalnızlık hissi uyandırır. Kaynaklar, onun bu sanatı hocasız öğrendiğini, azimli gayretini ve çalışmasıyla başarılı olduğunu yazar. Mektebinin oluşmasında fitratından kaynaklandığı varsayılan aksi tesirlerin sülüs-nesih yazılarında görülmeyişi düşündürücüdür.

İki mektep arasındaki farklar incelendiğinde ise; Mustafa Râkım mektebinin kompozisyonları daha girift ve birbiriyle kaynaşan harflerden müteşekkildir. Harflerin anatomileri ise; nispetleri, dinamik yapıları ve estetik görünüşleri itibariyle bu yüzyıla kadar yazılan en müttekâmil harfler oldukları görülür. Harflerde gövde ve duruş güzelliği Râkım'ın sanatkâr anlayışının müdahalesiyle temin edilebilmiştir.

Mahmud Celâleddin mektebinde ise teşrifatin bazen gözardı edildiği görülür. Bu anlayışla yazılan yazılarda hareke ve tezyinî işaretlerin küçük kullanılmasıyla yazıdaki boşluklar oldukça fazladır. Mahmud Celâleddin mektebinde harflerin tek başlarına duruş güzelliği önceliklidir. Yazıda hareke ve tezyinî işaretler ikinci plânda kalabilir. Kompozisyonun bütünlüğü de çok önemli değildir. Yazıda harflerin meyli de Râkım mektebine göre daha düzdür.

Sultan Abdülmecid'in Hattatlığı

Şehzadelğinde geleneksel saray eğitim ve terbiyesinin yanında özel hocalardan Fransızca ve Batı müziği dersleri de alan Sultan Abdülmecid'in ayrıca piyano çaldığı da bilinmektedir. Sultan Abdülmecid hat sanatıyla da meşgul olmuş, bu sanat dalında mektep sahibi hattatlardan Mahmud Celâleddin'in önde gelen talebesi Mehmed Tahir Efendi'den (?-1846) sülüs-nesih yazı çeşitlerini meşk ederek 1843'de 20 yaşındayken icazet almaya hak kazanmış, tahtta olduğu için resmî icazet merasimi yapılmamıştır.

Daha sonra yine devrin meşhur hattatlarından Kazasker Mustafa İzzet Efendi'den ders alarak 1843 (H.1259) tarihinde ondan da aynı yazılardan ikinci bir icazetname daha almıştır. Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde bulunan 24x77 cm

ölçülerindeki tarihsiz başka bir icazet levhasında ise, “Rabbiyesir” ve Elif’ten Fe’ye kadar yazılan sülüs hatlı müstakil harflerin arasında icâze hattıyla Sultan Abdülmecid’e ait olduğu belirtilen yazılara Saray-ı Hümâyûn hat hocalarından Muhammed Rüşdî Efendi tarafından icazet verildiği kayıtlıdır.

Sultan Abdülmecid’in mektebini benimsediği ve takip ettiği Mahmud Celâleddin hiç hoca görmeden şahsî gayretleriyle mektep kurmayı başarmış bir hattattır. Sultan Abdülmecid, babasının takip ettiği Mustafa Râkım vadisinde yürümemiş, Mahmud Celâleddin’in takipçisi olarak farklı bir yol izlemiştir. Sultan Abdülmecid, hat tarihiyle uğraşanların “*Onun celi yazılarında bir kütlük, bir huşunet ve adeta tabiatındaki mevcut gurur ve azamet görülmektedir. Aynı zamanda yazılarında garip bir yalnızlık ve bu yalnızlığın vahşi bir atmosferi sezilir*” ifadeleriyle anlattıkları bu mektebin bir temsilcisi ve takipçisi olmuştur. Celâleddin mektebinin en iyi temsilcisi Tahir Efendi’ye “*Celâleddin-i sâni*”, Sultan Abdülmecid’e ise “*Celâleddin-i sâlis*” adı verildiğini Hakkâkzâde Mustafa Hilmî Efendi ifade etmektedir. Bununla beraber, Sultan Abdülmecid’in Rik’a yazısını da güzel yazdığı bilinmektedir. Ancak bu yazıyı kimden meşk ettiği hususunda bilgi yoktur.

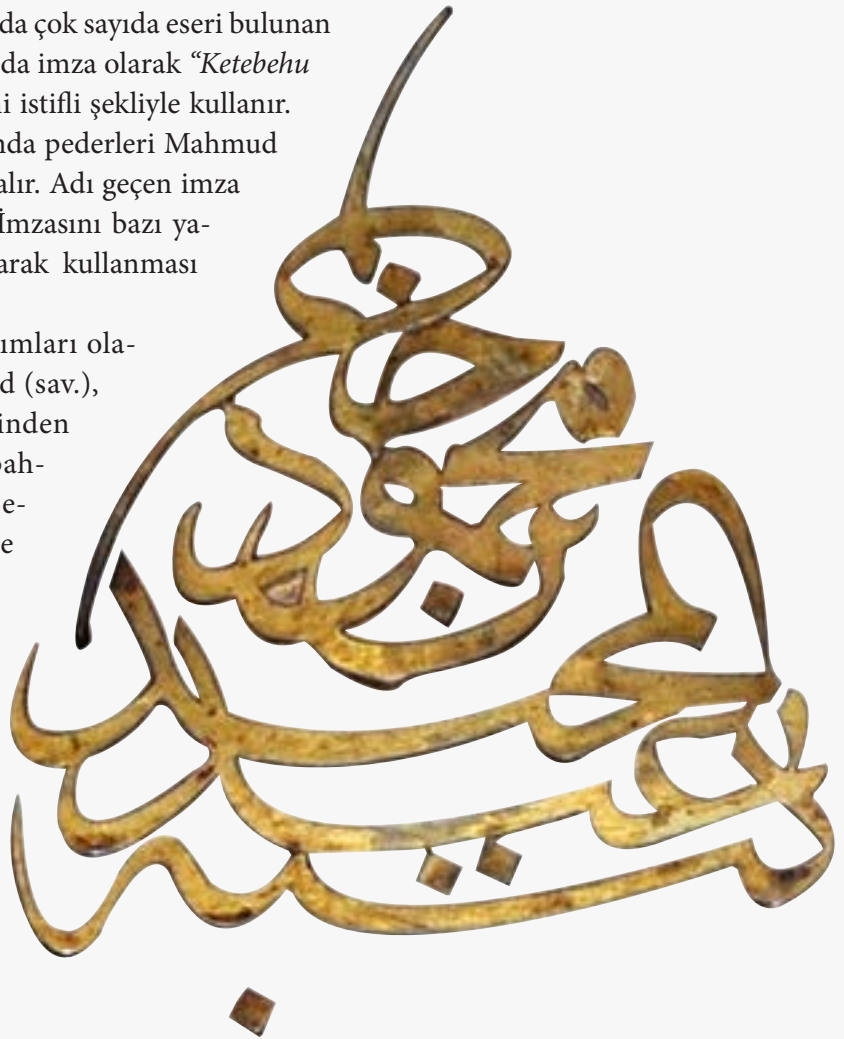
Eserleri

Bugün müze, cami ve özel koleksiyonlarda çok sayıda eseri bulunan Sultan Abdülmecid, Celi Sülüs yazılarında imza olarak “*Ketebehu Abdülmecid bin Mahmud Han*” ibaresini istifli şekliyle kullanır. Üst üste üç keşidenin yer aldığı imzasında pederleri Mahmud Han’ın adı bu keşidelerin üzerinde yer alır. Adı geçen imza yazılarının alâmet-i fârikası olmuştur. İmzasını bazı yazılarında alışılmışın dışında büyük olarak kullanması dikkat çekicidir.

Camilerde yer alan ve cami yazı takımları olarak da bilinen Allah (c.c.), Muhammed (sav.), çeharyâr-ı güzîn ve Hasaneyn isimlerinden oluşan yazıları İstanbul’da Dolmabahçe, Ortaköy, Kılıç Ali Paşa, Hırka-i Şerif Teşvikiye ve Yakacık Camii’lerinde bulunur. Yazı takımlarının yazıları arasındaki benzerlik aynı kalıptan çoğaltıldığı fikrini kuvvetlendirmektedir.

Bunlardan başka Kahire’de Celi Sülüs ayet-i kerîme ile Celi Sülüs levhaları Hz. Hüseyin Camii’nin duvarlarını süslemektedir. Topkapı Sarayı Müzesi’nde; Celi Sülüs Besmele, G.Y. 386 numarada kayıtlı Zerendûd olarak hazırlanmış Bakara sûresi’nin 137. ayeti, Zerendûd

Abdülmecid’in imzası.





1 Dolmabahçe Camii'nde Hüseyin levhası.

2 Dolmabahçe Camii'nde Ömer levhası.

3 Kahire'de Hazret-i Hüseyin Camiinde Abdülmecid'e ait bir hat levhası.

olarak Celi Sülüs yazılmış “*Seyyidü'l-kavm hadimûhum*” ibareli Hadis-i şerif levhalarının da aralarında yer aldığı 18 adet yazısı bulunmaktadır.

Bunlardan başka Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde Env. No: 8, Env. No: 200, Env. No: 201, Env. No: 541, Env. No: 544, Env. No: 545, Env. No: 814, Env. No: 1675 numaralarda kayıtlı eserleri mevcuttur.

Sultan Abdülmecid'in yaptırmış olduğu Dolmabahçe Sarayı'nda, aralarında “Allah (c.c.) ve Muhammed (a.s.)”, (Âli İmran sûresi 37. ayeti olan “*Küllema dehale aleyha Zekeriye'l-mihrâb*”, İlim rütbesi rütbelerin en yükseğidir mealindeki “*Rütbetü'l-ilm ale'r-rüteb*” hadis-i şerifi ve *Kelime-i tevhid*'den oluşan küçük bir yazı koleksiyonu vardır.

Aralarında Sakıp Sabancı, Türk ve İslâm Eserleri ve Şehir Müzesi'nin de bulunduğu müzeler ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü, Vakıflar Genel Müdürlüğü Başbakanlık Osmanlı Arşivleri Müdürlüğü, Türbeler Müdürlüğü ile yurt içi ve yurt dışında bulunan özel koleksiyonlarda yer alan yazılarıyla Sultan Abdülmecid hat tarihinde ve hattat padişahlar arasında özel bir yere sahiptir.

Dipnotlar

- 1 Ali Rıza Özcan, "Hattat Padişahlar", *Osmanlı Ansiklopedisi Ağaç Yayıncılık*, V, İstanbul 1993, s. 98-99.
- 2 Necdet Sakaoğlu, *Bu Mülkün Sultanları*, İstanbul 1999, s. 498.
- 3 Ali Rıza Özcan, "Mahmud Celâleddin ve Mustafa Râkım", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 2009, s. 115.
- 4 Uğur Derman, *İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı*, İstanbul 1992, s. 213.
- 5 Ali Alparslan, "Sultan Abdülmecid'in hattatlığı", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, I, İstanbul 1999, s. 66; M. Kemal İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul 1955, s. 38.
- 6 Miras, *Türk Vakıf Hat Sanatı Müzesi Koleksiyonu'ndan Seçmeler*, İbnülemin Mahmud Kemal Son Hattatlar, İstanbul 1955, s. 74.
- 7 Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 2007, s. 132.
- 8 İnal, *a.g.e.*, s. 38.
- 9 İnal, *a.g.e.*, s. 37.

Kaynakça

- ALPARSLAN, Ali, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, I, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1999, 66.
- DANIŞMEND, İsmail Hâmi, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, IV, İstanbul 1971, s.108-196.
- DERMAN, Uğur, *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1980.
- DERMAN, Uğur, *İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı*, IRCICA, İstanbul 1992.
- İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal, *Son Hattatlar*, İstanbul 1955.
- İSLİMYELİ Nüzhet, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, I, Ankara Sanat Yayınları, Ankara 1967, s. 305.
- MİRAS, *Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Koleksiyonu'ndan Seçmeler*, (Ed. Ahmet Akcan), İstanbul 2010.
- "Haşim Efendi imzalı 1262 tarihli Sultan Abdülmecid Tuğrası", *Müzayede Kataloğu*, Maçka Mezat A.Ş., 1 Mart 1992.
- ÖZCAN Ali Rıza, "Mahmud Celâleddin ve Mustafa Râkım", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009.
- ÖZCAN Ali Rıza, "Hattat Padişahlar", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1993, V, 98-99.
- ÖZTUNA, Yılmaz, *Devletler ve Hanedanlar*, Ankara 2005.
- RADO, Şevket, *Türk Hattatları*, İstanbul 1982.
- SAKAOĞLU, Necdet, *Bu Mülkün Sultanları*, İstanbul 1999.
- SUBAŞI, Husrev, *Hattat Osmanlı Padişahları*, İ.Ü. Edb. Fak. Sonçağ Kürsüsü Mezuniyet Tezi, İstanbul 1977.



Mekanik Saat Tamiri ve Tamirciliği Üzerine Şule Gürbüz ile Bir Söyleşi

Şule Gürbüz, İstanbul Üniversitesi'nde sanat tarihi, Cambridge Üniversitesi'nde felsefe okudu. 1997'den beri Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bağlı Dolmabahçe Sarayı'nda saat ve müzik aletleri birimlerinin ve saat atölyesinin sorumlusu olarak görev yapıyor. Koleksiyonlardaki tarihi saatler onun ellerinde canlanıyor ve zamanı saymaya devam ediyor. Onunla aynı zamanda saat atölyesi olan odasında konuştuk.

Soru: Mekanik saat tamiri ne zaman başlamıştır?

Şule Gürbüz: Mekanik saat tamiri herhalde mekanik saatin icadının ertesi günü ortaya çıkmıştır. Başlangıçta işler her işte olduğu gibi 'öldürene sürütürler' sözünce yürüse de zaman içinde görülüyor ki saat tamircisi, saat yapımcısından ayrı bir meslek olarak soluk almaya başlamıştır. Mekanik saatin oluşmaya ve olgunlaşmaya devam ettiği dönemlerdekini tamirden saymamak gerekir, o dönem saatleri henüz hallerini düzeltmeye çalışıyordu, olmuş ta bozulmuş, bakıma ihtiyaç duyar olmuş değil, bizzat saatin kendisi olmaya çalışıyorlardı. İlk dönemkileri saatin gerçekten işe yarar bir şey olduğunu ispatlamak için sarf edilen çaba, sonrakileri bu işe yararlığın derecesini artırmak, güvenilirliği sağlamak için çırpınmak olarak görebiliriz. Gerçek tamirata, saat saat olduktan sonra meydana gelen aksaklık ve bozulmaları düzeltmek için yapılanlar olarak anlamak daha doğru olur.

S: Saat yapmak ve tamir etmek arasında ne tür farklar vardır?

Ş. G. : Saati yapmak ile tamir etmek arasında bir maharet, düşünce, mekanik kurgulama... gibi buna benzer benzemez onlarca fark var. Ama bir işin edilgin tarafının etken olana derece yönünden yaklaşabilmesi onun yapacağı işi de yüksek bir sanat seviyesine çıkarıyor. Okunan kitaplarda da, dinlenen müziklerde de bu eserleri ortaya koyanların ortak arzusu elbet kendi duygu, düşünce, zekâ, kavrayış ve her türlü anlayışlarına uygun okur ve dinleyicilere ulaşabilmektir. Mekanik bir eserde de bu var. Yapılmış esere farklı çalışma tarzlarına, saate eklenen özelliklere, bambaşka konstrüksiyon özelliklerine, hassasiyet elde etmedeki yollara ve bu yoldaki titizlenmelere tamir eden usta da sahip olmadıkça ve bu sahip olduklarını maharetle uygulamada emeğini esirgememeyi esas almadıkça o eserin tamirinden bahsetmek pek lüzumsuz bir şey olur.

S: Mekanik saat tamirinde ustanın rolü nasıldır? Bu anlamda saat tamircisi “ustayı” nasıl tanımlarsınız?

Ş. G. : Bizim burada bahsettiğimiz tamiratın mekanik olarak bir değer ifade eden, sahibi için her hal ü karda kıymetli saatlerden başlayarak en komplike ve tarihi değere haiz mekanik saatler ve bu özellikte olup hatta aynı zamanda müze envanterlerine kayıtlı eserler olduğunu belki belirtmek gerekir. Elbette her seviyede mekanik saat ve her seviyede usta vardır; önemli olan çok önemli eserlerin bu kıratıda eserlerle aşinalığı olan ustaların eline düşmesi, bu tip ustaların esere hürmet , kendini tartma ve bu yoldaki görmüş geçirmişliği ile işe koyulmasıdır.

Yapmayı değil de yapılmış yaşatmayı, onun arkasına saklanmayı tercih etmek eğer yapabilmekle arasındaki ciddi derece farkından meydana gelmiş zorunlu bir hal değilse üzerinde durulabilecek bir haldir. ‘Yapabilecekken’ ifadesinin neyi anlattığını belki daha net söylemek gerekirse; aslında yapabilecek olanı herkes yapar. Ama işte ne kadar yapabilecekse o kadar yapar. Sözüne etmek istediğim bir insan yüksek seviyede bir eser meydana getirecek yetenekte, duyarlılıkta, hatta taşkın bir sezış gücünde olabilir. Ama ortaya çıkma cesaretinde olmayabilir, insanlarla mücadele edecek güçte, her an kendini savunacak kuvvette olmayabilir, genel olarak enerjisi az, halsiz olabilir varlığını bir şeyler ortaya koyabilmeye bağlamamış olabilir... Yoksa elbette dünyada bir şeyler yapabilecek durumda olanlar sadece yapmış olanlar değil. Yapmış olanların da içlerinde öbürünün tam aksi fazla güven, fazla enerji, fazla rahatlık... gibi hallerin itelemesi ile kendini tutamayanlar az değil. İyi bir becerinin, iyi bir değer başka iyi özelliklerle kaynaşıp bir bütün olması pek de sık rastlanır bir hal değil.

Tamirci, iyi bir usta aslında tamir ettiği saati baştan sona yapabilecek ferasette, saatte gördüğü yeni özellikleri hemen kavrayacak çapta hatta daha önceden düşündüğü bazı şeylerin eline aldığı saatte uygulanmış halde olduğunu görünce ‘işte yapanla, sadece aklından geçirenin arasındaki fark, o olmuş, bozulmuş bile’ diyebilecek halde ise iyi ustadır. Yani karakter olarak daha çekinik, fazla tartan, zor karar veren, her şeyden çekinen, aza razı, ister istemez kanaatkâr.

S: Sanırım kanaatkârlık “usta” için önemli bir hususiyet...

Kanaatkârlığı samimi ise, yetenekli, çekingenliği girginliğin getireceklerinden korku ise, kazanmak için yapacağı feragatleri değersiz buluyorsa, tamir ettiği ustaların eserlerinden büyük tat alıyor ve ezilmiyorsa bildiğim kadarı ile dünyada olunabilecek daha iyi bir şey yoktur. Okumuş ergenin hemen tamircinin yanında saf tutacağı bir fark değil bu, o kadar sert ve keskin hatlı değil. Belki de bu yüzden tam da sadece ergenlerin, yani olmamışların itibarını çekiyor tamirci. Diğerlerinin belki sadece kendi inceliklerinden ya da öyle göstermeyi uygun bulmalarından ileri gelen sathi bir ustaya hürmet hali...

S: Mekanik saatte güçlü eser üretmek hakkında neler söylersiniz?

Ş. G. : Gerçekten güçlü bir eser meydana getirmek mekanikte de çok zor. Yüzlerce yıllık geleneklere rağmen çok büyük saat yapımcıları pek az, vasatı çok, zayıfı sebil. Bu iyilerin bile pek çoğu icat da eden, her eserinde başka saatleri aşan, yüzlerce yıl sonra düşün-

bildiği, mükemmelen uygulayabildiği ile şaşırta kıratta değiller. Ancak öyle saatler var ki yapan ustanın düşünüş genişliği, zenginliği, her durumu göz önüne alışı, hassasiyet için uyguladığı yollar, malzemeyi işleyişi, tarifsiz işçilik, otomasyonlar ile ne zengin bir dünyanın, ne coşkun bir mizacın, nasıl bir doluluğun eseri olduğu ile insanın her konudaki çabalarının azlığını ve bunları çocukça, çok görüşündeki çığılığı pek şen bir şekilde sergiler ki baktıkça, dahasını gördükçe, dahaların ne pahasına olduğunu sezdikçe insanı kendi yüzüne bakamaz hale getirir.



S: Bu açıdan saatçilik tarihi literatürü bağlamında güçlü eserler üreten ustalar hakkında yeterli malumat mevcut mudur?

Ş. G. : Elimizde İngilizlerin 18. yüzyıldan itibaren, Almanların 19. yüzyıl başından beri yayınladıkları saat yapımcılarını alfabetik sıra ile ve ne tür saatler yapıp, nerelelere satıp, nerede çalıştıkları gibi bilgileri ihtiva eden kitaplar var. Bunlar saatçilik ile ilgili güçlü bir yayın geleneğine ve yüzlerce kitaba sahip batı dillerinin olmazsa olmaz kitapları. Her fırsatta bu kitaplara dönemsel karşılaştırmalı olarak bakılıyor ve aynı yıllarda başka ülkelerdeki ustaların yaptıkları eserlere göre ağırlığı tartılıyor. Ne kadar ürettiğinden, yetiştirdiği kişilere, saatlerini kimlerin aldığından, kimlerle ortak çalıştığına kadar her şey iyiden iyiye değerlendiriliyor. Bu sebeple pek kıymetli bilinmemiş ya da hak ettiğinin üstüne çıkmış kimselere tesadüf edilmiyor.

Her şeyde olduğu gibi dönem zevkleri, çıkarları, kişi ilişkileri ile kendi dönemlerinde şan tutmuş olanlar var. Ama o dönemler, her şeye ister istemez buldukları yer ve zamandan bakanlar yerlerinden toprağa doğru kayıp zaman da geçince zamanın ince eleğinden ve o günleri bilmeyenlerin nispeten objektif eleğinden geçerken neyin daha güç yapılmış, daha anlamlı, önemli ve kıymetli olduğu meydana çıkıyor. Sanatçılarda çok olduğu gibi saatçiler arasında bile saraylara, soylu ve nüfuzlu kişilere yakınlığı ile adı cihanı tutmuş, gayet vasat, artık esamisi okunmayan, koleksiyonların değerli parçalarından sayılmayan hatta buralarda yer almayan pek çok usta var.

Daha eski dönemlere ait karmaşalar da, değerlendirme adına değil bilgiye sahih olarak ulaşabilmek adına. Çok daha eski ustaların da yine yaklaşık bilgileri bu kitaplarda var. Dolayısı ile büyük ustalar eserleri ile isimleri ile biyografileri ve onların eserlerini bugün değerlendiren ve yücelten uzmanların çabaları ile yaşıyor, aradan geçen zaman saygınlıklarını, kıymetlerini artırıyor. Bu da yapılan iyi işlerin, büyük çabaların, zamanında değilse bile sonradan tartıda ağır geldiklerini bize her zaman olduğu gibi gösteriyor, yapmanın önemi, arkasından gelende ortaya çıkıyor. Kötü ve haksız iyi ve cefakârın devrile devrile önünü açıp, ışığını artırıyor, onlara kaide oluyor.



S: Anladığımız kadarıyla isimleri unutulmuş çok sayıda usta var...

Ş. G. : Aslında adı olmamak olmaktan daha güzel, görünmez olmak, görünür olmaktan daha güzel. Sırlı olması bakımından değil, gerçek bu olduğundan dolayı. Kaldı ki sırlılık ta güzel, sırra alışan için hele.

Sanatçıların genelde isimlerini yaşatmak, başkalarının gözünde yüksek, dilinde namaz sureleri kadar ezberde kalmak, yaptığı, ortaya koyabildiği ile olabildiğince yücelmek tavrı var. Bu tavır onda yadırganmıyor, binlerce insanın arasından böyle bir duygu ile çıkabildiğine göre bir bildiği olduğunu düşündürüyor. Ama her ne olursa olsun yaptığı ile adını ve eserini öne alıyor, yaptığı savunuyor, bunu onun adına savunanlar da çıkıyor. Yaşarken hemen herkesin imreneceği bir çıkışı, bir hali, ölürken başka bir havası oluyor. Ölü iken de diri iken de onu hemen tanıyabiliyoruz, dünyayı aşan bir azameti var, diğer insanlar kendilerini onun yanında ufak, kıymetsiz, nebati duyuyorlar. Üstelik bu denli dünyeviliğin öte tarafa gidişi bu halin oradaki karşılığını günaha sokacak kadar merak ettirip, düşündürüyor. Zanaat ise bunun tam zıddı.

Görünmez olmanın mesleği. Sanatçının yaptığı tamamen ona, onun yaşadığı yüzyıla, tekniğine, şartlarına, malzemesine bire bir uydurarak uğradığı zarardan zarar görmemişçesine çıkarmak, başka bir elin değdiğini belli etmemek. En büyük egoyu en büyük tevazu ile diriltmek. Bu da zanaatkarlığı dünyevilikten uhreviliğe yaklaştırıyor. Ömür boyunca yapılanların hiç izinin olmaması, adının olmaması, yaptığı belli etmemek, işin neticesinde saatin yine ilk ustasını yüceltiyor. Bu gizli verilen bir sadaka gibi sanki başka bir yerlerde yine görünmeden birikiyor ve gizli bir zenginlik veriyor. Zanaatkâr görünüşte varyetsiz ama huzurlu ve sakin, telaşsız ve fazla yerleşmeden kalkıverecek gibi yaşıyor.

S: Bir saat ustası olarak tarihi ve bedii saatleri tamir ederken neler hissediyorsunuz?

Ş. G. : Saat tamirinde bozulan, kırılan, zaman içinde bir şekilde kaybolan parçaları tamir eder, kayıpların yerine yenisi yapılırken insan böyle bunu ilk yapan ustanın hünerinde, beceri ve hayalinde kayboluyor; başka birisinin kılığında ve ellerine bürünmüş gibi oluyor. Öte yandan şu anki bazı teknik ve malzemeleri kolaylığına rağmen kullanmayarak saatin yeni yapılan parçaları ile eskilerinde bir nesil farkı yaratmamaya çalışmak, saatin ilk yapan ustanın bile yeniden eline alabilse başına gelenleri sezemeyeceği bir işçilik ve el değmemiş hali sergileyebilmek usta tamirciliğin özünü oluşturuyor.

Başkasına tabi olmak insana pek güç, pek ağır gelen bir şey... İnsan kişiliksizleştiğini, düşünce ve duygularını kullanamadan yaşadığını sezdikçe içinde bir ağrı gibi büyüyen bir şey. Bir yandan ustaya, bir yandan saati yapmış olan ustaya tabi olarak ezile ezile, ufala ufala yaşanıyor. Bazı gün hafifçe başına buyruk davranmanın ağır bir bedeli ve utancı... Bazı gün ustayı da saati de çok önemsemeyen yapışkan bir kibrin kenara çekilince görülen çirkin gölgesi... Bazen bu yaradılıştan olmadığını sezmenin çaresizliği ve ses çıkarmadan, alışarak, çalışarak geçen günlerde, uzun uzun geçen günlerde belki insan da çok yavaş yavaş değiştiğini fark ediyor. Kendini yok saymaya alışmak, elinden gelenin en iyisini başkasının en kötüsüne feda etmek, kendine de saate de mağrur davranmamak, bitmiş işi hemen kaldırmak, elinin yağın, pasını göstererek 'elbisesinin yırtığından gururu sızıyor' gibi gezmemek, sanatkâr gibi değil mütefekkir gibi düşünmek, güzelden çok doğrunun peşinde olmak atölyede geçen zamanların ağırlığını oluşturuyor.

Saati elinize aldığınızda yapan ustanın hangi madenleri kullandığını, bunların nasıl işlendiğini, saati oluşturan çatıların dışında kalan parçalar ile genel konstrüksiyonu incelediğinizde tamamının aynı ustanın elinden mi çıkmış, kadran, tulumba, eşapman bloku gibi ayrıca üretilen parçalardan mı oluştuğunu, ne kadar el yapımı ne kadar seri üretim olduğunu görür ve saate ona göre bir yakınlık duyarsınız. Saat ne kadar eski ise yapan ustasını o kadar yansıtır. 17. yüzyıl saatleri tabi olmakla en çok mutluluk veren saatlerdir. Ama en büyük mutluluk elbette en büyük ustayı ele almak, ne yapılacağını, nasıl yapılacağını bunu en güzel şekli ile yaparak göstermiş ustalara tabi olmak, onlarca yadınmamak için hassasiyeti, inceliği en üst noktaya çıkarıp bunu da becerebilmektir.



Osmanlı Saltanatı'nın Sembolleri

Emine Kırıkçı*

Türk sembolizminde İslamiyet öncesi gök tanrı inancında güneşin, ayın, dağların kutsallığı önemli bir yer almış, Türklerin İslâmiyeti kabulünden sonra da Türk-İslâm kültürü, sanat ve mimarlık alanında simgesel olarak bu işaretleri kullanmıştır. Türk-İslâm devletleri Orta Asya'dan taşıdıkları bu kültür köklerini İslamiyet, Antik Roma ve Bizans kültürleri ile kaynaştırarak yeni bir sembolizm oluşturmuşlardır. Türk devletlerinin hâkimiyetlerini belirtmek için kullandıkları semboller armaların özü olup, zamanla bunlar hükümdarlarının varlığını kanıtlayan şekillere dönüşmüştür.

Yazının ana konusunu oluşturan 19. yüzyıl, ulusların bağımsızlık mücadelesi verdiği, karmaşık siyasi olayların ve ekonomik krizlerin yaşandığı, ayrıca Osmanlı devletinin tüm sistemlerini yenilediği bir dönemdi. Ulusların bağımsızlık mücadelesi, imparatorlukların mevcudiyetini tehdit eden en önemli unsurdu. Osmanlı Devleti kendini tanımlama ve ifade etmenin yollarını, çağdaşı tüm devletlerde olduğu gibi ideolojilere işaret eden sembollerde buldu. Kendi dönemindeki diğer imparatorluklar gibi Osmanlı İmparatorluğu da varlığını hissettirebilmek ve sürdürebilmek için geniş halk kitlelerine yönelik sembolizme, törenselliğe, devletin resmi kimliğinin plastik öğelerle vurgulanmasına, ihtişam ve temaşaya yönelmişti.

19. yüzyılda artan gösteriş ve temaşa, yalnız törensel anlamda değildi. O zamana kadar kullanılan devlet simgeleri aynı gösteriş ve ihtişamıyla gelişerek varlıklarına yeni bir boyut katmıştı. Bu simgelerin önemli bir kısmını oluşturan tuğralar, Osmanlı padişahlarının imza ve alâmetleri olup, daha önce birçok Türk-İslâm devletinde kullanılmış olmasına rağmen yapılarda tuğranın kullanımını 15. yüzyılda başlamıştır. II. Murad (1421-1444) döneminde Selanik'te Sungur Bey Kalesi'nde, İstanbul'da ise Fatih ilçesi, Karagümrük semtinde Mimar Sinan tarafından 1584-1588 arasında yapılan Nişancı Mehmet Paşa Camii'nde (Resim 3) III. Murad'ın tuğrası, yapılardaki tuğranın ilk örnekleridir.¹

18. yüzyılın sonlarına gelinceye kadar tuğra, sultanların imzası, Osmanlı hanedanının sembolü ve devletin arması olarak üçlü işlev yüklenmiş, yüzyılın sonlarında da

Osmanlı Arması

* Dr. Sanat Tarihçisi.



1



2



3

tuğranın yerine veya yanında daha genel bir devlet simbolizmine ihtiyaç duyulmuştu. Bu ihtiyacın Avrupa geleneğinin etkisinin de olduğunu söylemek yanlış olmaz. 19. yüzyılda devlet arması olarak Avrupa tarafından “icat” edilen bu Osmanlı simgeleri arasında hilâl en önemlilerinden ve en sık kullanılanlarından biri olmuş, Osmanlılar bu simgeleri çeşitli yerlerde, devlet yapılarının cephelerinde kullanmışlardır.

II. Mahmud’un tuğrasının sağ üst köşesinde “Adlı” sıfatı (Resim 1), Abdülmecid’in ise bir gül resmi bulunur (Resim 2). İktidarının ilk dönemlerinde II. Abdülhamid, tuğrasına çiçek koyarak babası Sultan Abdülmecid’e doğrudan bir gönderme ve hatırlatma yapmış, sonraları bunun yerine saltanatının sonuna kadar “el-Gâzi” ibaresini koymuştu. Tuğranın yanında bulunan ay-yıldız gibi simgeler ise ilk kez III. Selim döneminde kullanılmıştı (Resim 4).

19. yüzyıla gelinceye kadar hilâl birçok yerde kullanılmasına rağmen gerçek anlamda arma değildi. 19. yüzyılın ortalarında, Avrupa devlet simbolizmine ayak uydurmak için bile olsa, arma yerine geçebilecek olan sembollere duyulan ihtiyaç giderek artmıştı. Erken dönemlerde II. Abdülhamid döneminde oluşacak olan armanın bazı unsurlarını içeren denemeler görülmüş, ama konudaki en önemli gelişme ve ilham kaynağı, Laurent-Joseph Hart’ın 1850 tarihli Tanzimat Madalyası’nda yer almış olan semboller olmuştu.² Çoğu silah olmak üzere birçok objenin üst üste dizilerek arma haline

gelmesiyle oluşan madalyada, silah yığınının üzerinde Abdülmecid’in tuğrası ve onun Osmanlı İmparatorluğu’nu ihya etmiş bir şahsiyet olduğu ibaresi ile madalyanın arka yüzündeki yazıda Osmanlı İmparatorluğu’nun Allah’ın isteğiyle ayakta kalacağı vurgulanmıştı. Bu icat Osmanlıların otuz sene kadar yaratacakları ve resmi bir sıfat kazanacak olan Osmanlı Arması için en somut ilham kaynağını oluşturdu. Hart’ın bir diğer katkısı da metinle ilgili yeniliklerdi. Kartuşlar içine aldığı sloganlar, ilkeler, kelimeler Osmanlılara en çok hitap eden unsurlardı. 1852’de ihdas edilen Mecidî nişanından başlayarak 19. yüzyılın ikinci yarısında sayıları inanılmaz



4

boyutlara ulaşan madalyalarda çok daha “modern” metin kullanmaya başlamışlardı.

Görsel bir yenilik olarak o dönemde İslâm ve Osmanlı İmparatorluğu’yla özdeşleşmiş olan yeşil ve kırmızı renklerin baskın bir şekilde kullanımıydı. Aslında bu renkler 1840’ların ve 1850’lerin madalyalarının birçoğunda kordela ve kordonlarında kullanılıyordu. Bu renklerin nişanın kendisinin baskın renkleri haline getirilmiş olması, bu iki rengin belirgin bir şekilde öne çıkarılmasına ve resmileştirilmesine neden olmuş, Osmanlı padişahının sultan ve halife olarak ifade eden ikili iktidarının vurgulanmasını sağlamıştı.³ (Resim 5) Bir yandan arma arayışı devam ederken yapıların işlevine göre simgeler konulmuş, dönemin yapılarında en çok ay-yıldız kullanılmıştı. Özellikle Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde yapının işlevine göre semboller yapılarında görüldü. Kışla yapılarında ve askeri okullarda Osmanlı’nın kullandığı silah çeşitlerinden başka, miğfer, kalkan, mızrak, ok-yay, davul, bayrak, sancak gibi simgeler ilave edilmiş, eğitim yapılarında da aydınlanmanın sembolü olan küre, meşale, kitap, gönje ve pergel gibi simgeler yer almıştı. Örneğin günümüze ulaşamayan Taksim’deki Topçu Kışlası’nın cephesindeki bezemeler, Osmanlı’nın o döneme kadar kullandığı askeri silahlardı. Benzer simgeler Topçu Kışlası’ndan çok sonra yapılan Yeniçeri Müzesi’nin cephesinde de yer aldı (Resim 6).

Osmanlı Devleti’nin ilk resmi armasının ne zaman çizilmiş olabileceği net olarak bilinmemekle beraber II. Abdülhamid döneminde, 1881 yılında son şeklini almış olan Osmanlı Arması’nın motifleri şöyledir; Armanın merkezinde beyzî (oval) şeklinde olan ve “kalkan” tabir edilen bir şekil, bu şeklin ortasına

1 Fatih Karakolu (Fatih Müftülük Binası) giriş kapısının üzerinde bulunan II. Mahmud tuğralı kitabe.

2 Bâbü’lî Alay Köşkü’ne bakan giriş kapısının yan kısımlarda bulunan tek yüzlü duvar çeşmesinin üzerinde Abdülmecid’in tuğra madalyonu.

3 İstanbul’da tuğranın mimaride ilk kez kullanıldığı Nişancı Mehmet Paşa Cami.

4 Topkapı Sarayı Müzesi’nin bahçesinde sergilenen III. Selim tuğralı mermer pano.

5, 5-a Osmanlı Arması’na ilham olan Tanzimat Hatıra Madalyası (Eldem, 2004, s. 170).



5



5-a



6-a

6

6, 6-a Taksim Topçu Kışlası ve Yeniçeri Müzesi'nin (1899) cephesindeki simgeler.

göl motifi veya çiçek motifini hatırlatan bir desen yer alır. Beyzi şeklin yüzünde iki hilâl, on altı yıldız, üstünde sorguçlu bir kavuk, iki yanında, biri kırmızı, biri yeşil, ay yıldızlı iki bayrak, bayrakların üzerinde birer mızrak ve armanın üst tarafını oluşturan güneş ışınlarının ortasında daire madalyonun içinde padişah tuğrası bulunmaktadır. Abdülhamid'in son dönemlerine doğru ilave edilen hilâl, madalyonu alttan kuşatarak içine "El-müstenidü bitevfikâti'r-rabbâniye Abdülhamid Han Melikü'd-Devleti'l-Osmâniye" ibaresi konmuştur.

Sol tarafta süngü, teber (balta), tabanca, çiçekler, küçük bir topuza asılı terazi ve terazinin altında iki kitap; sağ tarafta iki teber, bir mızrak, iki kılıç, bir top ve bir kalkan bulunmaktadır. Beyzi şeklin altında ikinci bir küçük arma, iki ok, bir sadak (ok torbası) ve meşale vardır. Armanın en alt kısmında stilize edilmiş bitkisel kıvrım dallardan sarkan beş nişan bulunur.

Osmanlı Arması'nda otuz beşin üzerinde sembol, şekil ve obje bulunmaktadır. Bunların çoğunluğu Osmanlı kimliğini armaya yansıtan sembollerdir. Armanın yukarısındaki daire içindeki tuğra, devletin kurucusu ve idamesini sağlayan padişahın simgesi olup üzerinde bulunduğu dairesiyle birlikte güneşi temsil eder. Güneşin yuvarlağını âdetâ kucaklar biçimde yapılmış olan hilâl, devletin bir İslâm devleti olduğunu belirten hilafettir. Hilâlin ve dairenin etrafındaki çizgiler güneşin ışınları ile bütün insanlığı, Memâlik-i Osmaniye'yi aydınlattığının ifadesi olmuştur.



7



7-a



8



8-a

Devletin koruyuculuğunun sembolü olan kalkanın üzerinde, kalkanın kenarını çevreleyen “El-müstenidü bitevfikâti'r-rabbâniye Abdülhamid Han Melikü'd-Devleti'l-Osmâniye” yazısı, Abdülhamid'in saltanatının son zamanlarına doğru tuğranın altında yukarı doğru bakan hilâlin üzerindedir. Kalkanın kenarlarına da on iki adet yıldız işlenmiş yine aynı dönemlerde bu yıldızlar iki hilâl arasına alınmış ve on iki çifte aylı yıldız zaman zaman kalkanda görülmüştür.

Kalkanın üzerinde yıldızların yer alması Osmanlı'yı kâinatın merkezine yerleştirmiş bir konuma getirir. Daha sonra yıldızların ay-yıldıza dönüştürüldüğü düşünülürse, bunlar Osmanlı'ya bağlı eyaletler olarak da kabul edilebilir. Bazı armalarda yıldız sayısı değişir. Kalkanın ortasındaki motif stilize bir güneş sembolüdür. Kalkanın üzerinde bulunan sorguçlu serpuş dünya saltanatının bir simgesi ve Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Gazi'yi temsil eder. Osmanlı'da başlık önemli bir simgesel işarettir ve taşıyan kişinin kimliğini ortaya koyar.⁴ Kalkanın sağ tarafında Osmanlı sancağı, kırmızı⁵ zemin üzerine beyaz ay-yıldızlı⁶ olarak resmedilmiştir. Osmanlı sancağı⁷ armada bağımsızlığın sembolü olarak yer alır. Kalkanın sol tarafında yeşil renkli ve beyaz ay-yıldızlı bir başka sancak II. Abdülhamid'in politikası

7, 7-a Solda, Darülaceze'nin (1895) batı cephesindeki Osmanlı Arması ve sağda 15 Ekim 1924 tarihinde Osmanlı Arması ve yapının kitabesinin yerine konulan “Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Şehremaneti Darülaceze” ibaresi.

8, 8-a Feshane'nin doğu cephesinde giriş kapısı üstündeki H.1303/1885–1886 tarihli kitabe ile, II. Abdülhamid tuğralı Osmanlı Arması'nın 19. yüzyıl ve günümüzdeki görünümü.

İslamcılığın bir yansımasıdır. Kalkanın yanlarında silah ve semboller yer alır.

Türklerin geleneksel silahlarından mızrak, tören silahlarından tek taraflı teber, tarik mensubu dervişlerin simgesel silahlarından çift taraflı teber, törenlerde kullanılan el siperlikli kılıç ile adalet, güç, savaşçılık ve zaferi sembolize eden ikinci kılıç geleneksel Türk kılıcıdır. Ağzdan dolma top, haberci sembolü borazan,⁸ süvari ve yaya askerleri tarafından kullanılan gürz ve topuz, atlı ve yaya birliklerince 1444 yılında kullanılmaya başlanan süngülü tüfek, modernliğin göstergesi olarak 1840'dan itibaren bütün subayların süvari çavuşlarının kullandığı toplu tabanca, armanın en çok dikkat çeken bölümlerindedir.

Görünümü şeşperi (altı parçalı gürz) çağrıştıran asâ, Hz. Musa'nın bastonu olabilir. Tasavvufta yol önderliğini temsil eden asa, bilgi ve yönetimin tanınan sembolüdür.⁹ Bütün uluslarda adaletin sembolü olarak kabul edilen terazi, Osmanlı Devleti'nin ve sultanın adaletinin simgesi olarak konmuştur. Terazide iki adet kitap yer alır. Bunlardan biri Osmanlı adalet sisteminin kaynağını belirten Kur'an-ı Kerim'dir. İkinci kitap 23 Aralık 1876'da ilân edilen Kanun-ı Esasi'dir. Kısaca iki kitap din, adalet, hukuk ve eğitimi sembolize eder.

Bereket ve bolluğu simgeleyen bereket boynuzu, gemiciliğin evrensel sembolü olan gemi çapası, aydınlatan yol gösteren meşale, Türklerin ata silahlarından okçuluğun araçları tirkeş (okluk), ok ve yay armanın tabanını oluşturan bitkisel kıvrımların hemen üzerinde yer alır. Osmanlı bezemelerinde sıklıkla görülen rumi ve palmet desenlerini çağrıştıran bu bitkisel motiflere beş adet nişan asılmıştır. Soldan sağa doğru sırasıyla Şefkat Nişanı, Nişan-ı Osmanî, Nişan-ı İftihar, Mecidi Nişanı, Nişan-ı Âli İmtiyaz'dır.

II. Abdülhamid döneminde 1878 yılında ihdas edilen savaş zamanlarında, zلزele, yangın ve su baskını gibi afetlerde devlet, yurt ve milletin menfaat ve selametine çalışan kadınlara verilen altından yapılmış Şefkat Nişanı, mineli beş köşeli yıldız biçimindedir. Nişanın tam ortasındaki altın levhanın üzerinde Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası ve biraz altında 1295 (1878) tarihi bulunur. Tuğranın etrafını çeviren yeşil çember üzerinde üç adet ufak, yeşil mineli plaka vardır. Bu plakaların üzerinde "İnsaniyet", "Muavenet", "Hamiyet" kelimeleri okunmaktadır. İkincisi, gümüşten yapılmış, yeşil mineli ve yedi köşeli bir yıldız biçiminde H.1278/1862 tarihinde Abdülaziz tarafından her türlü devlet hizmetinde iyi iş görmüş, üstün başarı göstermiş olanlara iftihar ve imtiyaz olarak çıkarılan Nişan-ı Osmanî'dir. Ortadaki kırmızı minenin üzerinde "El müstenit bittevfikat el rabbanıye Abdülaziz Han Melik el Devletül Osmaniye" yazısı ile yazının altında yukarı bakan bir hilâl bulunur. Nişanın arkasında Osmanlı istiklâlini temsil eden çifte davul ve alem ve bunun üzerinde 699 (1299) tarihi vardır. Bütün armalarda aynı yerde bulunan oval yapılı Nişan-ı İftihar, ortasında Abdülmecid'in tuğrası ile etrafında güneş ışınlarından oluşur.

Soldan dördüncü nişan 1268 (1851) de Abdülmecid tarafından ihdas olunan yedi köşeli Mecidi Nişan'dır. Köşeleri oluşturan ışınları beşerli gruplar halinde olup bunların arasında dışarı doğru bakan ay-yıldızlar yer alır. Nişanın ortasında Abdülmecid'in tuğrası, tuğrayı çevreleyen kırmızı mine üzerinde "Gayret", "Hamiyet", "Sadakat" yazıları bulunur. Soldan beşincisi H.1295/1876) yılında II. Abdülhamid tarafından ihdas edilen Nişan-ı Âli İmtiyaz'dır. Ortası bombeli ve yeşil mineli olup Abdülhamid'in

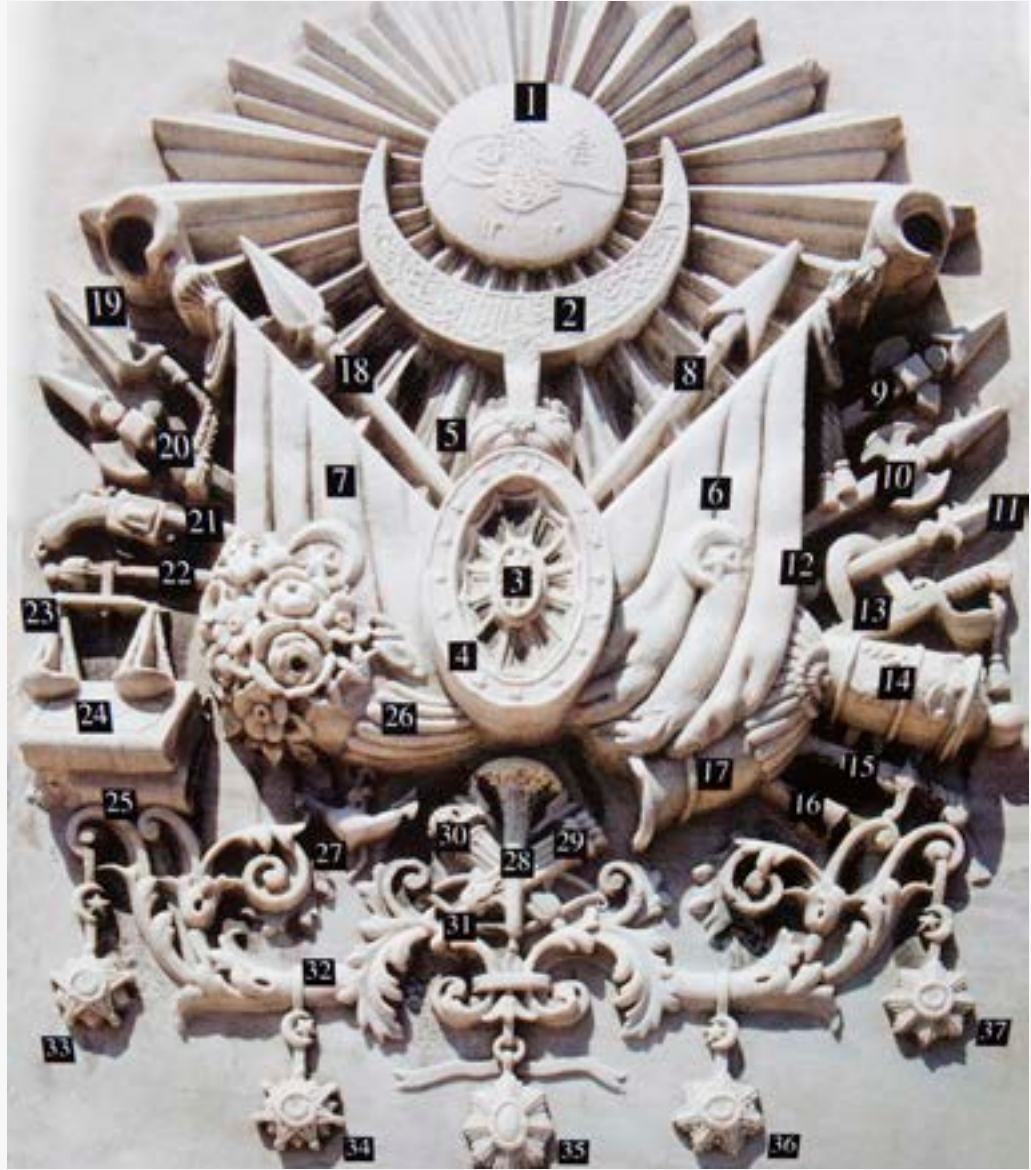
tuğrasının etrafında “Hamiyet”, “Gayret”, “Şecaat”, “Sadakat” yazıları vardır. Osmanlı Arması’nda nişanların yeri, yapan kişiye göre değişiklik göstermişti. Kullanıldığı yere ve boyutuna göre şekilleri bazen sivilize edilmiştir. Armanın belli başlı vurguladığı kişi Sultan ve devlet olduğu için eski ile yeninin sürekliliği vurgulanır.

Saraya ve sultanın şahsına hizmet veren ticarethanelere, Sultan Abdülaziz döneminde tuğra asma izni verilmişti. II. Abdülhamid döneminde iyi hizmette bulunanlara, inşaat ve madenler için imtiyaz verilenlere, sanat eserleri sahiplerine icra ettikleri mesleklerin başı olma ayrıcalığı tanınmış, bu ünvanın yanı sıra işyerlerine tuğra asma izni verilmişti. Önceleri tuğra ile sınırlı olan bu izin, kesin şekline kavuşup devletçe yaygın olarak kullanılmasından sonra Osmanlı Arması’nı da kapsadı. Bu durum, Kanun-i Esasi’nin ilân edilmesinden sonra her türlü ifade aracı serbest bırakılmasıyla olmuştu. İmaj ile yazı bunun en çapıcı örnekleri oldu. O döneme kadar devlet ve padişahın tekelinde tutulan portreler, semboller ve kelimeler herkesin serbestçe kullanabileceği, yararlanabileceği ve yorumlayabileceği bir şekilde kamu alanına aktarıldı. Devlete ait sembollerden en popüler ve yaygın olan Osmanlı Arması kullanımının en tipik örneği mimari haricinde kartpostallar olmakla beraber, hisse senetleri, sigara kâğıdı, fincan zarfları, üniforma düğmeleri, tütün tabakaları gibi çeşitli küçük objelerde geniş bir alanda kullanıldı.

19. yüzyılın sonunda II. Abdülhamid tuğra, arma ve ay-yıldızın kullanımına ve ayırımına netlik getirmişti. Tuğranın kullanımını daha dar bir çerçevede sadece özel olarak kendi kimliğinin belirtilmesi gereken yerlerle sınırlandırmış, Osmanlı Arması devlet ve saltanatı temsil ederken ay-yıldız daha az resmi fakat daha milli bir anlam kazanmaya başlamıştı. Cumhuriyet dönemi ile birlikte devlet arması olarak kullanımı devam eden ay-yıldız, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin simgesi olarak devlet yapılarında kullanılmaya devam etmiştir.

9 Osmanlı Arması'nın anatomisi (Özdemir, 1997, s. 113)

9



1. Tuğra ve güneş
2. Hilâl (geç dönem armalarına konulmuştur), üzerinde “El müstenidü bitevfikattir rabbanîye Abdülhamit Han melikküd Devlet’il Osmaniye” yazılıdır.
3. Kalkan
4. Oniki Yıldız (Geç dönem tuğralarında görülmektedir) daha önce burada hilâlin üzerindeki yazı bulunuyordu.
5. Sorguçlu Serpuş
6. Osmanlı Sancağı
7. Hilafet Sancağı
8. Mızrak
9. Süngülü Tüfek
10. Tek Taraflı Teber
11. Toplu Tabanca
12. Asâ veya Şeşper
13. Terazî
14. Kuran-ı Kerim
15. Kanunnâmeler
16. Bereket Boynuzu
17. Çapa
18. Zurna (Geç dönemde borazan)
19. Tirkeş-sadak
20. Meşale

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------|
| 8. Mızrak | 31. Yay ve ok |
| 9. Tek Taraflı Teber | 32. Bitkisel motif |
| 10. Çift taraflı teber | 33. Şefkat nişanı |
| 11. Mızrak | 34. Nişan-i Osmani |
| 12. Nal (Aslında kılıcın kayışıdır) | 35. Nişan-i İftihar |
| 13. El Siperlikli Tören Kılıcı | 36. Mecidi Nişanı |
| 14. Top | 37. Nişan-i Âli İmtiyaz |
| 15. Kılıç | |
| 16. Bozdoğan | |
| 17. Borazan | |

Dipnotlar

- 1 Tuğranın yapılarda ilk kullanımına ait bilgiler, Sn. Uğur Derman ile 2 Şubat 2011 tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır.
- 2 Ethem Eldem, *İftihar ve İmtiyaz - Osmanlı Nişan ve Madalyaları Tarihi*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2004, s. 255, 282.
- 3 *a.g.e.* s. 169, 217.
- 4 Kavuk, Osmanlı toplumunda önemli bir yere sahipti. Ramazan bayramlarında sarayın alay meydanında arife muayedesı yapılır, padişah rahatsız olduğu zaman kavuğu taht üzerine konularak kavuğa divan durulurdu.
- 5 III. Selim döneminde sancakların rengi 1793'de Kaptanıderya Küçük Hüseyin Paşa'nın tavrı ile kırmızı olarak tespit edilip, uygulamaya konulmuştur (Kurtoğlu, 1992: 144-149).
- 6 Beş köşeli yıldız 1844'te önce paralarda, sonra bayraklarda kullanılmaya başlanmıştır.
- 7 Bu bayrağın yeşil renkte olması hilafet sancağı olduğu izlenimi verir. Yeşil renk Osmanlı denizcilerinin bayraklarının rengidir. Hacca giden gemilere de yeşil bayrak çekiliyordu. Osmanlı ordusu beyaz, yarısı sarı yarısı kırmızı, yarısı yeşil yarısı kırmızı, düz kırmızı, düz yeşil, yarısı yeşil yarısı kırmızı bayraklar kullanmıştır. Yeşil renk Müslümanlarca çok sevilen İslam'ın sembol olmuş rengidir. Hilafet sancağının rengi siyah olup sadece kılıfının rengi yeşildi. Bu nedenle hilafet sancağının rengi yanlışlıkla yeşil olarak tanınmıştır. Osmanlılar da yeşili İslami geleneğin bir yansıması olarak kutsal bir renk diye kabul etmişlerdir.
- 8 Bu bölüme bazı armalarda gönye ve pergel çizilmiştir. Askeriyede mühendislik sınıflarının işareti olan gönye ve pergel mimarların, mühendislerin kullandığı aletlerden olup II. Abdülhamid döneminde artan imar faaliyetlerini ve yapının işlevini ve modernliği anlatıyordu.
- 9 Kemal Özdemir, *Osmanlı Arması*, Dönence Yayınevi, İstanbul 1997, s. 99-120.

Kaynakça

- ELDEM, Ethem, *İftihar ve İmtiyaz - Osmanlı Nişan ve Madalyaları Tarihi*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2004.
- ÖZDEMİR, Kemal, *Osmanlı Arması*, Dönence Yayınevi, İstanbul 1997.



Aynalıkavak Kasrı'nda Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Yapılan Onarımlar ve 2005 - 2010 Yılları Arasında Yapılan Restorasyon Çalışmaları

Jale Beşkonaklı*

Tersane Sarayı ya da Aynalıkavak Sarayı olarak anılan yapılar grubundan günümüze ulaşabilen tek yapı olması ve 18. yüzyıl ahşap mimarisinin günümüze az sayıda ulaşan örneklerinden biri olması dolayısıyla Milli Saraylar arasında önemli bir yeri olan Aynalıkavak Kasrı, koruma sorunları nedeniyle 2005-2010 yılları arasında kapsamlı bir restorasyon geçirmiştir. Bu makalede 2007 Eylül ayından başlayarak restorasyona kaynak oluşturmak üzere Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi arşiv belgelerinde yapılan araştırmalar ve yapıdaki incelemelerde elde edilen bilgiler doğrultusunda Kasrı'nın geçirdiği onarımlar ile 2005-2010 yılları arasında yapılan restorasyon çalışmaları ana başlıklarıyla anlatılmıştır.¹

Arşiv belgelerinde ve gravürlerde birçok yapıdan oluştuğu tespit edilen Tersane Sarayı'ndan günümüze ulaşan en önemli bölüm, belgelerde Kasrı Hümayûn ya da Has bahçe Kasrı olarak tanımlanan Aynalıkavak Kasrı'dır.² Kasır arazisinde havuzlar, sarnıçlar, yapı kalıntıları ve bazı anıtsal ağaçlar ile çevre duvarları üzerinde açıldığı yöne göre isimlendirilmiş olan Okmeydanı, Tersane ve Hasköy kapıları da günümüze ulaşmıştır. (Resim 1)

İçinde yer alan kaside ile yapı Sultan III. Selim dönemine (1789-1807) tarihlense de³ yapının plan şeması ve pencere biçim ve oranları gibi mimari özellikleri dolayısıyla bu dönemden daha önce yapılmış olup III. Selim döneminde kapsamlı bir onarım geçirdiği kabul edilmektedir.⁴

Osmanlı Dönemi Onarımlarına İlişkin Belgeler

Kasır Sultan III. Selim döneminden sonra da birçok onarım geçirmiştir. Bir bölümden bu yazıda kısaca bahsedilen onarım belgeleri, yapının onarıma ihtiyaç duyulan dönemlerdeki sorunları, müdahale biçimleri ve yapının zaman içerisindeki değişimi hakkında bilgi vermektedir.⁵

* Dr. Mimar-Restoratör, Milli Saraylar.



1

1 Aynalıkavak Kasrı vaziyet planı, 2010.



2

2 Divanhanenin G. Fossati tarafından yapılan çizimi, Prof. Dr. Cengiz Can arşivi.

Örneğin 1815 yılında ‘*Tersane-i Amire kurbunda Aynalıkavak nam mahalde vaki kasrı hümayûn*’ olarak tanımlanan yapının birçok bölümünün onarımına ihtiyaç duyulduğunu gösteren bir belge mevcuttur.⁶ Belge pencerelerin, bazı sıva ve bezemelerin, kurşun çatılı saçağın, sütunların, dolma duvar ve kuşaklı sıvaların onarımı, çatı kurşunlarının değiştirilmesi ve çatının akar yerlerinin kesilmesi, Kasrı’nın iç ve dışının boyanması, bahçede set duvarlarının derzlenmesi, demir parmaklıkların yenilenmesi ve suyollarının tamirine ilişkin bilgi içermektedir. Bu onarım neccar kalfalarından Komyanos (veya Kombanos) tarafından yapılmış ve 10.715 kuruşa mal olmuştur.

1850 yılına gelindiğinde Kasrı’nın yeniden onarımının gerektiğini gösteren belgeler bulunmaktadır. 1850 tarihli bir belge ‘*Aynalıkavak’ta kâin Hasbahçe Kasrı*’nın 6.610 kuruş masrafla tamirinin Tersane-i Amire Nazırı tarafından yaptırılmasına ilişkindir.⁷ Aynı tarihli bir diğer belgede ‘*Hasbahçe Kasrı Hümayûnu*’nun bazı bölümlerinin tamire ihtiyacı olduğu ve Padişah’ın Kasrı’ya gelmesinin beklendiği belirtilerek gereken onarımların yapılması istenmektedir.⁸

1886 yılına ait bir keşif belgesi yine kapsamlı bir onarıma ilişkin bilgi içermektedir.⁹ Bu dönemde üst ve alt kattaki mekânlar, cephe ve çatı gibi yapının birçok bölümünün onarıma ihtiyacı olduğu anlaşılmaktadır. Bu belgede tanımlanan mimari özellikler Kasrı’nın günümüze ulaşan mimari özelliklerine uymaktadır. Belgede *efendimize mahsus yatak odası* olarak bahsedilen günümüzde Arz Odası ya da Beste Odası¹⁰ olarak isimlendirilen odanın tavanında yıldız tamiri ve yağlı boya yapılması, duvarlarındaki *somaki çökertmelerin* (ştuk panolar), *oymakârilerin* ve *bağdadi üzerine işlenmiş döküm elişlerinin* (alçı kabartmalar) onarımı ve yağlı boya yapılması gerektiği belirtilmektedir. ‘*Salon*’un (divanhane) tavanında ‘*şükufe işlenmiş ve diğer yaldızlı kısımların*’, duvarlardaki ‘*somaki çökertmelerin*’ onarımı ve duvar boyasının yenilenmesi istenmektedir. Üst katta ‘*şehzadelere mahsus oda, beylere mahsus oda ve kiler odası*’ olarak isimlendirilen üç odanın tavan bezlerinin yenilenmesi gerekmektedir. Bu odalar Kasrı’nın güney tarafındaki tavanları yenilenmiş odalar olmalıdır. ‘*Sofa*’ tavanında¹¹ da yıldız tamiri ve duvarlarda yağlı boya yapılması istenmektedir. Alt kattaki bazı onarımlar dışında cephede kuşak, pervaz gibi ahşap elemanların, saçakların ve çatının hem kurşun hem de kiremit örtülü kısımlarının onarıma ihtiyacı olduğu, o dönemde de mevcut olduğu anlaşılan çinko yağmur oluklarının ise bütünüyle yenilenmesi gerektiği dile getirilmektedir.

Arşiv Fotoğrafları ve Çizimler

Yapıya ait en eski görsel belgelerden biri Divanhanе'nin Gaspare Fossati tarafından yapılan bir çizimidir (Resim 2).¹² Fossati'nin İstanbul'da kaldığı 1837-58 yılları arasında¹³ yapılmış olması muhtemel çizimde Divanhanе'deki revzenler, kapılar, kapı üstlerindeki ahşap oymalar, mekânı çepeçevre dolaşan yazı kuşağı ve orta bölümün tavanı günümüzde mevcut haline uygun ve çok detaylı biçimde betimlenmiştir. Bugün mevcut olan yeşil renkli duvar bezemelerinin yerinde çizimde bugün Beste Odası'nın duvarlarını süsleyen alçı kabartmalara çok benzeyen kabartmalar görülmektedir. Günümüzde eyvanların tavanında yer alan ay-yıldızlı tavan bezemelerinin yerinde ise eğrisel formulu motiflerden oluşan bezemeler bulunmaktadır. Duvarların yazı kuşağı altında kalan kısmı da bugün mevcut halinden farklıdır. Örneğin bugün aynaların olduğu kısımlarda motifli ya da kabartmalı yüzeyler betimlenmiştir. Revzenler, yazı kuşağı, orta kısmın tavan bezemeleri gibi 18. yüzyıla tarihlenen unsurların betimlenmiş olması çizimin mekânın bugünkü görünümünü almasını sağlayan bir onarımdan önceki dönemi belgelediğini düşündürmektedir. Çizimin yapılan bir onarımla ilintili olup olmadığı hiç kuşkusuz ki araştırılması gereken bir konudur.

II. Abdülhamid Fotoğraf Albümleri'nde bulunan yaklaşık 1880-1893 arasına tarihlenen güney yönünden çekilmiş fotoğraf; yapının bilinen en eski fotoğrafıdır (Resim 3). Fotoğrafta yapının çatısının kiremit ve kurşun örtülü olduğu, binek taşı, mermer merdivenler, sütunlar ve üzerindeki saçağın bugünkü haliyle mevcut olduğu görülmektedir. Revzenler ve cephelerdeki kalemşi bezemeler de mevcuttur. Kat silmesi ve alt kat pencereleri ise 1930'lardaki fotoğraflarından ve günümüzdeki görünümünden farklıdır. Değişiklik fotoğrafın çekildiği yıl ile 1930'lar arasında yapılan onarımlarda meydana gelmiş olmalıdır.

19. yüzyıla ait ressamı ve yapılış tarihi kesin olarak bilinmeyen bir çizimde¹⁴ yapının yan (güney-doğu) cephesi betimlenmiştir. Bu çizimde çatının kiremit ve kurşun kaplı kısımları, kurşun kaplı kısımda yağmur hazneleri ve inişleri görülebilmektedir. Revzenler ve sütun ve sütun başlıklı bezemeler günümüzdekine benzer haliyle betimlenmiştir. Bugün mevcut olmayan ancak bir kısmının izleri muhafaza edilen ahşap kepenkler ile bahçeyi çevreleyen parmaklıklar da çizimde yer almaktadır (Resim 4).



3



4

3 Aynalıkavak Kasrı, Abdullah Biraderler, 1880-93, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivi.

4 Batılı bir ressam gözüyle 19. yüzyılda Aynalıkavak Kasrı, Aynalıkavak Kasrı, 1994, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivi.



5



6

5 1930'larda Kasrı'n güney - doğu cephesi, Aynalıkavak Fotoğraf Albümü.

6 Divanhanesi'nin 1930'lardaki görünümü, Aynalıkavak Fotoğraf Albümü.

Cumhuriyet Döneminde Aynalıkavak Kasrı'nın Korunmuşluk Durumu ve Yapılan Onarımlar

Aynalıkavak Kasrı 1924 yılında Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları ile birlikte yeni kurulan Milli Saraylar Müdürlüğü'ne bağlanmıştır. Milli Saraylar arşivindeki Cumhuriyet dönemi onarım belgelerinde Kasrı'da oluşan sorunlar ve yapılan/yapılması istenen onarımlara ilişkin bilgiler bulunmaktadır. Onarım belgelerinin yanı sıra çeşitli tarihlerde çekilmiş olan fotoğraflar ve tespit raporları yapının korunmuşluk durumuna ve onarımlarla oluşan değişikliklere ilişkin bilgi vermektedir.

Yapı, bu dönem boyunca birçok onarım geçirmiştir. Özellikle çatı, yağmur inişleri veya tesisattaki bozulmalardan, ıslanma ve rutubetten kaynaklanan hasarlar nedeniyle belirli aralıklarla onarım yapılmasına gerek duyulmuştur. Birçok kez sıva ve boya onarımı yapılması veya sıvalarda oluşan çatlakların kapatılması gerekmiştir. Benzer şekilde cephelerde, yapı içindeki bezemeler ve boyalı yüzeylerde çeşitli defalar onarılmıştır. Bu dönemde yapının kiremit ve kurşun kaplı çatısının kurşuna tahvil edilmesi, cephelerdeki bezemelerin üzerinin kapatılması, daha sonra yeniden yapılması gibi büyük ölçüde değişiklik içeren onarımlar da yapılmıştır.

Yapının 1930'larda çekilen fotoğrafları Cumhuriyet döneminin başındaki durumunu belgelemektedir. Bu dönemde yapının bazı kısımlarının hasarlı olduğu ve cephelerde kalemişi bezemelerin düz renk boya ile kapatılmış olduğu görülmektedir (Resim 5-6).¹⁵

Çatının özellikle kiremitle kaplı güney kısmı ve bu kısımdaki mekânların tavanları akıntı nedeniyle birkaç yıl arayla onarılmıştır. 1941 yılında ve daha önce 1886 onarımında tavan bezlerinin değiştirilmesi istenen yapının güney yönündeki odalar ile büyük salonun tavan bezlerinin kabardığı ve yırtıldığı için değiştirilmesi istenmektedir.¹⁶ 1951 tarihli bir arşiv belgesinden çatının bu tarihte de bir kısmının kurşun bir kısmının kiremit ile örtülü olduğu, çatı ile yağmur oluk ve inişlerinin onarıldığı anlaşılmaktadır. Belgede *çatının kiremitlik kısmının büyük salon üzerine rastlayan bir yerinden akıntı yaptığı* kaydedilmiştir.¹⁷ 1958 tarihli bir keşif belgesinde ise tekrar çatı onarımı ve çatı örtüsünün kiremit kısımlarının da kurşun ile kap-

lanmasına ilişkin bilgi bulunmaktadır.¹⁸

1968 yılında yapılan bir onarım sırasında çekilmiş olan fotoğraflarda yapının alt katının sıvalarının kat silmesi hizasına kadar sökülmüş olduğu, üst katta kalan sıvalı kısımlarla yapının genelinde ahşap elemanlar, doğramaların ve dışlık revzenlerden bir kısmının ise hasarlı durumda olduğu görülmektedir. Bu dönemde kurşun çatının yeniden onarıldığı ve cepheleri kaplayan boyanın altında kalemişi bezemelerin yer yer görülebildiği anlaşılmaktadır (Resim 7).

1972 yılında ise cephelerde kısmen sıvalar yenilenmiş ve yeni kalemişi yapılmıştır (Resim 8). Bu dönemde giriş saçağını ve kubbesini taşıyan mermer sütunların temelleri de güçlendirilmiştir. Dışlık revzenlerin bir kısmının çimento ile içliklerin ise alçı ile yeniden yapılmasına ilişkin belgeler de bulunmaktadır.¹⁹

1980'lerin ilk yarısında müze olarak açılması öncesinde yapı tekrar onarılmıştır. Bu dönemde ahşap taşıyıcı elemanların çürümüş olanları değiştirilmiş, kalemişi bezemeler onarılmış veya yenilenmiştir. Ayrıca yapının müze olarak kullanılabilmesi için gerekli düzenlemeler, bahçede ziyaretçiler için servis yapıları ve bahçe düzenlemesi yapılmıştır.

Müze olarak açıldığı 1985 yılından sonra da yapının sorunları devam etmiş ve zaman zaman onarım yapılmıştır. Milli Saraylar'ın Ağa Han Ödülü'ne aday olduğu dönemde hazırlanan raporlarda yapının durumu ayrıntılı bir biçimde tespit edilmiştir. 1987 ve 1992 yıllarında yapılan tespitlerde yakın dönemde onarım yapılmış olmasına rağmen Kasır'da birçok koruma sorunu olduğuna dikkat çekilmiştir.²⁰ Örneğin alt katta yakın zamanda mermer kaplama, altına izolasyon ve boya yapılmış olmasına rağmen duvarlarda zeminden yükselen rutubet izleri; çiçeklenme, boya dökülmeleri ve küf oluşumu olduğu belirtilmiştir. Aynı raporda ahşap strüktürdeki hareket ve bundan dolayı tavan ve silmelerde köşelerde oluşan ayrılmalar ve çatlaklar, cephelerde Portland çimentolu sıvalardan kaynaklandığı düşünülen yüzey bozulmaları gibi birçok sorun tespit edilerek, ahşap strüktürün ve çatının ayrıntılı biçimde araştırılması, bezemelerin ise bilimsel konservasyonuna başlanması gerektiği belirtilmiştir.



7



8

7 1968 yılındaki onarım sırasında çekilen fotoğraflarda Kasır'ın güney cephesi ve özgün bezeme izleri, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivi.

8 1972 yılında yapılan kalemişi onarımı, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivi.



9

9 2003 yılındaki restorasyon çalışmalarına bir örnek; A: Z11 numaralı mekân taşıyıcı sistem restorasyonu öncesi, B: Restorasyon sonrası.

10 111 numaralı mekânda (Beste Odası) ştuk panoların arkasında duvar içindeki tamamen çürümüş ahşap taşıyıcılar, 2005.

11 Döşeme kirişlerinden çürüklük mantarlarından kaynaklanan hasarlar, 2006.

12 Restorasyon öncesinde çatıdaki ahşapların durumu, 2006.

Onarımlar 1990'larda da devam etmiş örneğin 1993 yılında sıva, boya ve kalemışı onarımı yapılmış, bazı ahşap elemanlar yenilenmiştir. Bu dönemde sorunların devam etmesi üzerine Kasır ziyarete kapatılmıştır. 1998 yılında yapının ve alanın korunması için Aynalıkavak Kasrı Sit Alanı Koruma-Onarım Projesi başlatılmıştır. Jean Paul Getty Vakfı fonu tarafından desteklenen araştırmanın; belgeleme-rölöve, restorasyon-restitüsyon projesi ve programlama- uygulama olmak üzere üç aşamada gerçekleştirilmesi planlanmıştır.²¹ Ne yazık ki projenin sadece belgeleme ve rölöveyi içeren ilk aşaması gerçekleştirilebilmiştir. Araştırma kapsamında arkeolojik kazı ve araştırmalar, yapı ve alanın rölöveleri, yapının koruma sorunlarına ilişkin incelemeler ile çevresel koşullara ilişkin ölçümler yapılmıştır. Yapılan incelemelerde yüksek bağıl nem ve kısmi ıslanmalardan dolayı ahşap zararlılarının ve çürüklük mantarlarının oluşturduğu hasarlara ve strüktürel sistemdeki bozulmalara dikkat çekilmiştir.²² Bu dönemde bakım onarım çalışmalarına da devam edilmiş, raporlarda belirtilen tespitler doğrultusunda

yapıda bazı onarımlar ve iyileştirici düzenlemeler yapılmıştır.

1998 yılı sonrasında hazırlanan tespit raporlarında da ahşap taşıyıcılarda önemli bozulmalara dikkat çekilmiştir. 1999 yılında yapıya bahçeden gelen suyu önlemek amacıyla Kasır'ın ön kısmında bodrum kat duvar seviyesine kadar kazı yapılarak çevre duvarı oluşturulmuş ve izolasyon yapılmıştır. Yapı içerisinde de belirli kısımlarda çürüyen ahşap taşıyıcı elemanlar değiştirilmiştir.

2003 yılında da yapı askıya alınarak alt katta sıva sökümü yapılmış ve taşıyıcı sistem elemanlarının restorasyonuna başlanmıştır (Resim 9). Aynı yıl yapı çevresine drenaj sistemi kurulmuş, daha sonra çalışmalara bir süre ara verilmiştir.

2005-2010 Yıllarındaki Restorasyon Çalışmaları

2005 yılı başında yeniden başlayan restorasyonda öncelikle yapıdaki strüktürel sorunların giderilmesi ve ahşap taşıyıcı sistemin sağlamlaştırılması hedeflenmiştir.²³

Taşıyıcı Sistem ve Çatı Restorasyonu

Tarihi ahşap yapıların birçoğunda görüldüğü gibi yüzeyde sıva ve ahşap kaplamalarda görülen hasarın çok daha fazlası taşıyıcı sistemde oluşmuştur. Restorasyon öncesinde ve sırasında yapılan açmalarda çürüklük mantarları ve ahşap zararlılarının oluşturduğu hasar nedeniyle birçok ahşap elemanın taşıyıcı özelliğini yitirdiği ve duvar

ve döşemelerde deformasyon olduğu tespit edilmiştir (Resim 10-11). 2005-2006 yıllarında yapılan çalışmalarda yapı askıya alınarak alt ve üst katta sıvalar kısmen sökülmüş ve hasarlı taşıyıcı elemanlar aynı tür emprenye edilmiş ahşapla kısmen ya da tamamen değiştirilmiş veya ilave yapılarak sağlamlaştırılmıştır. Taşıyıcı sistemden ayrılarak sehim yapmış tavanlar yeniden konstrüksiyona bağlanmıştır. Yapının bazı bölümlerinde duvarlardaki deformasyon da özgün kısımlara zarar verilmeyecek ölçüde düzeltilmiştir. Bu dönemde yapının iç ve dışın-da raspa yapılarak özgün bezemeler araştırılmıştır. Daha sonra ahşap çatı konstrüksiyonu da kontrol edilerek taşıyıcı özelliğini yitirmiş olan ahşap elemanlar değiştirilmiş ya da sağlamlaştırılmıştır (Resim 12). Kurşun çatı örtüsü, çinko dere ve oluklar mevcut formlarına uygun olarak yenilenmiştir.

Ahşap Kaplamaların, Doğramaların, Tavanların, Ştuk Panoların, Revzenlerin, Taş, Sıva ve Bezemeli Yüzeylerin Restorasyon ve Konservasyonunda Karşılaşılan Sorunlar

Taşıyıcı sistem ve çatı restorasyonunun tamamlanmasının ardından 2007-2010 yılları arasında yapılan çalışmalarda pencere doğramaları ve kapılar, ahşap kaplamalar, tavanlar, revzenler, ştuk panolar ve bezemeli yüzeylerin restorasyon ve konservasyonu yapılmıştır. Önceki onarımlarda kaldırılan, ilave edilen ve değişen kısımlar nedeniyle bazı özgün kısımların ve bilgilerin kaybedilmiş olması, bu onarımların bilimsel kurallara uygun belgelenmemiş olması ya da bu belgelere bugün ulaşamaması ve yapının bütününde hasarlı kısımların yoğunluğu temel restorasyon sorunlarını oluşturmuştur.

Önemli miktarda sıva ve ahşap eleman önceki onarımlarda yenilenmiştir. Yapının birçok yerinde özgün sıva ve harçlarla uyumsuz olan Portland çimentolu sıva ve harçlar kullanılmıştır. Taşıyıcı olmayan ahşapların önemli bir bölümünün de taşıyıcı sistem elemanları gibi çürüklük mantarları ve ahşap zararları nedeniyle hasarlı olduğu tespit edilmiştir.

Yapının genelinde ahşap ve sıvalı kısımların geçmiş dönemlerde birkaç kat boyandığı restorasyon öncesinde yapılan sondajlarda tespit edilmiştir. Bu nedenle her



10



11



12



13



14



15



16



13 103 numaralı mekân tavanının restorasyonu öncesi durumundan bir detay, önceki yıllardaki onarımlarda bezeme üzerinden sökülmüş boya tabakalarının izleri.

14 111 numaralı mekânda (Beste Odası) üzeri boya tabakaları ile kapatılmış motifli altın varak kısımlar.

15 111 numaralı mekân tavanında boya tabakalarının altından çıkan özgün yüzeyler ve ahşap zararlılarının oluşturduğu hasarlar.

16 111 numaralı mekân (Beste Odası) tavanında çatıdan ıslanma nedeniyle tamamen çürümüş kısımların restorasyonu öncesi görünümü, 2009 ve ahşap restorasyonu sonrası 2010.

kısının restorasyonu öncesinde boya tabakalarında açmalar yapılarak özgün bezeme ve boya araştırması yapılmıştır. Bazı mekânlarda geçmiş dönemlerde özgün kalemişi bezemelerin ve altın varak kaplamalı yüzeylerin bir kısmının üzerinin macunlanarak düz renk boya ile kapatıldığı ya da özgün bezeme üzerine ikinci bir katman olarak tekrar bezeme uygulandığı tespit edilmiştir. (Resim 13-14).²⁴

Ahşap tavanlarda ve bezemeli ahşap elemanlarda uygulanmış olan ilave macun ve kalın boya tabakalarının ahşap kurtları ve çürüklük mantarlarının oluşturduğu, ahşabın mukavemetini önemli ölçüde azaltan bozulmaların doğru bir biçimde belirlenmesini önlediği, ahşap bozulmalarının ilave boya tabakasının yüzeyinde görüldüğünden çok daha fazla olduğu tespit edilmiştir (Resim 15).

Yapının mimari karakterini oluşturan en önemli elemanlardan olan içlik ve dışlık revzenler restorasyon öncesinde incelendiğinde büyük bir bölümünün oldukça hasarlı olduğu tespit edilmiştir. Özgün içlik ve dışlık revzenler taşıyıcı sistemin deformasyonu nedeniyle hasar görmüştür. Dışlık revzenlerin bir kısmı önceki onarımlarda çimento ile dökülerek yenilenmiş, alçı olanlardan yaklaşık üç kat ağır olan bu elemanlar zaten hasarlı olan ahşap taşıyıcı sistem için ilave bir yük oluşturmuştur. Önceki yıllarda yapılan bazı müdahalelerde de revzenlerin bir bölümü özgün özelliklerinin bir kısmını yitirmiştir.

Önceki dönemlerde yapılan onarımlarda alt kat orta mekânda döşeme seviyesinin yükseltilmesi ile doğal havalandırmayı sağlayan pencereler kapanmıştır. Bu durum ve genel havalandırma eksikliği yapı içinde bağıl nemin yükselmesine ve biyolojik zararlıların organik malzemeler üzerindeki zararlı etkisinin artmasına yol açmıştır.



17



18



19

17 111 numaralı mekânda pencere pervazlarının restorasyon öncesi durumu ve restorasyon aşamaları 2008.

18 Restorasyon sırasında yapılan belgeleme çalışmalarına bir örnek, 103 numaralı mekân pencerelerinde korunan ve değiştirilen kısımlar, çizim Mesude Biçici, 2008.

19 Eksik oymakârielerin tamamlanması, 2010.

Restorasyon – Konservasyon Çalışmasının Ana İlkeleri ve Müdahale Yöntemleri

2007 Eylül – 2010 Kasım ayları arasında gerçekleştirilen restorasyon-konservasyon çalışmalarında:

- Yapının tarihi bütünlüğünün ve mümkün olan en fazla özgün malzemenin korunması,
- Özgün ile uyumlu ve geri alınabilen malzeme ve tekniklerin kullanılması,
- Restorasyon müdahalelerinin özgün yüzey ve malzemeler ile uyumlu ve aynı zamanda da ayırt edilebilir olması hedeflenmiştir.

Restorasyon sırasında Portland çimentolu sıva ve harçlar kaldırılmıştır. Kaldırılan sıva ve harçların yerine yapının özgün harç ve sıvalarının Kültür Bakanlığı Merkez Konservasyon ve Restorasyon Laboratuvarı tarafından yapılan analizleri doğrultusunda üretilen özgüne uyumlu harç ve sıvalar uygulanmıştır. Alt katta önceki dönem onarımlarında döşemeleri desteklemek için konulmuş olan ahşap destekler taşıyıcı sistem onarımından sonra kaldırılmış, orta mekânda zemin özgün seviyesine indirilerek havalandırma pencerelerine yeniden işlevsellik kazandırılmıştır.

Pencereler, kapılar, kaplamalar, pervazlar, tavanlar gibi ahşap kısımlar en fazla özgün malzemenin korunabilmesi amacıyla aşılama yöntemiyle restore edilmiştir (Resim 16-17-18). Bu aşamada ahşap zararlılarının oluşturduğu delikler akıtma yöntemiyle ilaçlanarak kapatılmış ve mukavemetini kaybetmiş çok hasarlı kısımlarda kimyasal sağlamlaştırma yapılmıştır. 'Oymakâriiler'deki eksikler ve hasarlı kısımlar yine aynı yöntemle, özgünle aynı tür ahşap kullanılarak onarılmıştır (Resim 19).



20



21



22



23

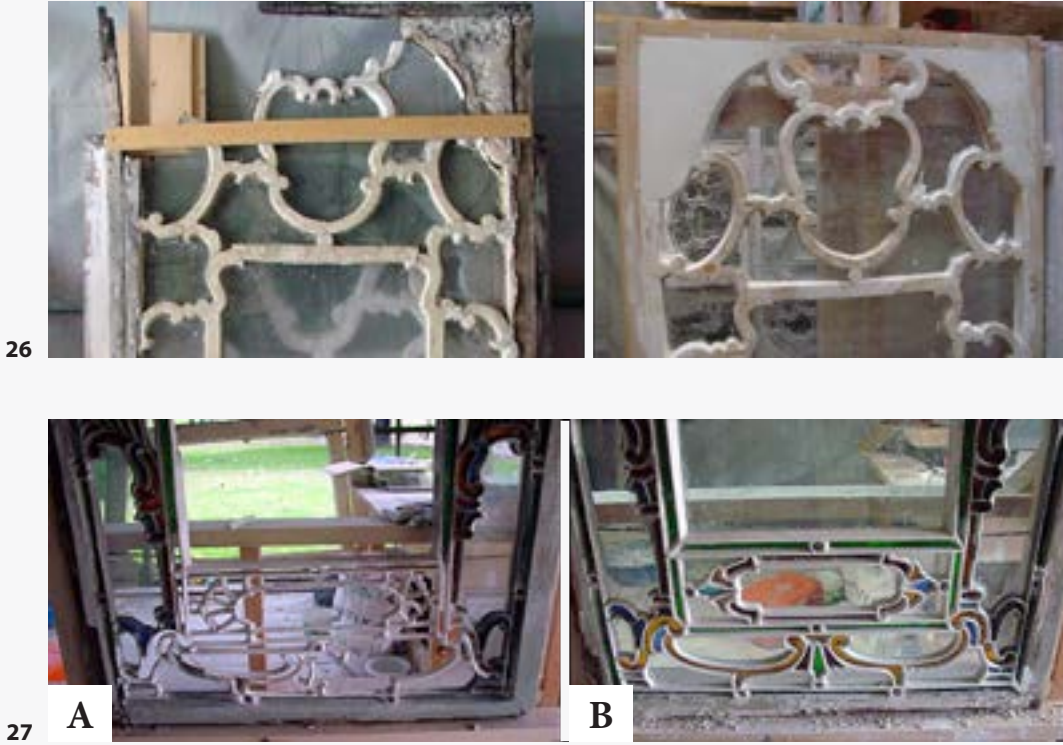


24



25

Bezemeli, varaklı ve boyalı yüzeylerin üzerindeki sonradan ilave edilen boya- ların kaldırılması oldukça uzun bir sürede yapılabilmektedir. Restorasyon sırasında ilave boya tabakaları kimyasal ve mekanik temizlik yöntemleri ile özgün malzeme- ye zarar verilmeyecek biçimde kaldırılarak altta kalan yüzeyler ve bezemeler ortaya çıkarılmıştır. Bu sırada yapının erken dönemlerine ait olup 19. ve 20. yüz- yıllarda yapılan onarımlarda sıva ve boya tabakaları ile kapatılmış bezemeler de açığa çıkarılarak konservasyonu yapılmıştır (Resim 20-25). Bezemeleri mevcut olmayan kısımlarda arşiv fotoğrafları, rölöveler ve bezeme araştırması sırasında elde edilen verilerle oluşturulan restitüsyon doğrultusunda tamamlama yapılmıştır. Kesin bilgi bulunmayan kısımlarda bezeme tamamlanmasına gidilmemiş, sadece mevcut bezemelerin konservasyonu yapılmıştır.



26

27

A

B

Kasım 2007- Ekim 2008 tarihleri arasında yapılan çalışmalarda 50 adet içlik revzenin restorasyon ve konservasyonu, çok hasarlı durumdaki 3 adet ve mevcut olmayan 2 adedinin ise özgüne uygun yeniden imalatı yapılmıştır. Çok hasarlı durumda olmalarına rağmen günümüze ulaşabilen 18 alçı dışlık revzenin tamamının restorasyon ve konservasyonu yapılarak yerlerine monte edilmiştir. Önceki dönemlerde yapılan onarımlarda çimento ile dökülerek yenilenmiş olan dışlıklar özgün detaylarına uygun olarak alçı ile yeniden imal edilmiştir (Resim 26-27).

Ştuk panolardan ağır hasarlı olup restorasyon öncesinde sökülmüş olanlar ve çatlak olanların restorasyonu yapılmıştır. Beste Odası'ndaki alçı kabartmalarda çatlak ve eksik kısımlar yine alçı ile tamamlanmıştır. Mermer sütunlar, şadırvan ve mermer kaplamalarda kimyasal temizlik ve sağlamlaştırma ve bazı kısımlarda plastik onarım yapılmıştır.

2010 yılı eylül ayında Kasrı'nın restorasyonunun tamamlanmasından ve mobilyaların taşınmasından sonra, ahşap zararlılarının dezenfeksiyonu için yapının tamamı özel bir polietilen örtü ile çadır içine alınarak sülfür florid gazıyla fümigasyona tabi tutulmuştur.

Restorasyon sırasında elektrik tesisatı, temiz ve pis su tesisatı ile yangın sezim uyarım sistemi kontrol edilerek yenilenmiştir. Tarihi bahçenin bakımı, bazı kısımlarının yeniden düzenlemesi ve ziyaretçilere yönelik servis düzenlemeleri yapılarak kamera güvenlik sistemi kurulmuş ve kasır yeniden ziyarete açılmıştır.

2010 yılında alanda bulunan diğer tarihi yapılardan Okmeydanı Kapısı ve Büyük Havuz'un restorasyonları da tamamlanmıştır. Diğer tarihi kısımların restorasyonuna da devam edilmektedir.

20 2005 yılında cephelerde yapılan bezeme araştırmalarında ortaya çıkarılan özgün bezemenin üzerine uygulanmış katmanlar.

21 Aynı kısmın restorasyon sonrası görünümü.

22 Divanhane'deki bezemeli yüzeylerin restorasyon öncesindeki durumu.

23 Divanhane'deki bezemeli yüzeylerin restorasyon sonrası durumu.

24 Divanhane orta bölüm tavanındaki bezemelerin restorasyon öncesindeki durumu.

25 Divanhane orta bölüm tavanındaki bezemelerin restorasyon sonrası durumu.

26 3 numaralı dışlık revzenin restorasyon öncesi ve restorasyon sonrası görünüşü.

27 A: 20 numaralı içlik revzenin restorasyon öncesi durumu:

Önceki yıllarda cam kullanılmadan sadece alçı ile yapılmış bir tamamlama, B: 20 numaralı içlik revzenin restorasyonu: Eksik kısmın özgüne uygun olarak tamamlanması.



Restorasyon sonrası
Aynalıkavak Kasrı.

Sonuç:

Aynalıkavak Kasrı ilk yapıldığı dönemdeki durumundan farklılaşmış biçimde, yapılan bütün onarımların bir bileşkesi olarak günümüze ulaşmıştır. Birçok kez onarılarak 200 yılı aşan bir süredir ayakta kalan bir yapının restorasyonu ve konservasyonunda karşılaşılan sorunlar, restorasyonda geleneksel yapım teknikleri ve malzemelerin sürekliliğinin, araştırmanın ve kurallara uygun belgeleme yapılmasının önemine bir kez daha dikkat çekilmesini gerekli kılmaktadır.

Tarihi ahşap yapılarda yenileme sonrasında periyodik kontrol, önleyici koruma ve bakım uygulamaları, yapılan restorasyonun ömrünü belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Tamamlanan son restorasyondan sonra da yapının dikkatle takip edilmesi, gereken koruma ve bakım çalışmalarının yapılması bu tarihsel mirasın gelecek yıllara daha sağlıklı biçimde taşınmasını sağlayacaktır.

Dipnotlar

- 1 Yazarın restorasyon uygulama sorumlusu olarak görev aldığı Eylül 2007-Kasım 2010 döneminde yapılan araştırmalarda ve restorasyon sırasında elde edilen bulguların daha geniş kapsamlı bir yayına dönüştürülmesi için çalışmalar devam etmektedir.
- 2 1805 tarihli bir belgede o dönemde saray arazisinde altı köşk ve birçok müştemilat yapısı bulunmaktadır, Semavi Eyice, "Haliç Kıyısında Kalan Son Osmanlı Sarayı: Aynalıkavak Kasrı", *MS* 1, 1998, s. 112-131.
- 3 Divanhane ve Beste Odası'ndaki kasidelerde H.1206 (1791-1792) tarihi bulunmaktadır. Kasidelerle ilgili detaylı bilgi bkz. *Aynalıkavak Kasrı*, Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 1994; Mehmet Kenan Kaya, "Aynalıkavak Kasrı Beste Odası Kasidesi: 'Bir Buluşma Yeridir Şimdi Hüzünlerimiz'", *MS*, 1, 1998, s. 132-141.

- 4 Sedat Hakkı Eldem, Semavi Eyice ve Ömür Bakırer yayınlarında yapının mimari özelliklerinin III. Selim döneminden daha eski bir döneme ait olduğunu belirtmişlerdir. Sedat Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, İstanbul 1974, s.311-324; Semavi Eyice, "III. Selim'in Tekniğe Feda Ettiği Eser Aynalıkavak Sarayı", *Sanat Dünyamız*, 37, 1988, s. 24-31; Ömür Bakırer, Window Glass in Ottoman Vernacular Architecture, *EJOS*, IV, (2001), Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Netherlands 1999, No. 9, s. 1-29.
- 5 Osmanlı dönemi arşiv belgeleri Y. Mimar Ziya Beyoğlu tarafından okunmuştur, kendisine çok teşekkür ederim.
- 6 BOA C.BH. 8684.
- 7 BOA İ.DH. 216/12666
- 8 BOA. CS. 4025.
- 9 BOA YPRK. ASK. 24/51, Aynalıkavak'ta kain Kasrı Hümayûn tamiratına dair tanzim olunan keşif defteri.
- 10 Oda Sedat Hakkı Eldem tarafından Arz Odası, (Sedat Hakkı Eldem, *a.g.e*), Semavi Eyice tarafından Beste Odası olarak isimlendirilmiştir.
- 11 Güney yönüne açılan sofa Sedat Hakkı Eldem tarafından "Haliçe bakan sofa" olarak isimlendirilmiştir, (Sedat Hakkı Eldem, *a.g.e*).
- 12 G. Fossati'ye ait Aynalıkavak Kasrı Çizimi, Cengiz Can arşivi. Çizimin yayında kullanılmasını sağlayan Prof. Dr. Cengiz Can'a çok teşekkür ederim.
- 13 Cengiz Can, "Fossati'lerin İstanbul'u", *Voyvoda Caddesi Toplantıları*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2006.
- 14 Sedat Hakkı Eldem bu çizimi siyah-beyaz olarak yayınlamış ve 19. yüzyıl başlangıcına tarihlenmiştir. (Sedat Hakkı Eldem, *a.g.e*) Milli Saraylar Daire Başkanlığı 1994'de yayınladığı Aynalıkavak Kasrı kitabında ise renkli olarak yayınlanmıştır.
- 15 Encümen Arşivi'nden alınan fotoğrafları içeren *Aynalıkavak Fotoğraf Albümü*, Milli Saraylar Daire Başkanlığı İhtisas Kütüphanesi.
- 16 MSHHA. CMH. 424.
- 17 MSHHA. CMH. 1012.
- 18 MSHHA. CMH. 382.
- 19 1971 yılına ait onarım keşfi, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Teknik Yardımcılığı Arşivi.
- 20 Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın Ağa Han Mimarlık Ödülü adaylığı sırasında yapılan tespitler, A. Walls, Technical Review Summary, National Palaces Conservation, 1987.
- 21 Şule Yum, Pelin Aykut P, Fatih Argönül, Sedat Öztopbaş, Burçin Tarhan, Serpil Çelik, "Aynalıkavak Kasrı Sit Alanı Koruma-Onarım Projesi", *MS*, S.1, 1998, s. 142-147.
- 22 Ridout Assoc. *A Report on Damp and Decay of the Aynalıkavak Pavilion*, Yayınlanmamış Rapor, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivi 1998.
- 23 2003 yılında yapılan restorasyon çalışmaları Y. Mimar Mehmet Akkaya, Ocak 2005- Eylül 2007 arasındaki restorasyon çalışmaları İnş.Müh. Hüsnü Kurt ve Y.Mimar Şeyda Zırhlıoğlu tarafından yürütülmüştür.
- 24 Restorasyon sırasında çekilen fotoğraflar: Jale Beşkonaklı, Coşkun Tezdoğan, Mesude Biçici.
- 25 Dr. Hatice Taşkın, Y. Müh. Neşe Yıldırım, Milli Saraylar Daire Başkanlığı İlaçlama Birimi tarafından A.Ü. Ziraat Fakültesi katılımıyla yürütülen çalışma.
- 26 Eylül 2007-Kasım 2010 tarihleri arasındaki restorasyon çalışmalarının ve teknik çalışmaların çok büyük bir kısmı Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın deneyimli personeli tarafından yapılmıştır. Uzun süren bu çalışmadaki özverili ve titiz çalışmaları için Aynalıkavak Kasrı Şantiyesi çalışanlarına, değerli katkıları için diğer birim ve atölyelerde görevli ustalara ve teknik personele teşekkür ederim.



Abdülmecid Efendi Kütüphanesi Koleksiyonu'ndan Cilt Sanatı rnekleri

Naciye Uçar Başaran*

Son Halife Abdülmecid Efendi, 1868'in Mayıs ayında Sultan Abdülaziz'in oğullarından biri olarak, Hayrandil¹ Kadınefendi'den Dolmabahçe Sarayı'nda dünyaya gelmiştir. Osmanlı şehzadelerinin tümü gibi özel bir eğitimden geçirilmiş olan Abdülmecid Efendi'nin, Doğu dillerinden Farsça ve Arapça'yı, Batı dillerinden Fransızca ve Almancayı mükemmel derecede, İngilizce'yi ise, yayınları takip edecek kadar bildiğini kaynaklardan öğreniyoruz. Pehlivanlığı ile nam salmış olan babası Sultan Abdülaziz gibi o da sporla ilgilenmişti. Ayrıca resim ve müzik konusunda da kabiliyetliydi. Resim tutkusu "Ressam şehzade"² olarak tanınmasına yol açmış, katıldığı yurtiçi ve yurtdışı sergilerde dönemin sanatçılarından büyük ilgi görmüştür. Piyano, keman, viyolonsel ve klavsen alan Abdülmecid Efendi, Batı Müziği ile yakından ilgilenirdi.

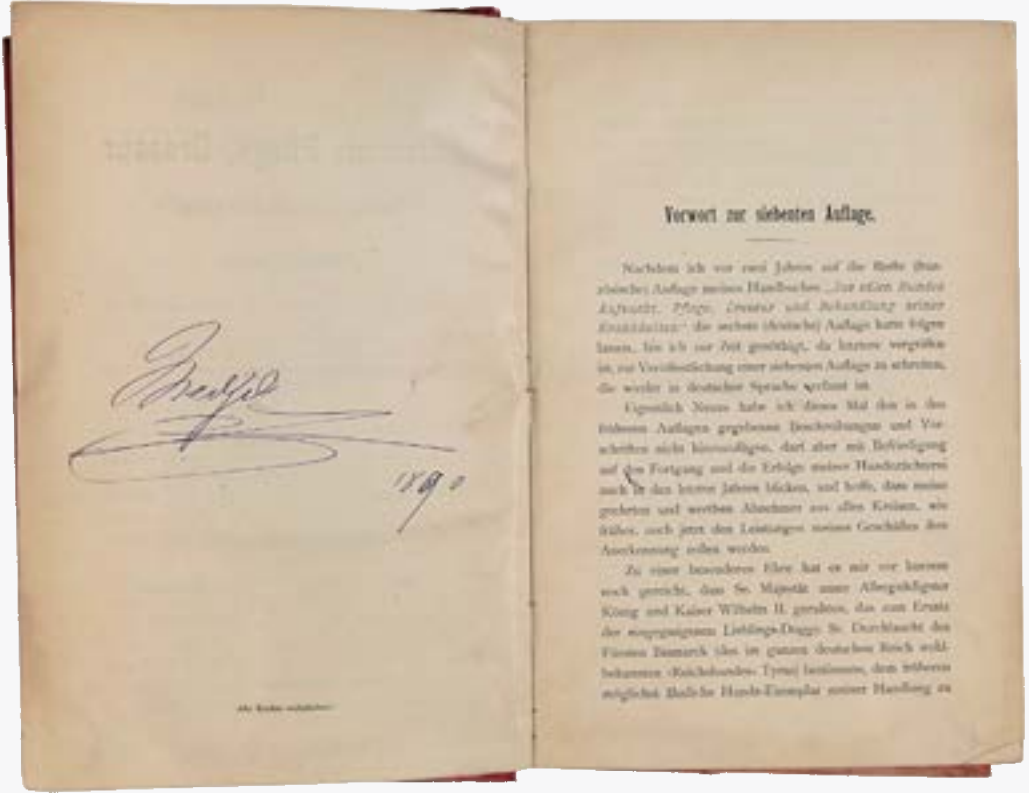
Entelektüel birikimini borçlu olduğu kütüphanesini uzun yıllar içerisinde oluşturmuş, yaşadığı her yere götürmüştür. Bu kütüphane, 1922 yılında halife seçildikten sonra günümüzde bulunan yerine; yani Dolmabahçe Sarayı'nın Mabeyn bölümündeki Hünkâr Sofası'na taşınmıştır. Halifeliği dönemindeki çalışmalarının ve kabullerinin büyük kısmını burada gerçekleştirmiştir. Hatta 1924 yılında Halifeliğin ilgası ile yurt dışına çıkarılacağı kararı kendisine yine bu odada tebliğ edilmiştir.

Kütüphanede yer alan eserlerin konularına bakıldığında, ilgi alanlarının ekonomiden hayvancılığa, anatomiden müzeciliğe kadar çok geniş bir yelpazeye dağıldığı görülmektedir. Abdülmecid Efendi'nin kendisine hediye edilen kitapların yanı sıra, kütüphanesini daha ziyade satın alma yoluyla zenginleştirdiği, hatta bazı kitapları bizzat kendisinin aldığı bilinmektedir. Ayrıca kitapların üzerlerinde damga ve etiketleri de bulunan *Librairie S.H. Weiss*, *Gerard Freres* gibi yabancı; *Kitabhne-i İbrahim Hilmi*, *Tefeyyüz Kitabhanesi*, *Vatan Mcellidhanesi* gibi yerli yayınevlerinden kitap satın aldığına, ciltleme ve abonelik bedellerini ödediğine dair faturalar, arşiv belgeleri arasında bulunmaktadır.³

Abdülmecid Efendi, entelektüel bir bakış açısıyla dünyada neler olup bittiğini de merak etmiş, Avrupa ülkelerinden getirttiği kitaplar ve süreli yayınlarla kütüphanesini sürekli geliştirmiştir. Kütüphane kataloğuna K 217 (34)-31 numara ile kayıtlı bulunan bir belgede *Plon Nourrit* yayınevi tarafından Abdülmecid Efendi'ye gönderilmiş kitap sipariş listesi yer almaktadır. Ayrıca yine K 217 (33)-130 numara ile kayıtlı başka bir belgede, Abdülmecid Efendi'ye sunulmak üzere hazırlanmış 1920 tarihli *Trbno*, *La Dopres*, *Corriera Della Sera* vb. yabancı gazetelerde çıkan Türkiye ile ilgili haber zetleri bulunmaktadır.

1 Kütüphane kataloğuna 1917 numaralı ve "Des Edlen Hundes Aufzucht, Pflege Dressur Und Behandlung Seiner Krankheiten" ismiyle kayıtlı eserin iç sayfasında Halife'nin Latin harfli el yazısı ile attığı imza ve tarihi.

2 Kataloğa 3812 numara ve "Eyyam-ı Suut ve Nusuhu Gösteren Cetveller" ismiyle kayıtlı deri kaplı yazma eser, değerli örneklerden biridir.



Koleksiyonu özel kılan en önemli husus, kitapların üzerlerinde gördüğümüz ve çoğu kendisine ait olduğunu düşündüğümüz izlerdir. Bazıları yazarı tarafından bir ithaf yazısı ile imzalanmış ya da kendi imzası, tarihi ve inisyali ile ölümsüzleşmiş, kimi satırların altları çizilerek kenarlarına notlar alınmıştır. Kimi ciltlerin üzerlerinde "Prince Medjid", kiminin iç sayfalarında ise Osmanlıca "Abdülmecid Bin Abdülaziz Han" mührü bulunmaktadır. Aldığı notların ve attığı imzaların bir kısmında Latin Harflerini bir kısmında ise Osmanlıca'yı kullanmıştır (Resim1).

Cilt Sanatının Kısa Tarihçesi ve Abdülmecid Efendi Koleksiyonunda Kullanılan Cilt Malzemeleri

Cilt, yazılı bir eserin sayfalarını dağılmadan bir arada tutabilmek amacıyla yapılan koruyucu kaplıdır. Türk kitap kaplarının tarihi Uygurlar'a kadar uzanmaktadır. Zaman içerisinde kurulan çeşitli Türk Devletleri de bu sanatı kendi kültürleri ile zenginleştirmişler ve Osmanlılarda 16. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. 17. yüzyılda yaşanan gerileme, sanat hayatında da kendini göstermiş ama kısa bir duraklamadan sonra 18. yüzyılda eski parlak devirlerine tekrar dönmüştür. Klasik bir ciltte, ön kapak-arka kapak-sertab ve mikleb gibi bölümlerle, her dönem tarzı değişmekle beraber şemseli ve salbekli bir süsleme unsuru görülür.⁴ 19. yüzyıl, cilt sanatı açısından klasik üsluptan uzaklaşmaya başladığı bir dönemdir. Yazma eserlerin azalıp basılı eserlerin çoğalması ile insanların kitaba ulaşmaları kolaylaşmış ama bu da beraberinde cilt sanatlarında gerilemeyi getirmiştir. "20. yüzyıl, daha çok Alman ve Fransız ciltlerinin tesirinde kaldığı, bazen Türk motiflerinin de kullanıldığı ve herhangi bir üslup ve ekole bağlılığın görülmediği çöküş dönemidir."⁵

Siyasi olarak toprak kayıplarının yaşandığı, içteki çalkantılarla mücadele edildiği ve batılılaşmanın etkisi ile ayak uydurulmaya çalışılan kültürel değişimin etkilediği Osmanlı Devleti'nde, elbette sanat da bu ortamdan payını almıştır. Bir yandan geleneksellikten kopulamamış, öte yandan Batı'dan esen rüzgâra karşı konulamamıştır. Cilt sanatı da bu karmaşadan nasibini almış, Doğu-Batı karışımı belli bir üsluba bağlı kalınmadan oluşturulan klasik dönem ve batı etkilerinin aynı anda görüldüğü ürünler ortaya konulmuştur.

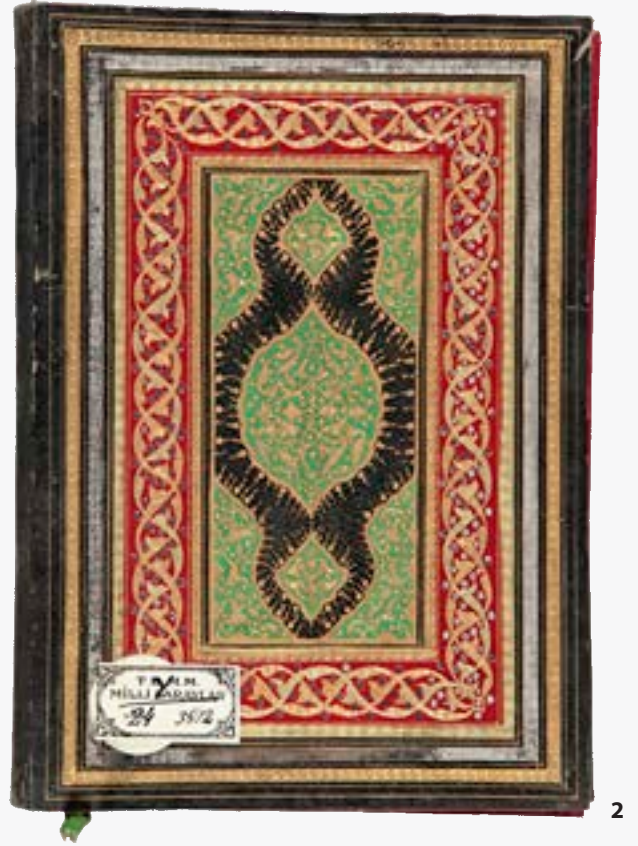
Abdülmeccid Efendi Koleksiyonu'nda bulunan kitaplardan, istisna olarak klasik tarzda ciltlenmiş örnekler ve az sayıda bulunan yazma eserlerin ciltlerini saymazsak hemen hemen tamamına yakınının 19. ve 20. yüzyıl sanat ortamından izler taşıdığını görürüz. Genel olarak bu dönemlere ait süsleme ve malzemelerin kullanıldığı eserlerin dışında, klasik üslupta ciltlenerek tezhiplenmiş yazmalar da kütüphane koleksiyonunun nadir parçaları olarak yer almaktadır (Resim 2).

Cilt Sanatında kullanılan malzemelerin çeşitliliği ciltlerin koruma özelliğinin yanında estetik görünümüne de yansımıştır. Abdülmeccid Efendi Kütüphanesi'nde, aşağıda örneklerini vereceğimiz metal, ahşap, deri, ebru, kumaş gibi malzemelerle yapılmış ciltlerin oldukça güzel örneklerine rastlamak mümkündür.

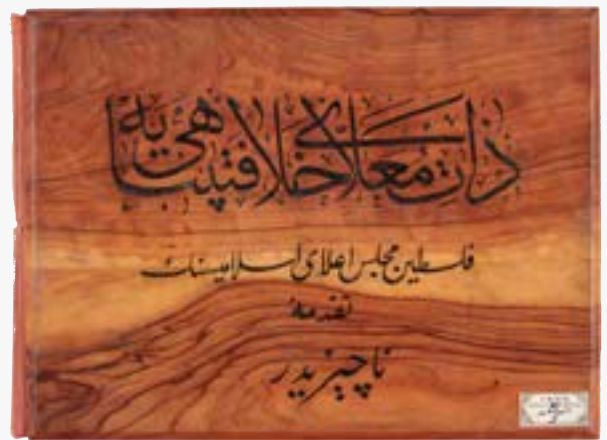
AHŞAP, cilt sanatında kullanılan en eski malzemelerden birisidir. Kayın ya da akçağağaçtan yapılmış tahtaların hem kendisi kapak olarak kullanılmış hem de üzerine deri veya kumaş gibi farklı malzemeler kaplanarak oluşturulan örnekleri günümüze kadar gelmiştir. Kütüphane koleksiyonuna K 5 envanter numarasıyla kayıtlı Filistin Meclisi tarafından Halife'ye hediye edilen fotoğraf albümünün kapağı kalın ve kahverengi cilalı ahşaptan yapılmış, sırt kısmında ise kahverengi deri kullanılmıştır (Resim 3). Filistin'den çeşitli görüntülerin yer aldığı albümün kapağına Osmanlıca harflerle "Zat-ı Muallâ-yı Hilâfet- penâhiye Filistin Meclis-i Âlî-i İslâmiyesi'nin Takdime-i Nâ-çizîdir" yazısı görülmektedir. Eserin iç kısmındaki Hicri Zilhicce 1341 (Miladi Temmuz-Ağustos 1923) tarihi ise, Abdülmeccid Efendi'nin Halifelik döneminde hediye edildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Ahşap, işlemesi zor bir madde olduğundan zaman içerisinde yerini mukavvaya bırakmış ve mukavva cilt sanatında neredeyse bir çığır açmıştır. Kelime anlamı olarak kuvvetlendirilmiş demek olan mukavvanın işlemesindeki kolaylık süsleme unsurlarının zenginleşmesini sağlamıştır. Üzeri deri, kumaş, cilt bezi ve ebrulu kâğıtla kaplanan mukavva, kapaklarda cildin görünmeyen alt yapı malzemesini oluşturmuştur.

DERİ, işlemeye uygun ve dayanıklı olması nedeniyle cilt



2



3



sanatında en çok tercih edilen malzeme olmuştur. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunan deri ciltlerde, yıldız, kumaş, ebru, şemse gibi çeşitli malzeme ve süsleme unsurları bir arada kullanılmıştır. En çok karşılaştığımız örneklerden bir tanesi *Çaharkuşe* de denilen kenarları yaklaşık birer santim eninde deri ile çevrilmiş, ortası ebru, kumaş veya kâğıt kaplı ciltlerdir. Kimisinde deriden köşebentler de oluşturulmuştur. Koleksiyondaki deri ciltlerde sıkça rastladığımız, II. Abdülhamid'in 17 Nisan 1882 tarihli emirleri ile son şeklinin verildiği Osmanlı Saltanat Arması 35'in üzerinde sembol, şekil ve obje ile temsil edilmektedir. Hem güçlü ve geleneksel bir ordunun hem de Osmanlı kimliğinin yansıtılmaya çalışıldığı arma ile büyük devlet imajı verilmiş ve birçok alanda olduğu gibi kitap ciltlerinin her çeşidinde de sıkça kullanılmıştır. Osmanlıların ilk devlet arması kabul edilen sultanların tuğraları da cilt sanatında kullanılan unsurlardan biri olmuştur. 19. yüzyılda Yıldız Sarayı'ndaki mücellithanede yapıldığından *Yıldız Cildi* diye adlandırılan, bir yüzüne yıldızla Osmanlı Saltanat Arması, diğer yüzüne ay yıldız veya tek ay basılı mor, kırmızı, bordo veya yeşil kadife ciltler koleksiyonda sıkça rastladığımız örneklerdendir.

Kütüphane kataloğuna 1312 numara ve "Sahra Topçu Endaht Talimnamesi" ismi ile kayıtlı bulunan eserin kapağında Osmanlı Arması'nın ve tuğranın yıldızla işlenmiş güzel bir örneğini görmekteyiz. Ön kapakta mukavva üzerine kırmızı ve yeşil deri kullanılmış, yıldızlı süslemelerin ortasına arma oturtulmuş, arka kapakta açık kısmı yukarı bakan ay motifi kullanılmıştır (Resim 4). 3794 numaralı "Şam Demiryolu ve Temdid-i Şirket-i Osmaniyesi Heyet-i Umumiyenin 11 Haziran 1910 tarihli içtima; Meclis-i idarenin raporu" isimli yazma eserin kırmızı ve siyah renkli deri kullanılmış ön kapağında arma, arkasında yine açık kısmı yukarı bakan ay motifi görülmektedir (Resim 5). 1075 numaralı "Bahriye Kanunname-i Hümayûnu" isimli mukavva üzerine bordo deri kaplı kitabın ön kapağında görülen yıldızlı armanın üzerinde, güneş içerisinde yine yıldızlı tuğra görülmektedir. Arka kapakta ise yıldızlı beyzi bir şemsenin tam ortasında yine yıldızlı bir çapa işlenmiştir (Resim 6).

AbdülmecidEfendi'nin Kütüphanesi'ndeki eserlerde sıkça rastladığımız bir başka deri cilt örneği 1774 numaralı "Dictionnaire Universel D'Histoire Naturelle" isimli kitabın kapağında görülmektedir. Eser, mukavva üzerine kırmızı renkli deri ile

kaplanmıştır. Yıldızlı bordürle çevrelenmiş ön kapağının ortasında yaldızla “M” harfi işlenmiştir. Arka kapakta ise yaldızlı güneş şeklindeki bir süslemenin ortasında açık kısmı aşağı bakan yaldızlı tek ay kullanılmıştır (Resim 7).

EBRU, cilt sanatı ile iç içe ürün veren geleneksel süsleme sanatlarımızdandır. Kitabın hem içinde hem de dışında süsleme unsuru olarak kullanılan ebru sanatının en güzel örnekleri kitap kapaklarında ve yan kâğıtlarında sıkça kullanılmış, kitabın okunmaya başlanmadan evvel ilgi çekmesine neden olmuştur. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde de hem yerli hem de yabancı kitap ciltlerinde ve pek çoğunun yan kâğıtlarında ebrunun renk ve desen ahengini yansıtan güzel örnekleri görülmektedir. Kataloğa, 1014 numara ve “Traite Theorique Et Pratique D'Economie Politique” isimli kayıtlı kitabın sırtı, sırtın kapakla birleştiği yerleri ve köşebentleri mukavva üzerine bordo renkli deri, diğer yerleri bordo ve gri renklerin hâkim olduğu battal ebru desenlidir. Kitabın ön kapağının sağ üst köşesinde örneklerini sıkça gördüğümüz ve koleksiyonu

özel kılan işaretlerden biri olan yaldızlı “Prince Mejid” damgası yer almaktadır (Resim 8). Bir diğer örnek 1220 numaraya “Die Verfassungsgesetze Des Osmanischen Reiches” isimli kayıtlı olan eserin sırtı, sırtın kapakla birleştiği yerler ile köşebentlerinde kahverengi deri kullanılmış ön ve arka kapakta kahverengi tonlarda ebrulu kâğıda yer verilmiştir (Resim 9). 1056 numaralı “La Socialisme Et La Question Sociale” isimli kitabın sırtı ve sırtın kapakla birleştiği bölümleri kahverengi deri, ön ve arka kapak mavi, bordo ve kahverengi tonlarda ebru desenli kâğıtla kaplanmıştır (Resim 10).

KUMAŞ, kitap cildi olarak her dönem kullanılan bir malzeme olmuştur. Özellikle canlı renklerdeki kadife kumaşlar kitap kaplarında estetik zevki ön plana çıkarmıştır. Kütüphanede kumaş kaplı ciltlerde daha çok kadife ve atlas kullanılmış, renk olarak da kırmızı, bordo ve yeşil tercih edilmiştir. Kumaş, cilt kapaklarının yanı sıra yan kâğıdı olarak da kullanılmıştır. Kütüphanede beyaz, kırmızı, bordo ve yeşil renkli ipek veya atlas kumaşların yan kâğıdı olarak kullanıldığı örneklere sıkça rastlanmaktadır. Kumaş kaplı ciltlerin üzeri de yaldızla, çeşitli arma, motif ve resimlerle



7



8



9



10



11

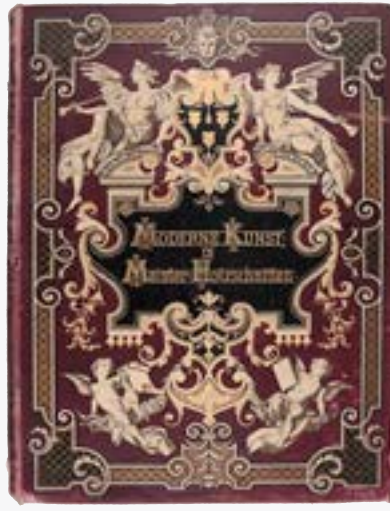


12

süslenmiştir. Örneğin; Kütüphaneye, K 202 numara ile kayıtlı “Fanfare Et Marche Imperiale De S.M.I. le Sultan Mohammed V. (Şevketli Sultan Mehmed Han Hazretleri'nin Marşı)” isimli nota kitabının yeşil kadife kaplı cildinin ön kapağında, ortada yaldızlı bir arp ve V. Mehmed Reşad'ın tasviri, dört köşesinde ise metal süslemeler bulunmaktadır (Resim 11). 948 numaralı “Nazar-ı İslam'da Makam-ı Hilâfet” isimli kitabın cildi mukavva üzerine krem renkli ipekli kumaşla kaplanmıştır (Resim 12).



13



14

CİLT BEZİ, koleksiyonda çok sık karşılaştığımız malzemelerden birisidir. Özellikle Avrupa tarzı ciltlerde değişik örnekleri görülmektedir. Deri ve kumaşa göre daha ucuz bir malzeme olan cilt bezinin kullanıldığı kitapların üzerine çeşitli resim ve figürler basılarak daha canlı ve hareketli kitap kapakları oluşturulmuştur. Örneğin; 94 numaralı “Figaro Illustre” isimli eserin kapağı yeşil cilt bezi kaplanmış, ortasına resim basılmış ve tüm kapak yaldızlı motiflerle süslenmiştir (Resim 13). Yine 2048 numaraya “Moderne Kunst In Meister-Holzschinitten” ismiyle kayıtlı bordo renkli cilt bezi ile kaplı eser, Berlin'de basılmış olup Avrupa cilt sanatından izler taşımaktadır (Resim 14). 2004 numaralı “Lehrbuch Der Gartenfunst” isimli eserin cildi mukavva üzerine yeşil renkli cilt bezi ile kaplanmış, sayfa kenarlarına ise yaldız yerine ebru yapılmıştır (Resim 15).



15



16

MERMER, cilt sanatında çok kullanılmamakla beraber, özel eserlerin kapağında zaman zaman rastladığımız bir malzemedir. Kütüphaneye 11/1265 numara ve “Paris Sergi-i Umumisi” adıyla kayıtlı eserin cilt kapağı mermer ve metalin mükemmel bir işçilikle bir araya getirildiği nadide örneklerden birisidir. Eser, dönemin padişahı II. Abdülhamid'e sunulmak üzere özenle hazırlanmış olması bakımından önemlidir (Resim 16).

Kapaklarda Kullanılan Süsleme Malzemeleri

Cilt kapağında kullanılan deri, kumaş, ebru, ahşap vb. kaplama unsurlarının dışında, kapakları süslemek ve cilt üzerine yazı yazmak için de çok çeşitli malzemelerden yararlanılmıştır. Koleksiyondaki eserlerde, nerede ise hemen her ciltte karşımıza çıkan süsleme malzemelerinin en önemlisi altın varak ya da altın tozudur. “Kitap sanatlarında ve önemli mimari eserlerin kitabelerinde sıkça kullanılan değerli bir madde- dir.”⁶ Kitapların kapak süslemelerinde, iç sayfaların tezhiplenmesinde ve sayfa kenarlarında hep yıldızla karşılaşırız. Yıldız kadar sık olmasa da kapaklarda kullanılan bir diğer süsleme malzemesi metaldir. Metal, kitap ciltlerinde daha çok süsleme ve koruma unsuru olarak kullanılmıştır. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde metalin hem süsleme hem de koruma özelliğinin bir arada kullanıldığı örneklere rastlıyoruz. Kütüphane koleksiyonuna K 4 numara ve “Nis Şehrine Ait Fotoğraflar” adıyla kayıtlı bir albümün kapağı, bordürlerin bağlantı yerlerindeki bronz süslemeler, arka kapaktaki dört köşeye konulmuş bronz ayaklıklar ki bunlar muhtemelen kapak derisinin zeminle temas edip yıpranmasını engellemek için yapılmıştır. İki kapağı birbirine bağlayan bronz kilitte metalin deri ile uyumlu bir süsleme-koruma unsuru olarak kullanılmasına da iyi bir örnektir (Resim 17-18). Yine Kütüphane koleksiyonuna K 2 numara ve “Aynaroz ve Bazı Manastırlara Ait Manzaralar” ismiyle kayıtlı albüm kapağında kadife zemin üzerine bronzun ince bir işçilikle süsleme unsuru olarak kullanıldığını görüyoruz (Resim 19). Bunların dışında özellikle Avrupa ciltlerin



17



19



18

20



21



üzerleri çeşitli resimler, barok, rokoko ve daha çok Art nouveau tarzında yapılmış motiflerle süslenmiştir.

Kütüphanede bulunan kitapların yan kâğıtlarında ise desenli ve yaldızlı kâğıtlar ile soğuk baskı fantezi kâğıt tabir edilen kalın, parlak, beyaz renkli kâğıt kullanılmıştır. Kumaş olarak, yukarıda belirtildiği üzere atlas ve ipek, kitap ayrıacı olarak da genellikle değişik renklerde kurdele tercih edilmiştir. 2964 numaralı “Defense De Plevna” isimli, kırmızı deri kaplı kitapta yan kâğıdı olarak yaldızlı bir bordürün içerisinde yeşil renkli atlas kullanılmıştır (Resim 20). 544 numaralı “1325 Sene-i Hicriyesine Mahsus Salname-i Devlet-i Âliye-i Osmaniye” isimli kırmızı deri kaplı kitapta yan kâğıdı olarak beyaz ipekli kumaş görülmektedir (Resim 21).

Abdülmecid Efendi, gerek kişiliği gerekse fikir ve sanat dünyasına bulunduğu katkılar ile dönemine damgasını vurmuş bir hanedan üyesidir. Hayatı boyunca bilime, sanata ve edebiyata önem vermiş; bunu bir yaşam tarzı olarak benimsemiştir. Kişiliğinde bir Osmanlı şehzadesinin asaleti ile bir sanatçının zengin duygu dünyası aynı anda belirir. Cilt sanatı açısından zenginliğini göstermeye çalıştığımız kütüphanesindeki eserlerin envanter, dijitalleme ve restorasyon çalışmaları tamamlanıp araştırmacıların hizmetine açıldığında, bilim dünyası bu konuda yazılacak daha çok şey olduğunu bir kez daha görecektir.

Dipnotlar

- 1 Çağatay Uluçay, *Padişahın Kadınları ve Kızları*, TTK Basımevi, Ankara 1980, s.163
- 2 Reşad Ekrem Koçu, “Abdülmecid Efendi”, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul 1958, I,137.
- 3 Akile Çelik, “Dolmabahçe’nin Saklı İncisi: Abdülmecid Efendi Kütüphanesi”, *Skylife*, Nisan 2010, s. 127.
- 4 Arap alfabesi ile yazılan kitaplar sağdan sola doğru okunduğu için, ön kapak sağda, arka kapak ise kitabın sol tarafında yer almaktadır. Arka kapağın uzun kenarının serbest kalan kısmına “Mikleb” denir. Ucu sivri olan bu parça, üst kapağın altına girmektedir. Miklebin hareketini sağlayan, alt kapağa bağlandığı parçaya da “Sertab” denilmektedir. Eski cilt kapaklarının dış yüzünde ortada bulunan oval veya yuvarlak formulu süslemelere şemse, şemsenin iki ucundaki uzantılara ise salbek adı verilmektedir.
- 5 *Türk Kitap Medeniyeti*, Ed. Alper Çeker, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2008, s. 83.
- 6 Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkârları, 18. Yüzyılda Ehl-i Hiref*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul 2008, s.111.


Kaynakça

- BİNARK, İsmet, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Ayyıldız Matbaası A.Ş., Ankara 1975.
- ÇIĞ, Kemal, *Türk Kitap Kapları*, Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. Kültür Hizmeti, İstanbul 1971.
- ÇOKTAN, Ahmet, *Türk Ebru Sanatı Tarihi, Yapılışı, Kelime Anlamı Ve Ebru Çeşitleri*, İstanbul 1992.
- KOÇU, Reşad Ekrem, "Abdülmecid Efendi", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1, İstanbul 1958.
- ÖCAL, Orhan, *Kitabın Evrimi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Faydalı Eserler Dizisi, İstanbul ty.
- ÖZDEMİR, Kemal, *Osmanlı Arması*, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, İstanbul 1997.
- Hanedandan bir ressam; Abdülmecid Efendi*, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.
- ÖZEN, Mine Esiner, *Türk Cilt Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1998.
- Türk Kitap Medeniyeti*, Ed. Alper Çeker, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul, 2008.
- ULUÇAY, Çağatay, *Padişahın Kadınları ve Kızları*, TTK Basımevi, Ankara 1992.
- QUATAERT, Donald, *Sanayi Devrimi Çağında Osmanlı İmalat Sektörü*, İletişim Yayınları, İstanbul 1999.
- YAMAN, Bahattin, *Osmanlı Saray Sanatkarları, 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul 2008.



Türk Resim Sanatı'nın Gelişiminde Asker Ressamların Etkisi

Gülşen Sevinç Kaya*

 Osmanlı İmparatorluğu'nun Lale Devri'nden itibaren Batı'yı tanıma sürecinde geçirdiği değişimler, kültürel hayatına yeni bir yön verir. Avrupa'ya gönderilen elçiler, gittikleri yerlerin bilim ve tekniğini inceleyenken aynı zamanda sanat faaliyetlerine de katılırlar. Bu dönemde Batı'nın da Osmanlı İmparatorluğu'na her zamanki ilgisi sürmektedir. Böylece Osmanlı yöneticileri, gelen sanatçılar vasıtasıyla Batı'yı yakından tanıma imkânı bulurlar. 18. yüzyıl sonunda, minyatür sanatı Batı anlayışında resim karşısında kaybolmaya başlar. Başlangıçta minyatürü andıran duvar resimlerinde zamanla başarılı örnekler verilir. Sultan III. Selim döneminden itibaren sarayın resim sanatına olan ilgisi ve desteği somut olarak ortaya çıkmıştır. Sultan II. Mahmud, Tasvir-i Hümayûn'unu devlet dairelerine astırarak resim sanatının gelişimine hız kazandırır.

Batı'nın bilim ve tekniğini yakalamak için kurulan Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn'da derslerde görsel anlatım yönünden resimden faydalandığı bilinir.¹ Sultan III. Selim döneminde istihkâm ve topçu subayı yetiştirmek için 1793 yılında Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn kurulur. Okulda mesleğin gereği yapılan topoğrafik çizim ve resimler, resme yeteneği olan gençlerin yetişmesini sağlar. Aldıkları eğitimin gereği doğa resimleri yapan bu genç öğrenciler, Batılı anlamda Türk resminin ilk temsilcileridir. Avrupa'da öğrenim görmüş Mühendishâne Nâzırı Bekir Paşa, mezun olan resme yetenekli subaylara okulun matbaasında çalışma imkânı sunmuştur. Okul, 1851-1852 öğretim yılından itibaren Mühendis Sınıfı, Topçu Sınıfı ve Ressam Sınıfı adlarıyla altı yıl boyunca mezun vermiştir.²

1834'de açılan Mekteb-i Harbiyye-i Şâhâne'nin programına ise resim dersleri bir yıl sonra konulur. Yine bu dönemde açılan askeri idâdilerin programına resim dersleri konulur. Harbiye, İdâdi ve Harbiye olarak iki kademeli düzenlenir.³ Mekteb-i Harbiyye-i Şâhâne'de Shranz ve Guès adlı ressamlar ders vermiştir. Maltâda yerleşen İspanyol bir baba ile İngiliz-İspanyol bir annenin çocuğu olan Joseph Schranz, 1832'de İstanbul'a gelir. Mekteb-i Harbiyye-i Şâhâne ve Harbiyye İdâdisi'nde resim dersleri verir. Sultan II. Mahmud zamanında tersane ve tophane işlerinde çalışmak üzere İstanbul'a yerleşen Fransız kökenli bir ailenin çocuğu olarak Türkiyede doğan ve Romada öğrenim gören Mösyö Guès, Mekteb-i Harbiyye-i Şâhâne'de 1846 yılından itibaren 40 yıl yağlıboya ve desen dersleri vermiştir.⁴ Olgun desencililiğiyle tanınan Sultan Abdülaziz,

* Müze Araştırmacısı, Milli Saraylar.

1 Tevfik Paşa, *Aslan*, baskı,
32.5 x 46 cm.,
Env. No. 64/ 2236.46.



şehzadeliği sırasında Guès ve Schranz'dan resim dersi almıştır.

Asker ressamlarımızın yetişmesinde büyük katkıları olan Schranz ve Guès, aynı zamanda Türkiye'deki okul sergilerini ilk kez düzenleyen kişilerdir. Sultan Abdlmcid, 1849'da Harbiye'de düzenlenen bu resim sergisini ziyaret etmiştir. Ayrıca okulda yapılan sınavlara girmiştir. Sergiye katılan resimlerden bazıları Padişah'a sunulmuştur.

Sultan Abdlmcid döneminde açılan sivil okullardan Hendese-yi Mülkiyye ile Sultan Abdülaziz döneminde açılan Galatasaray Sultnisi ve Darşsafaka Lisesi'nde resim derslerine önem verilir. 1869'da rüşdiye ve iddilerde resim dersleri zorunlu hale getirilir. 1877'de uygulamaya başlanan Menşe-i Muallim programında lisele- re resim ğretmeni yetiştiren sınıf-ı evvel ve askeri rüşdiyelere ğretmen yetiştiren sınıf-ı sn olmak üzere iki bölüm oluşturulmuştur.

Batılı anlamda Türk resminin gelişmesinde ve ressamların yetişmesinde ders programlarında resim derslerinin yer aldığı Mühendishane-i Berr-i Hümâyûn ve Mekteb-i Harbiyye-i şâhâne'nin önemli rolü olur. Mühendishane-i Berr-i Hümâyûn'da genç topçu subaylarının yetişmesi için perspektif ve gölge dersi verilir.⁵ Mühendishâne-i Berr-i Hümâyûn ve Mekteb-i Harbiyye-i şâhâne gibi yeni askeri okullarda resim derslerinin ders programlarında yer alması asker ressam- lar sınıfının doğmasıyla sonuçlanır. Bu okullarda yetişen yetenekli asker ressamları- mızdan Tevfik ve İbrahim Efendiler 1835 yılında Avrupa'ya resim eğitimine gün- derilir. Asker ressamlarımız Ressam Ferik İbrahim Paşa (1815-1891), Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) ve Hüsnü Yusuf (1817 -1861), Batılı anlamdaki Türk resminin ilk temsilcileridir. Onlar saltanata bağlı asker ve sanatçı olarak yetiştirilmişlerdir. Ferik İbrahim Paşa ile Ferik Tevfik Paşa'nın ilginç yaşam öyküleri vardır. 19. yüz- yılda Osmanlı padişahları genç Türk ressamlarının çalışmalarını maddi ve manevi olarak desteklemişlerdir. İmparatorluklarda iktidarın beğenisinin dışına çıkan sa- natılar, iktidarın ilgi ve desteğinden genelde yoksun kalmışlardır.

İbrahim Efendi (Ferik İbrahim Paşa), Mühendishane'den mezun olduktan sonra

2



2 Servili Ahmed Emin,
Baalbek Harabeleri, tuval
üzerine yağlıboya,
71.5 x 90 cm.,
Env. No. 12/ 2718.

Avrupa'ya resim eğitime gönderilmiştir. Sanatçının yurda döndükten sonra Sultan Abdülmecid'e resim dersleri verdiği ve Padişah'ın portresini yaptığı bilinir. 1835 yıllarının Natüralizm akımı etkisiyle yetişen İbrahim Efendi, Sultan Abdülmecid'in yüzündeki çiçek bozuğunu bile belirtir. Bu durum Sultan Abdülmecid'in kırgınlığına sebep olur ve genç sanatçı gözden düşer. Aralarında kıskançlık bulunan saray nakkaşlarından Vehib Abdullah'ın çıkardığı İbrahim'in bilerek padişahı küçük düşürmek istediği söylentisi, sarayda huzursuzluk yaratır. Bu söylentiler sebebiyle ressam Yüzbaşı İbrahim 1848 yılında Bursa'ya sürgün gönderilir. Sürgünde iken Bursa'dan manzaralar yapmıştır. Resme ilgi ve yeteneği bulunan Sultan Abdülaziz 1861 yılında tahta çıkınca sanatçının sürgünü sona ermiştir. Ferik İbrahim Paşa, Sultan Abdülmecid'in kızı Münire Sultan (1844-1862) ile 1861 tarihinde evlenmiştir. Münire Sultan, Ferik İbrahim Paşa ile evlendikten bir yıl sonra genç yaşta ölür. Askeri Şûrâ üyeliğinden emekli olan Ferik İbrahim Paşa'nın portre, manzara ve natürmort çalışmaları bilinmektedir.

Enderun'da yetişen Mekteb-i Harbiyye mezunu Ferik Tefvik Paşa, Avrupa'da resim eğitimi görmüştür. Ressam Tefvik, Sultan Abdülmecid'in saray hayatına uyum sağlamadığı için ayrıldığı eşi Bezmârâ Kadın ile evlenmiştir. Bezmârâ, Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın oğlu İsmail Paşa'nın evlatlığıdır. Sultan Abdülmecid'in kardeşi Sultan Abdülaziz tahta geçtikten sonra Tefvik Paşa'yı azlettiği gibi, Bezmârâ ve Tefvik'i Bursa'ya sürgüne göndermiştir. Sürgünde iken Bursa Ulu Camii'nin depremde zarar gören mihrap süslemelerini yaptığı bilinir. Tefvik Paşa, sürgünden kurtulmak için eşinden boşanır. Tefvik Paşa madalyalar üzerine portreler işlemiştir.

Aynı dönem sanatçılarından biri de Hüsnü Yusuf'tur. Mühendishâne-i Berrî-i



1

1 Diyarbakırlı Tahsin, *Kruvazörler*, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 132 cm., Env. No. 11 / 1525.

2 Hüseyin Zekai Paşa, *Küçüksu Çeşmesi*, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 84.5 cm., Env. No. 3/ 316.

3 Osman Nuri Paşa, *Mescid-i Aksâ*, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 100 cm., Env. No. 12/ 2639.

Hümâyûn mezunu Hüsnü Yusuf (1817 –1861), aynı okulda resim öğretmenliği yapmıştır. Avrupa'ya eğitim gören Hüsnü Yusuf'un portre ve manzaralar yaptığı bilinmektedir. Ayrıca mimari ile de ilgilenmiştir. Hüsnü Yusuf Bey'in resimleriyle İstanbul ve Anadolu'daki birçok tarihi yapılar belgelenmiştir.⁶

Askeri okullarda yetişen ressamlardan bir kısmı Osmanlı Sarayı'nda yaver ressam sıfatıyla görev almışlardır. Sultan Abdülmecid döneminde, Harbiyye Mektebi'nde dördüncü sınıf öğrencisi olan Osman Nuri, yaver ressam olarak saraya alınmıştır. Sultan Abdülaziz döneminde ise Osman Nuri, Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa), Yusuf Ziya ve Halil Beyler yaver ressamlar olarak görev yapmışlardır. Sultan II. Abdülhamid döneminde de Ahmed Ali, Hüseyin Zekai, Ahmed Emin (Servili) ve Mustafa Vasfi Beyler bu görevi yürütmüşlerdir.

Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda Türk resminin büyük ustalarının eserleri bulunmaktadır. Koleksiyondaki Osman Nuri Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Diyarbakırlı Tahsin, Mehmed Ali Laga gibi ünlü asker ressam, resimlerini adlarının yanına saray çevresine hediye edildiğini gösteren "kulları" sözcüğünü ekleyerek imzalamışlardır. Bunlar arasında Diyarbakırlı Tahsin'in, *Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiyye Dâiresi Resimhânesinde Suvârî Yüzbaşı Tahsin ve Osman Nuri Paşa'nın Ressam Mirlivâ Nuri imzaları* dikkat çekmektedir.

Koleksiyonda Türk resminin büyük ustalarının ve onların yetiştirdiği ünlü ressamların eserleri bulunmaktadır. Bu eserler, asker ressam kuşağının yetişme sürecinin görsel belgeleridir. Hoca Ali Rıza'nın hocaları Osman Nuri Paşa ile Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekai Paşa'nın hocaları Osman Nuri Paşa ve Şeker Ahmed Paşa, Mehmed Ali Laga'nın hocası Hoca Ali Rıza, Nazmi Ziya (Güran)'nın hocası Hoca Ali Rıza, Nurreddin (Akbal)'ın hocaları Osman Nuri Paşa ile Hoca Ali Rıza, Diyarbakırlı Tahsin'in hocası Hoca Ali Rıza'dır. Osman Nuri (1836-1906), Harbiyye Mektebi'nin dördün-



2



3

cü sınıfında öğrenci iken 1856/1857 yılında Saraya yaver ve ressam olarak alınmıştır. Harbiye'nin piyade sınıfından mezun olan Osman Nuri (Paşa), görevini Sultan Abdülmecid'den sonraki Sultan Abdülaziz döneminde de sürdürmüştür. Mekteb-i Harbiyye-i Şâhâne ve Mekteb-i İdâdî-i Şâhâne'de resim öğretmenliği yapmıştır. Vazifesine bağlılığı ve öğrencilerine desteği ile dikkat çekmiştir. İdâdî sınıflarda resme

1 Şeker Ahmed Ali Paşa,
Karpuz Dilimli Natürmort,
1893, tuval üzerine
yağlıboya, 72.5 x 99.5 cm.
Env. No. 3/ 281.



yetenekli gençleri Harbiyede resimhaneye devam ettirmiştir. “Nuri Paşa, bir zabıt için resim yapmamanın bir kusur, resimden anlamamanın büyük bir irfan noksanlığı olduğuna kat’i bir kanaatle hüküm vermiş hocalardandı. Derslerde de daima, ordu-da el işlerinde meharetli zabıtların kıymetlerinden itibarlarından bahsedirdi. Güzel ve doğru krokilerin meslekteki derece-i lüzûmunu munis lisanının tatlı ahengiyle anlatarak genç ruhlara karşı sevdirmeye, sanat zevkini tatdırmağa çok dikkat eder ehemmiyet verirdi... Harbiyede son sınıf talebelerine birer tablo yaptırmak madalyalarla taltif ettirmek onun en zevkli bir muvaffakiyetini teşkil ederdi.”⁷

Harbiye Mektebi’nden en üst derece ile diploma olan Ahmed Ali (1841-1907), 1863/1864’de Sultan Abdülaziz’in emriyle devlet hesabına Paris’e resim öğrenimine gönderilmiştir. İstanbul’a döndükten sonra çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. 27 Nisan 1873’te Sultanahmed Mekteb-i Sanâyi’de dönemin yerli ve yabancı sanatçılarından eserlerinden oluşan bir sergi düzenlemiştir. 1 Temmuz 1875’te buna benzer ikinci sergisini Çemberlitaş’taki Dârülfünûn’da açmıştır. 1873 yılındaki sergisinin başarısı sebebiyle Sultan Abdülaziz tarafından 1873/1874’de yaverliğe atanmıştır. Yaver Ahmed Ali, hocası Jean-Léon Gérôme’un kayınpederi Adolphe Goupil’in galerisinden aldırıldığı tablolarla saray tablo koleksiyonunun oluşumuna katkı sağlamıştır. 1896/1897’de ölümüne kadar sürdürdüğü Saray Yabancı Konuklar Teşrifatçılığı’na (Misâfirin-i Ecnebiyye) getirilmiştir. Şeker Ahmed Paşa, Mercan’daki konağında bir atölye kurmuştur. “Şeker Ahmed Paşa vazifesinin ağırlığı dolayısıyla kendini kırlara atamadı. O ancak Mercan’daki konağında ve ancak tatil günlerinde büyük natürmortlar yaptı. Bilhassa meyva resimleri yapmağı çok severdi. O hasreti olduğu yeşil ormanları da bu atölyesinde yapmağa mecbur kalmıştı.”⁸

Süleyman Seyyid (1842-1913), resme olan ilgi ve yeteneği sebebiyle Sultan Abdülaziz tarafından Paris’e resim eğitimine gönderilmiştir. Paris’ten döndükten sonra hocası Osman Nuri Paşa’nın yardımcılığını yapmıştır. Daha sonra Harbiye, Kuleli Askeri

Lisesi ve Askerî Tıbbiyede resim öğretmenliği ve çeşitli okullarda Fransızca öğretmenliği görevlerinde bulunmuştur. Süleyman Seyyid'in vefatı sebebiyle yayımlanamadığı *Fenn-i Menâzır* adlı kitabı, perspektif konusundaki hassasiyetini gösteren bir örnektir. “Üsküdar'da Nuhkuyusu'nda ahşap bir evde oturan sanatçı, filozof adını verdiği eşeğine binerek ilham aldığı Çamlıca, Kısıklı, Bulgurlu, Alemdağı gibi yerlere giderek açık havada resim yapmıştır.” *Askeri mekteplerde kırk altı sene kadar devam eden hocalık hayatı onun şevk ve gayretle dolu ayrı bir tarihtir.* (1910) senesine kadar yetişen zabıtlar ve doktorlar Süleyman Seyyid'i pek yakından tanırlar. Tatlı hikâyeleri, filozofane mütalâaları, devri tenkit edici nükteli sözleri ile talebelerin fikirlerine nur veren, istikbale emniyet uyandıran bir hocadır... Süleyman Seyyid eski tıbbiyeye talebeleri tarafından (Metrologiste) namile yâd edilir. Ona bu ismi verdiren menâzır da (Leonard de Vinci) den fazla bir tenasüp gösterişidir.”⁹

Hoca Ali Rıza (1858-1930), resim yeteneği sebebiyle mezun olduğu Harbiyede hocası Osman Nuri Paşa'nın yardımcısı olarak görev yapmıştır. Daha sonra Mekteb-i Harbiyye Matbaası serressamlığına getirilmiştir. Harbiye Mektebi'nde Meşrutiyet sonrası “Şehzâdegân” eğitimi için oluşturulan sınıflara resim dersi vermiştir. Harbiyedeki bu görevinin yanı sıra, Darüşşafaka'da parasız resim dersleri vererek gençlerin yetişmesine katkı sağlamıştır. Mekteb-i Harbiyye zâdegân sınıfından 1894'de mezun olan Celal Esad Arseven, okulun resim eğitimi ile bilgi vermektedir: “Mektepteki Hünkar dairesinin büyük salonu resme tahsis edilmiştir. Talebeler arasında resme hevesi ve istidadı olanlar burada yağlıboya resme çalışırlardı. Bunlar rüştiye ve idadilerde de resim dersi görerek hayli ilerlemiş olanlardı. Şeker Ahmed Paşa ve o zaman kolağası olan Üsküdarlı Ali Rıza Bey gibi tanınmış hocaların nezareti altında çalışan bu talebeler artık yalnız büyük kıtâda yağlıboya tablolar yapıyorlardı. Fakat, insan resimleri yapmaz ve canlı modelden çalışmazlardı. Fotoğraflardan büyütme veya basma resimlerden kopya etmek suretiyle yapılan bu resimler Göksu, Kâğıthane, Kız Kulesi, Beylerbeyi Sarayı, ormanlık gibi sırf manzara, meyve ve çiçek resimleri idi. İnsan resimleri ile kompozisyon yapılmazdı. En ufak tafsilatına kadar işlenen bu resimler bir sanat eserinden ziyade boyanmış birer fotoğrafı mahiyetinde idiler. Yapılan bu resimlerden her intihap olunanları her sene yaldızlı ve tepesi armalı çerçevelere geçirilerek padişaha takdim edilir ve altlarına kulları diye imza edilmiş olan bu eserlerin sahiplerine İhsân-ı Şâhâne olarak paralar gönderilirdi.”¹⁰

Askeri okullarda verilen resim eğitiminde resimler, doğadan değil de fotoğraftan büyütme ya da baskı resimlerden kopya etmek suretiyle yapılmıştır. Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda askeri okullarda verilen resim eğitiminin örneklerine



2 Süleyman Seyyid,
Ormanda Karaca,
H.1312 / M.1894-1895,
tuval üzerine yağlıboya,
98.5 x 78 cm.,
Env. No. 11/ 1455.

yansıtan eserler bulunmaktadır. Koleksiyon'da Salih, Davud, Hayri (Sultan Selimli), Hüsnü, Rıfki gibi askeri okul öğrencilerinin resimleri bulunmaktadır. Bu resimlerin bir kısmı öğrenci resmi niteliğindedir. Bu genç ressamlardan bazıları eserlerini, saray çevresine hediye edildiğini gösteren "kulları" sözcüğünü adlarının yanına ekleyerek imzalamışlardır. Sanatçı bilincine erişmemiş genç ressamlardan bazıları da tablolarını imzalamamış ya da tablonun arka yüzünde tuvale ya da şaseye imzalarını atmışlardır. Asker ressamların akademik gelenek doğrultusunda yapmış olduğu bu eserlerin pek çoğu manzara konuludur. Manzaraların kompozisyon şemaları birbirine benzerdir. Kompozisyonda genellikle ağaçlar arasında bir yapı ile durgun bir su ya da bir akarsu görünümü betimlenmiştir. Bu manzaraların birçoğu kartpostalları çağrıştırmaktadır. Bazı manzaraların kompozisyonlarında kasır, köşk, köprü, cami, türbe, sokak ve çeşme gibi mimari görünümler yer alır. Bazılarında da insan ve hayvan figürleri bulunur. Asker ressamların eserlerinden birkaçı ise figür resmidir.

Osmanlı padişahları sanat eğitiminin gelişmesi, yurtdışına öğrenci gönderilmesi, sanatçılara siparişler verilmesi, sergilerden eser satın alınması ve yetişen sanatçıların sarayda ya da okullarda görevlendirmesi gibi ardı sıra gelişen yeni kültürel atılımları ile Batılı anlamda Türk Resminin en büyük destekçisi olmuşlardır. Saray'ın desteğiyle gelişen sanat ortamında sanatçıların eserlerini üretecekleri ve sergileyecekleri mekânlar kısıtlıdır. Önceleri sergi açma bilinci gelişir ve izleyici bulmanın güç olduğu bu dönemde çoğu okul salonlarında karma sergiler düzenlenir.

Sultan Abdülaziz döneminde, saray mensuplarının sergileri ziyaret ederek beğendikleri yapıtları satın aldıkları görülür. Nitekim Sultan Abdülaziz, Şeker Ahmed Paşa'nın İstanbul Darülfünun'unda 1 Temmuz 1875 yılında düzenlediği ikinci sergisindeki pek çok tabloyu saraya getirterek incelemiştir. Sultan Abdülaziz, sergilere katılan sanatçıları, mükâfatlar vaat ederek desteklemiştir. Düzenlenen sergilerden Saraya satın alınan tablolar, saltanat armalı çerçeveler ile Saraya asılmıştır.

Batı etkisindeki Türk resmi, kendi kurallarını oluşturmuş ve sanatçıların yetiştiği sosyokültürel ortama paralel olarak özgün biçimler yaratılmıştır. Türk ressamlarının yapıtlarında manzara teması, Batılı ressamlardan farklı bir anlayışla yansıtılır. Böylece 19. yüzyılın son yarısında Türk manzara resmi büyük bir gelişme gösterir. Türk manzara ressamlığında gravür ya da fotoğraftan yararlanarak çalışma ya da doğrudan doğadan gözleme dayalı çalışma yöntemleri uygulanır. Ressamlarımız sarayın beğenisine uygun eserlere ulaşmaya çabalamışlardır. İnsan figürüne ölçülü yer verilmiştir. Ayrıca 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren natürmorta duyulan ilgi artmıştır ve ayrıca resim eğitiminin yapıldığı askeri ve sivil okullarda sergi etkinlikleri ile eleştirel tartışmalar görülmeye başlamıştır.

Resim eğitiminin kurumlaşmasında ve ilk Türk ressamlarının yetişmesinde askeri okulların ve bazı sivil idâdilerin önemli yerleri vardır. Bununla birlikte genç sanatçıların Batının sanat merkezlerine yollanması Türk resminin gelişimi açısından dikkate değer bir diğer olgudur. 19. yüzyılda eğitim için Avrupa'ya giden Türk öğrencileri, eğitimlerinde modelden figür ve nesne çalışmaları yapmayı öğrenmişlerdir. Ayrıca doğadan gözleme dayalı manzara çalışmaları yapmışlardır.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında İstanbul'un sanat ortamında Türk ressamları, resim tekniğini geliştirmek için yerli ve yabancı yayınları takip etmişlerdir. Bu durum, resim tekniğine verdikleri önem ve duyarlılığı göstermektedir. Askeri okul-

lardan başlayarak yaygınlaşan sanat eğitimi, Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Müdürlüğünü Avrupada eğitim görmüş ressam Osman Hamdi Bey'in yaptığı Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin atölyelerinde figür anatomisi ve portre sorunlarına önem verilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Batılı anlamda resim yapan Türk ressamlarının sayısı artmış ve düzenli sergiler açılması için Türk sanatının ilk birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından ilk uğraşlar verilmiştir. “Askeri ve sivil okullara bakıldığında gençler kendi kapalı ortamlarının sınırları içinde, sanatın coşkusunu resim üretimiyle paylaşmaktadırlar... Sanatla yakından ilgilenen padişahların ve veliahdların yaşadığı saray mekânına sunulacak bir resim yapma gayretindeydi ressamlar. Kuşkusuz büyük bir onurdur bir sanatçının resminin saraya girebilmesi. Önemlisi ise kazanılan ödüldür. Padişahın beğenisine hitabeden bir resim sanatçısına yeni bir ufuk, Avrupa'da resim öğrenimi kazanma olanağı sağlamaktaydı.”¹¹

Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde 1885 yılından itibaren yıllık sergiler açılmıştır. Sergiler, figür resmine ilgiyi ve biçim arayışlarını yansıtmaktadır. Bu dönemde 1901,1902 ve 1903 yılında olmak üzere üç kez düzenlenen İstanbul Salonu sergileri gibi düzenli sergiler açılmıştır. Dönemin gazetelerinde de resim sanatına ve düzenlenen sergilere ilgiyi yansıtan yazılar çıkmıştır. Böylece düzenlenen sergiler, Türk resminde ilk eleştirilerini şekillendirmiştir. Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde açılan Avrupa Sınavını kazananlar, 1910 yılında Avrupa'ya eğitime gönderilmiştir. I. Dünya Savaşı sebebiyle yurda dönüşlerinde Sanâyi-i Nefise ve İnîs Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görev almışlardır. 1914 kuşağı sanatçılarının bir kısmı Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezundur. Bir kısmı ise Mekteb-i Bahriyye'den mezun olduktan sonra ordudan ayrılıp Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde eğitim görmüştür. 1916 yılından itibaren de her yıl Galatasaray Lisesi'nde sergiler düzenlemişlerdir. Avrupa'dan dönüşlerinde izlenimciliği Türk resmine taşıyan 1914 kuşağı sanatçıları, Cumhuriyet dönemi Türk ressamlarının yetişmesinde önemli rol oynamışlardır.

Dipnotlar

- 1 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, I, 92.
- 2 *a.g.e.*, s. 384.
- 3 *a.g.e.*, s. 384.
- 4 *a.g.e.*, s. 390.
- 5 Ahmet Öner Gezgin, *Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar Resim ve Heykel*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 137-138.
- 6 Gülsen Sevinç (Kaya), *Sultan Abdülaziz ve Plastik Sanatlar*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1998, s. 15-16.
- 7 Sami Yetik, *Ressamlarımız*, İstanbul 1940, I, 40.
- 8 S. Pertev Boyar, *Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri*, Jandarma Basımevi, Ankara 1948, s. 39.
- 9 Sami Yetik, *a.g.e.*, s. 65.
- 10 Naciye Turgut, “Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza Bey (1858-1930)”, *Hoca Rıza (1858-1930)*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2004, s. 50.
- 11 www.turkresmi.com



Maslak Kasırları Yerleşim Düzeni ve Kullanımı Üzerine İncelemeler

Tahsin Toğral*

II. Abdülhamid'in şehzadeliği zamanında ikametine tahsis edilmeleriyle bölgeye farklı bir anlam kazandıran Maslak Kasırları hakkında malumat çok sınırlıdır. Siyasi ve sosyal tarihimizde çok önemli bir mevkide olan Kasr'ın hangi tarihte inşa edildiği, maliyeti, mekân işlevleri ve kim tarafından yapıldığı günümüze kadar saptanamamıştır. Genel kabul gören yaklaşım, çevrede ilk yapılaşmanın Sultan II Mahmud döneminde (1808-1839) başladığı, Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) devam ettiği, Sultan II. Abdülhamid döneminde ise günümüzdeki haline ulaştığı yönündedir.¹ Nitekim mevcut arşiv belgelerinin 1876-1877 yılları arasında yoğunlaşması, belgelerde yeni yapılanmalar dışında onarımlardan da bahsediliyor olması bu kanaati doğrular niteliktedir.

Mimari açıdan farklı özelliklerde bir yapılar topluluğu olan Maslak Kasırlarına geçmişten günümüze uzanan tarihi süreçte, ihtiyaçlar doğrultusunda ilave yapılar da inşa edilmiştir. Kasr-ı Hümayûn, Mabeyn-i Hümayûn, Çadır Köşkü, Ağalar Dairesi, Hamam-Külhan, Limonluk gibi yapıların yanında, Kuşluk ve Bahçıvan Odası, Su Deposu, Havuz, Bekçi Odası, Matbah, Su Makinesi, Tavla/Tavile* gibi yapıların da olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, bu yapıların bir kısmı, çeşitli nedenlerle zaman içerisinde varlıklarını yitirmiştir.

Maslak Kasırları ile ilgili bu çalışma, elde edilen bazı belgeler ışığında kasırları; yerleşim düzeni, mekân tanımlamaları ve kullanım özellikleri açısından yeniden incelemeyi amaçlamaktadır. Yapıların zamanla değişen isteklere uygun olarak, Osmanlı Dönemi ve Maslak Askeri Prevantoryum'u olarak kullanıldıkları dönemlerde hangi noktalarının değişikliklere uğradığı somut olarak ortaya konularak, geçirdiği değişimler ele alınacaktır.

Mevcut arşiv belgeleri, yapıların 20. yüzyılın ilk yarısında birkaç kez mülkiyet değiştirdiğini göstermektedir. 1924 yılına kadar Sultan II. Abdülhamid'in şahsî mülkü olup en son, zevcesi Behice Hanım tarafından kullanılmış olan Maslak Kasırları, Osmanlı Hanedan mensuplarının yurt dışına çıkarılma kararı sonrasında Milli Saraylar bünyesine katılmıştır. Bir süre sonra ise Yüksek Askeri Şura'nın vermiş olduğu karar doğrultusunda, 1937 yılında Maslak Askeri Prevantoryumu'na dönüştürülmüştür.

Ana yapı olan Kasr-ı Hümayûn/Harem Dairesi.

* Maslak Kasrı Koruma Amir V., Milli Saraylar.



1



2



3

1 Maslak Askeri Prevantoryumu personeli ve ilk hastalar.

2 Maslaklara su taşıyan 181 numaralı kanal bacası.

3 Maslaklara su taşıyan kanalın iç görünümü.

Verilen karar sonrasında yaklaşık bir yıl onarım ve yapılanma çalışmaları yürütülmüştür.

2 Temmuz 1938 yılında Maslak Askeri Prevantoryumunun 50 yatak kapasite ile açıldığı kolordulara, askeri okullara ve sair yerlere bildirilmiştir. Hasta kabulüne başlanmış, ilk ay 3 hasta yatış yapmıştır. Askeri bir kimliğe bürünerek çeyrek yüzyıl hizmet veren yapılar bir süre sonra, bazı değişikliklere uğrayarak tekrar Milli Saraylar bünyesine katılmıştır.

Bu çalışma ile mekânlarda ve çevresinde yapılan değişikliklerin neler olduğunu anlayabilmek için öncelikle, eldeki arşiv belgeleri ışığında yapıların tarihi, Osmanlı döneminde kullanımı ve yerleşim düzeni ile ilgili durum tespiti yapılacaktır. Bir başka çalışmada da Maslak Askeri Prevantoryum'u olarak kullanıldıkları dönemin kronolojik olarak incelenmesi amaçlanmaktadır.

Boğaziçine tepeden bakan, bölgeye hâkim bir konumda yer alan yapılar ve çevresi Maslak ismini, bölgede varlığı bilinen su dağıtım merkezlerinden almıştır. Maslak Kasırları'nın çok yakınında bulunan Fatih ormanlarında oluşturulan bentlerde toplanan su, açık ve kapalı kanallar ile bölgenin en yüksek noktasına taşınmıştır. Bu noktalarda oluşturulan maslaklar vasıtasıyla semtlere su dağıtımı yapılmıştır. Günümüzde Maslak Kasırları civarında biri kapalı, diğeri açık iki maslak olduğu bilinmektedir. Semte isim veren maslaklardan birisi Kasr'ın hemen bitişiğinde yer almakta olup arşiv belgelerinde su makinesi, havuz gibi isimler ile anılmaktadır. Kasr'ın bitişiğindeki maslağa su taşıyan kanallar arazinin eğimine göre yaklaşık 3 metre derinliğe ulaşabilmektedir. Su kanallarına belirli aralıklar ile baca yapılmış, bacaların üzeri numaralandırılarak (en son numara 181) bir kapakla kapatılmıştır.

170.000 metrekarelik yeşil bir doku içerisinde doğa ile uyumlu yaşam anlayışının ön planda tutulduğu yapılar topluluğu olan Maslak Kasırları'ndan günümüze belli yapılar ulaşmıştır. Maslak Kasırları ile ilgili mevcut arşiv belgeleri üzerinde yapılan inceleme sonucunda; yapıların

mekân kullanımları ve tanımlanması üzerine yeni bulgulara ulaşılmıştır.² Bu bulgular ışığında yürütülen çalışmalar neticesinde, yapılardan bazılarının geçmişte kullanılan isimlerinin günümüzde kullanılan isimlerinden farklı olduğu anlaşılmaktadır.

Ayrıca mevcut yayınlarda tanımlanmamış olmakla birlikte, varlığını sürdürdüğü tespit edilen Kuşluk, Bahçivan Koğuşu ve Kalorifer isimleriyle arşiv belgelerinde bahsedilen yapıların, günümüzde farklı işlevler ile varlıklarını devam ettirdiği anlaşılmaktadır. Arşiv belgelerine bakıldığında, bekçi odası, mutfak, kiler ve tavla/tavile gibi yapıla-

rın şu anda mevcut olmadığı, ya da yapıların bir kısmında önemli değişiklikler yapıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, birçok belgede Maslak Kasrı Hümâyûnu ve Tophanelioğlu Kasrı isimleri birlikte anılmakta olup, bu ifade ile hangi yapının kastedildiği tam olarak tespit edilememiştir. Bu bağlamda Maslak Kasırları'nın mekân kullanımları ve tanımlamaları dışında, yapıların mimari özellikleri ile ilgili yeni bulgular da aşağıda değerlendirilecektir.

Kasr-ı Hümâyûn /Harem Dairesi / Kurttepe Kasrı

Maslak Kasırları yapılar topluluğu içerisinde, ana yapı olarak nitelenen Kasr-ı Hümâyûn binası bodrum kat, zemin kat, birinci kat ve musandıra katlarından oluşmaktadır. Birçok arşiv belgesinde Harem Dairesi olarak da söz edilen yapı, Sultan II. Abdülhamid'in tahta davet edildiği mekân olması münasebetiyle ayrı bir öneme sahiptir.

Maslak Kasrı Yapıları 1938 yılına kadar geleneksel yöntemlerle yani; şömine, mangal ve sobalar ile ısıtılmıştır. Kasr-ı Hümâyûn Binası'nın ısıtma sistemi için altı adet şömine kullanılmıştır. Renkli mermerden mamul şöminelerin bazılarının üzerlerinde Abdülhamid'in baş harflerini simgeleyen "A.H" harfleri yer almaktadır. Günümüzde de mevcut olan altı adet şöminenin duman tahliyesi için çatının kuzey batı cephesinde iki adet baca inşa edilmiştir. En büyük değişiklik ise mekânın örtü sisteminde olmuştur. Yapının ilk örtü malzemesi Marsilya Kiremididir. Ancak daha yakın tarihli belgelerde mekân örtü malzemesi olarak oluklu saclardan bahsedilmektedir. Çatıya 1876 yılında bir paratoner yerleştirilmiştir.³

Eldeki mevcut fotoğraflarda binanın zemin kat pencerelerinde demir parmaklıklar olduğu görülmektedir. Parmaklıklar, yapıların Maslak Askeri Prevantoryumu olarak kullanıldıkları dönem sonrasında kaldırılmıştır. Binanın dış cephesinde bazı değişiklikler olmasına rağmen yapı, genel olarak bilinen fiziki görünümünü muhafaza etmektedir.

Kasr-ı Hümâyûn Binası'nda giriş kat ile üst katın bağlantısı, ahşap bir merdiven ile



4



5

4 Ana yapı olan Kasr-ı Hümâyûn/Harem Dairesi. Ön cephe görünümü.

5 Velihaht Abdülhamid'in tahta davet edildiği Kasr-ı Hümâyûn Binası.



1



2



3

1 1945 yılında Kasr-ı Hümâyûn Binası ön cephesi.

2 Kasr-ı Hümâyûn Binası üst kat bağlantı merdivenleri.

3 Üst kat bağlantı merdivenlerine ilave edilmiş ahşap sütunlar.

sağlanmıştır. Merdivenin arka cephesinden açılan ahşap bir kapıdan bodrum kata inilmekte, bodrum kattan dışarıya çıkılabilmektedir.

Günümüzde, merdivenlerin her iki yanında ikisi ahşap dört adet sütun yer almaktadır. Ahşap sütunlar belgelerde bahsedildiği üzere, mekânda bazı hasarlara yol açmış olan 1894 depremi sonrasında ilave edilmiştir.

Maslak Kasrı ve müstemilatında onarılabilecek yerlerin tespitinin yapıldığı 1884 (1301) tarihli keşif defteri, mekân içi kullanımları ve tezyinatları hakkında fikir vermektedir. Kasr-ı Hümâyûn Binası üst kat, ortada yer alan salonunun kuzey ve güney cephelerine konumlandırılmış, ikisi büyük, ikisi küçük toplam dört odadan oluşmaktadır. Arşiv belgelerinde büyük odaların ölçülerini görmek mümkündür. Her odada panjurlu üç pencere olup alt ve üst katlarda panjurlu toplam 42 pencere bulunmaktadır. Söz konusu belgeye göre Kasr'ın üst katında bulunan salon ve oda kapıları ile pencerelerinin yağlı boya yapılması, güney cephede yer alan büyük oda ile yanındaki odanın duvar kâğıtlarının yenilenmesi, salonla beraber tavanlarının yaldızlı olarak kalem işi tamiri ve duvar kâğıdı yapılması istenmekte ve ölçüler verilmektedir.⁴ Üst katta duvar kâğıdı yapılacak mekânlar sıralanırken yükseklik 3.25 m. olarak verilmiştir. Ancak tavan yüksekliği Kasr-ı Hümâyûn Binası alt ve üst katlarında çok az sapmayla 4.25 m'dir. Bu durum, tavan ya da zemine yakın yaklaşık bir metrelik alanın yağlı boya ya da kalemişi yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Mekânın ısıtılması, yukarıda da değinildiği gibi uzun yıllar geleneksel yöntemler olan şömine, soba ve mangallar ile yapılmıştır. Maslak Kasırlarında mevcut şöminelerin onarım ve bakımlarının yapılması ile ilgili bilgiler, şömine sayısı konusuna açıklık getirmektedir. Buna göre, mekânlarda mevcut şöminelerin 10 adet olduğu anlaşılmakta olup buldukları yerler şöyle sıralanmaktadır; Kasr-ı Hümâyûn Binası 6 adet, Mabeyn-i

Hümâyûn/Limonluk Köşkünde 3 adet, Çadır Köşkü / Faris* Kasrı 1 adet.

Şöminelerin duman tahliyesi için çatıya iki adet baca yerleştirilmiş ve üzerlerine fırıldak yapılmıştır. Kasr-ı Hümâyûn Binası'nda belgede sayısı verilen şömineler günümüzde de mevcuttur. Ancak söz konusu diğer yapılarda sadece bir adet şömine mevcuttur. Mabeyn-i Hümâyûn Binasında olması gereken 2 adet, Çadır Köşkü üst katta olması gereken 1 adet şömine günümüzde mevcut değildir.⁵

Aynı belgede zemin kat kuzey cephede yer alan yemek odasının ölçüleri 6.50 m. x 4.60 m. yüksekliği ise 4.25 m. olarak ifade edilmektedir. Odanın bitişiğinde bulunan mütalaa odasının ölçüleri 4.00 m. x 4.60 m. yüksekliği ise 4.25 m. olarak verilmektedir.

Belgelerde verilen ölçüler ve kullanılan mekân tanımlamaları incelendiğinde, üst katta da aynı plana sadık kalındığı anlaşılmaktadır. Tavan yükseklikleri ve mekân ölçüleri belgelerde verilen ölçüler ile örtüşmektedir. Ancak zemin kat güney (Iodosa nazır) cephede bulunan odalar, üst kat ve alt kat genel planına uymayan bir durum arz etmekte olup oda sayısı üçtür. Kapı ve pencerelerin konumları, bu odaların genel kat planında ölçüleri 6.50 m. x 4.60 m. olarak verilen ve yatak odası olarak geçen büyük odanın bölünmesi ile oluşturulmuş olabileceği izlenimi vermektedir. Her iki odanın da ölçüleri çok az sapmayla 3.00 m. x 4.60 m. büyüklüğündedir.

Haluk Şehsuvaroğlu “Tarihi Odalar” isimli kitabında söz konusu yatak odasını şöyle anlatmaktadır: “İkinci Abdülhamid şehzadelüğünden beri ihtiyata çok riayet eder, oturduğu saray ve kasırlarda zelzele, yangın veya diğer tehlikelere karşı daima birinci katlarda yatarı. Beşiktaş Sarayı’ndaki dairesinde, Maslak’taki Kasr’ında yatak odaları birinci kattaydı... Maslak Kasrı’nı kendi zevkine göre döşetmişti. Binaya girince alt katta sağ koldaki son odayı yatak odası haline getirtmişti... Yatak odasında battal edilmiş kapının köşesinde ceviz bir karyola, bunun önünde sedef bir masa, karşısında lavabo ve mukabil köşede de iki pencere arasında bir şezlong, yanında gene sedefli bir masa ve az berisinde de bir koltuk duruyordu. Battal edilmiş kapıyla, yatak yanındaki duvar goblenvari işlenmiş örtülerle kaplanmıştı.”⁶ Bu ifadeler, arşiv belgelerinde yatak odasının alt katta ve Iodosa nazır yerde bulunduğu, odanın duvarlarının duvar kâğıdı olduğu yönündeki bilgiler ile tam olarak örtüşmektedir. Ancak, girişte sağ kolda son oda olarak bahsedilen yatak odasının, içerisinde yer aldığı ifade olunan eşyaların günümüzde üç metrelik bir odaya sığması düşük bir ihtimaldir. Ayrıca yan yana olan odanın birisinde tek pencere, diğerinde ise farklı cephelerde birer pencere bulunmakta olup sağ koldaki son oda tek kapılıdır. Dolayısıyla kapının battal edilme olasılığı odanın kapısız kalması anlamına gelmektedir. Bu bilgiler anılan mekânın tefrik edilmiş olabileceği yönündeki kanaati güçlendirmektedir. Nitekim yakın dönem bazı belgelerde buranın bazı ihtiyaçlara cevap vermesi için tefrik edildiğinden bahsedilmektedir.

Eldeki mevcut belgeler zemin kat giriş salonunun hem tavan hem de duvarlarında kalemişi süslemeleri bulunduğunu göstermektedir. Odaların tavan süslemelerinde genellikle manzara, kuş, çiçek ve özellikle gül motifleri tercih edilmiştir. Harem Dairesi kalemişi tezyinatları kalemkâr Vasil tarafından yapılmıştır.⁷ Kalemkâr Vasil’in tezyinatlarda kullandığı motifler, Sultan II. Abdülhamid’in



4



5

4 Harem Dairesi üst kat salon şömineleri.

5 Harem Dairesi üst kat salonda bulunan “A.H” armalı şömine.



1



2

tercihleri doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir.

Giriş kattan bodrum kata ahşap bir merdiven ile inilmektedir. Bodrum katta kiler yer almaktadır. Bodrum kat ve zemin katta ikişer, üst katta bir tuvalet bulunmaktadır. Üst katta bulunan tuvaletin simetriğine musandıra katına çıkılan merdiven yerleştirilmiştir. Musandıra katı kuzey cephesinde de bir tuvaletin varlığından söz edilmektedir. Ancak günümüzde musandıra katında tuvalet bulunmamaktadır.

Mevcut bulgular doğrultusunda varlığı tespit edilen odalar ve kullanımları aşığıdaki gibidir:

Alt Kat:

Yemek odası (Alt Kat kuzey tarafı büyük oda)

Mütalaa Odası

Yatak Odası (Alt kat güney tarafı)

Kitap Odası (Binek Kapısı bahçe tarafı)

Üst Kat:

Yemek odası (Üst Kat kuzey tarafı büyük oda)

Mütalaa Odası

Büyük Oda (Üst güney tarafı)

Kitap Odası (Okuma ya da çalışma odası kuzey tarafı)

1 Harem Dairesi üst kat salon tavan kalemışı çalışmaları.

2 Harem Dairesi üst kat salon tavan kalemışı süslemeleri detayı.

3 Mabeyn-i Hümâyûn Dairesinde lavabo.

4 Mabeyn-i Hümâyûn Dairesi ve Limonluk.

5 Mabeyn-i Hümâyûn Dairesi ve Limonluğun günümüzdeki görünümü.

6 Mabeyn-i Hümâyûn Dairesi pencereleri ve demir parmaklıklar.

7 Mabeyn-i Hümâyûn Dairesi Salonu Tavan kalemışı onarım çalışmaları.

Mabeyn-i Hümâyûn / Mabeyn Dairesi / Limonluk Kasrı

Ana yapı olan Kasr-ı Hümâyûn Binası'nın kuzey batısında yer alan Mabeyn-i Hümâyûn Binası zemin kat ve musandıra katlarından oluşmaktadır. İki mermer basamakla çıkılan girişin sağ ve sol yanlarında birer oda, arkalarında da büyük bir salondan müteşekkildir. Giriş kısmında iki mermer sütunun üzerine, döküm korkuluklu musandıra katı balkonu yerleştirilmiştir. Sütunların konumlandırıldığı sahanlıktan üzeri motifli demir bir kapıyla sofa kısmına girilmektedir. Sofadan oda ve salona, salondan, ortadaki nispeten daha geniş olan üç kapıyla, içerisinde nadide bitkilerin bulunduğu limonluğa geçilmektedir. Limonluğun bitişığinde, kuzey cephede ise limonluğun ısıtılmasında kullanılmış kalorifer yer almakta, üç farklı yapı birbirini tamamlamaktadır.

Mabeyn-i Hümâyûn Dairesi ya da Limonluk Kasrı olarak farklı isimler ile tanımlanan yapının, iç mekân kullanımıyla ilgili, arşiv belgeleri ışığında yapılan incelemede, mekânın özellikleriyle alakalı bazı yeni tespitler yapılmıştır. Mekânın tefriş defterleri incelendiğinde, Mabeyn-i Hümâyûn Dairesi'nin salon ve odalarının tefriş öğeleri arasında yatak, şezlong, sedir ve benzeri herhangi bir objenin yer almaması bu mekânın, sadece resmi amaçla kullanıldığı yönündeki yaklaşımı doğrular niteliktedir.

Maslak Kasrı keşif defterlerinden yapının çatı örtü malzemesinin Marsilya Kiremidi olduğu, çatısına paratoner yerleştirildiği, dışa açılan pencerelerinde parmaklık bulunduğu anlaşılmaktadır.⁸ Giriş merdiven sahanlığı ve sofa kısmı yer döşemesi Frenk Mermerinden yapılmıştır.

29 Ağustos 1876 tarihli bir keşif defterinde ise Mabeyn-i Hümâyûn Binası sa-

hanlığı tavan ve duvarları ile abdesthane tavanında da kalemîşi süslemeleri olduğu belirtilerek ölçüleri verilmektedir.⁹ Belgenin devamında mekânda bulunan iki adet musluğun fakfondan* mamul olduğu anlaşılmaktadır.

11 Eylül 1884 yılına ait bir başka keşif defterinden, Kasr'ın binek kapısı sofa kısmının iki taraf duvarları ve tavanında belli ölçülerde kalemîşi süslemesi olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde ise aynı sofanın sadece tavanında kalemîşi süslemesi mevcut olup her iki taraf duvarlarında herhangi bir tezyinat bulunmamaktadır. Salon ve odalarda yapılan kalemîşi tezyinatlar "Saksonyakarı" olarak adlandırılmıştır. Söz konusu belgede salonun tavanına göbek yapıldığı, zeminin ise parke olduğu ifade edilmektedir.

Aynı belgede, Kasr'ın musandıra katının duvar kâğıtlarının yıpranmış olduğu, adi 3 kuruşluk toptan duvar kâğıdı ile yenilenmesinden bahsedilmektedir.¹⁰ Yapılacak masrafın belirlenmesi amacıyla ölçüler uzunluk: 45.70 metre yükseklik: 2.60 metre alan: 111.82 metre olarak verilmiştir. Verilen ölçülerden musandıra katının tamamının duvar kâğıdı kaplı olduğu kanaati oluşmaktadır.

Limnük / Soba- Kalorifer

Belgelerde Limnük/Soba, çiçek sobası olarak bahsedilen bölüm, Mabeyn-i Hümayûn Dairesi ile birlikte düşünülmüş olup söz konusu mekânda, Limnük Köşkü olarak tanımlanmaktadır. Limnükün kuzey cephesini, moloz taş ve tuğla kullanılarak halis harçla yapılmış 30 metre uzunluğunda ve 3 metre yüksekliğinde duvar oluşturmaktadır. Doğu cephesi 8 metre ve güney cephesi 30 metre demir ve cam kullanılarak yapılmış, Limnükün batı cephesi Mabeyn-i Hümayûn Dairesi ile bütünleştirilmiştir. Limnükün yüksekliği 3 metreden sonra eğimli bir şekilde yükselmekte, her iki tarafa 5 metrelik yatay bir eğimden sonra limnük çatısı en yüksek seviyeye ulaşmaktadır. Çatının birleşme noktalarının üzeri kurşun ile kapatılmıştır. Limnükün çatısında 4.000 adedi aşkın cam kullanılmıştır. Cam ile demirler arasından su sızmasını engellemek için sülyenli* macun kullanılmış, çatı için 9.000 kuruş harcanmıştır. 28 Temmuz 1876 tarihli bir belgede limnükün



3



4



5



6



7



1



2

1 Limonluk üzerinden Mabeyn Dairesine uzanan köprü.

2 Mabeyn-i Hümayûn Dairesi tavan kalemişi süslemeleri.

limonluk içerisinde, diğeri bahçede olmak üzere dört havuzdan söz edilmektedir.¹² Günümüzde bahçenin muhtelif yerlerinde dört havuz, limonluk içerisinde ise iki havuz bulunmaktadır. Limonluk içerisinde mevcut iki havuz dışında, Mabeyn-i Hümayûn Dairesi tarafında, atıl vaziyette duran fiskiye kalıntısı, konumu itibarıyla varlığı belgelerde ifade olunan üçüncü havuza ait olabileceği izlenimi vermektedir.

Limonlukta bulunan havuzların kenarlarında yürümek için moloz kırması halis harçla yol rıhtımı imal edilmiştir. Toplam 152 metrekareyi bulan rıhtımın üzerine gırnobel çimentosundan mamul siva inşa olunmuştur. Limonluk iç duvarları yüzeyine baklava şeklinde Ustalıği (Üstadiyesi) 12 kuruştan 140 metrekare şebekeli ahşap parmaklık imal ettirilmiş, yağlı boya ile iki kez boyatılmış, ayrıca 36 metre saksılık ilave olunmuştur.

İnşası ve onarımı 1876 yazında tamamlanan limonluğa muhtelif bitkiler satın alınarak dikildiği, bitkileri korumak için kalorifer olarak ifade edilen bir sistem ile ısıtıldığı, bunun için aynı yıl özel bir yapı inşa edildiği anlaşılmaktadır. Limonluğun kuzey cephesine konumlandırılmış, ısıtma tertibatının yerleştirildiği kalorifer binası, 4,10 m. eninde ve 10,00 m.uzunluğunda, yaklaşık 2,80 m. yüksekliğinde, duvarları moloz taş ve halis harçla, iç bölmeleri tuğla kullanılarak inşa edilmiş iki bölmeli bir yapıdır. Söz konusu mekâna orta battal tuğladan tonoz yapılmış, üzerine 49 metrekarelik alana Marsilya Kiremidi döşenmiştir. Mekâna 1.35 m. x 2.78 m. ölçülerinde 800 kuruş masraf ile demir kapı yaptırılmıştır. Kalorifer kazanı, 6,10 m. x 2.80 m. ölçülerinde olan ikinci bölmeye yerleştirilmiştir.

ölçüleri verilmekte, limonluk demirlerinin yeşil renge boyalı olduğu anlaşılmaktadır.¹¹ Limonluk çatısı üzerinde, girişi Mabeyn-i Hümayûn Dairesi musandıra katından başlayıp sonuna kadar uzanan, demir parmaklıklı bir yürüyüş yolu/köprü yer almaktadır.

“Limonluk içerisinde üç adet lak havuzu* oluşturulmuş, havuzlardan karşıya geçmek için demir köprü yapılmıştır.” Bu ifade, günümüzde ön bahçede havuz üzerinde bulunan parmaklıklı demirden mamul köprülerin, söz konusu köprüler olabileceği konusunda fikir vermektedir. Arşiv belgelerinde havuzların inşasında moloz taş ve tuğla tercih edildiği, siva için ise İngiliz ya da gırnobel çimentosu kullanıldığı ifade edilmektedir. Limonluk içerisine ve ön bahçeye grotto* yapılmış, su tesisatı için kurşun borular döşenmiş, siva için gırnobel çimentosu kullanılmıştır. Grotto ayaklarının oturtulduğu noktalara da lak havuzu yapılmıştır. Limonluk içerisinde yapılmış grottonun üzerine meşe ağacından mamul, doğramacıkârî usulde bir seyir köşkü inşa edilmiştir. Ana yapı olan Kasr-ı Hümayûn Binası önünde ve güney batısında bulunan grotto, günümüzde dağılmış vaziyettedir.

Havuzların onarımları ile ilgili mevcut belgeler, Maslak Kasırlarında bulunan havuzların sayıları, yapı malzemeleri ve buldukları yerler konusunda açıklayıcı bilgiler içermektedir. Belgelerde üç adedi



3



4



5



6



7



8

Kazanın duman dolaşma boruları demirden imal edilmiştir. Kaloriferden sıcaklığın yayılması için limonluk içerisine 7 numara Marsilya küngünden 7 sıra boru döşenmiştir. Kalorifer sisteminin kurulum maliyeti 12.000 kuruş olarak hesaplanmıştır.

Kalorifer sisteminin oluşturulmasını müteakip limonluğa çeşitli bitkiler satın alındığı anlaşılmaktadır. 28 Ağustos 1876 tarihli bir keşif defterinde Maslak Kasırlarına çimen, fidan ve çiçek satın alındığından, söz konusu alımlar için 9.903 kuruş 8 para ücret ödendiğinden bahsedilmektedir.¹³ Bu dönemde bahçıvan başı olarak İstariti isimli bir şahsın görev yaptığı anlaşılmaktadır.¹⁴

Çadır Köşkü/ Faris Kasrı

Kasr-1 Hümayûn ve Mabeyn Dairesinin kuzey batısında, en uç noktada yer alan yapı, arazinin eğimine göre yarı bodrum kat ve üst katta tek odadan müteşekkildir. Mevcut arşiv belgeleri ışığında yapılan araştırma neticesinde, mekânın özellikleri ile ilgili

3 Limonluk içerisinden görünüm.

4 Limonluk içerisine yapılan grotto ve lak havuzları.

5 Limonluk içerisinde yürütülen çalışmalardan görünüm.

6 Limonluk içerisine yapılan yürüyüş yolu.

7 Limonluğu ısıtmak için yapılmış kalorifer binası.

8 Kalorifer binası tavanı.



1



2



3

1 Klorifer sıcaklığının yayılması için döşenmiş 7 numara künkler.

2 Limonluk içerisine dikilen kamelyalar.

3 Çadır Köşkü olarak da bilinen Faris Kasrı.

belgelerinde yapının üst katında bir adet şömine bulunduğu ifade edilmektedir. Yapıda günümüzde şömine bulunmamaktadır. Ancak mekânı çevreleyen pencerelerin konumları incelendiğinde güney cephesinde şömine yeri ayrıldığı, şöminenin sonradan kaldırıldığı duvardaki izlerden anlaşılmaktadır.

11 Ocak 1877 tarihli bir belge, yapılan uygulamalar ve mekânın iç tezyinatları hakkında detaylı bilgiler içermektedir. Buna göre, Faris Kasrı olarak anılan mekânın iç ve dış duvarlarının sıva yapıldığı, sonrasında duvarlar ve tavanının

yeni tespitlere ulaşılmıştır. Söz konusu yapı günümüzde Çadır Köşkü adıyla bilinmektedir. Ancak, arşiv belgelerinde yapıdan genelde Faris Kasrı olarak bahsedilmektedir. Konumu itibarıyla diğer yapıların güney batı ve kuzey batı cephelerine tamamen hakim bir noktada, gözetleme, seyir ve biniş kasrı niteliğindedir.

At ile yapılan gösterilerin, av ve at yarışlarının izlendiği yapılar genelde Yarış Kasrı veya Faris Kasrı olarak tanımlanmaktadır. Hulasa bu kasır da konumu itibarıyla biniş, av ve at ifadelerinin birlikte anılabileceği bir yapı niteliğindedir. Zira mekân çok yakın bir noktada bir Tavla/Tavile yer almakta, söz konusu mekân da Tavlayı izlemek için ideal bir konumda bulunmaktadır. Arşiv belgelerinde Maslak Kasrı Tavilesine su nakletmek için 50 arşın (34 metre) 12 numara kurşun boru kullanıldığı ifade edilmektedir.¹⁵ Sultan II. Abdülhamid'in atlara olan tutkusu düşünüldüğünde, mevcut tavla yakınında yer alan Faris Kasrı, çepeçevre balkonuyla tam bir seyir mekânı görünümündedir.

Sekizgen planlı yapının alt katında ocak, mermer alınlık ve lavabodan müteşekkil, gümüş musluklu bir çeşme ile abdest mahalli bulunmaktadır. Üst kata, çift kollu, mermer basamaklı, demir korkuluklu, grotto-kari bir merdiven ile çıkılmaktadır. Köşkün etrafı bir seyir mekânı olarak balkon ile çevrilmiştir. Mekân, orta büyüklükte bir oda ölçülerinde olmasına rağmen sekiz cephenin yedisinden dışarıya görülecek şekilde inşa edilmiştir. Mekânı çevreleyen pencereler, diğer yapılardan farklı olarak çifte sandıklı olarak tasarlanmış, dış dünyaya açılan kapıları, pencere görünümünde yapılmıştır. Yapının içerisine, pencere görünümü ahşap, çift kanatlı bir kapıdan girilmektedir. Giriş kapısının simetrisinde aynı görünümde bir kapı daha bulunmakta, bu kapıdan da balkonun güney batı kısmına çıkılabilmektedir.

Günümüzde çatısı kurşun levhalar ile kaplanmış yapının, ilk örtü malzemesi Marsilya Kiremididir. Çatısında tuğladan mamul bir baca yer almaktadır. Arşiv



4



5



6



7



8

4 Faris Kasrı'nın çift sandıklı pencereleri.

5 Faris Kasrı önünde grottokari merdiven inşası.

6 Alt katta bulunan ocak.

7 Üst kat tavan süslemesi.

8 Üst kat tavan süslemesinin günümüzdeki görünümü.

da tezyinat için duvar kâğıdı kullanıldığı, iki kapısına dört çift beyaz çiniden mamul kapı tutamağı takıldığı ifade edilmektedir. Kullanılan malzemelerin cins ve miktarı ile ilgili verilen bilgilerden, günümüzde de mevcut olan merdiven ve korkuluklarının da aynı dönemde yapıldığı anlaşılmaktadır. Ocak ayı başlarında başlayan çalışmalar yaklaşık bir ay sonra tamamlanmış tamirat işleri için 82 Osmanlı Altını harcanmıştır.¹⁶

Ağalar Dairesi (Paşalar Dairesi) / Hamam

Maslak Kasrı yapılar topluluğu içerisinde en fazla değişikliğe uğrayan mekân olan Ağalar Dairesi, ana yapı olan Kasr-ı Hümayûn Binasının kuzey doğusunda yer alır. Günümüzde Paşalar Dairesi olarak bilinse de arşiv belgelerinde Ağalar Dairesi olarak bahsedilmektedir.¹⁷ Yapıların Maslak Askeri Prevantoryumu olarak kullanıldıkları dönemde tutulan baştabiplik ceridelerinde de yapılardan Paşalar Dairesi olarak bahseden bir ifadeye rastlanılmamıştır.

Osmanlı Devleti Harem-i Hümayûn teşkilatlanması içerisinde, Ocak Ağaları yapılması önemli bir yere ve işleve sahiptir. Hanedan mensuplarının özel hayatlarını yaşadıkları yer olan Harem-i Hümayû'nun ihtiyaçlarının büyük bir kısmı bu yapılanma tarafından karşılanmıştır. Dolayısıyla, ağalar daima Harem-i Hümayûna yakın bir yerde yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Maslak Kasrı yapılar topluluğu içerisinde, Harem-i Hümayûnun yakınına konumlandırılmış olan Ağalar Dairesi, tek katlı ve çok fonksiyonlu olarak planlanmıştır. Ağaların görevleri ile ilgili Ayşe Osmanoğlu hatıratında; "Şehzade ve sultanların dairelerine baş ağa olarak tayin edilirdi... Vazifeleri: Sabah ve akşam Harem-i Hümayû'nun kapılarını kilitlemek, kapıda nöbet beklemek, girip çıkana bakmak, hariçten içeriye kimseyi bırakmamaktır. Sarayda,

Ağalar Dairesi.



küçükten gelip büyüyen birçok ağalar vardı. Efendilerine sadıkane hizmet ederler ve bağlı kalırlardı.”¹⁸ şeklindeki ifadeleriyle mekânın işlevinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Hizmet kolaylığı sağlamak amacıyla; ikisi ana giriş olmak üzere toplam dört girişi olan yapının iki kanadına koridora açılan odalar yerleştirilmiştir. 18 Temmuz 1876 yılında yapılan onarım tespit çalışmalarında, mekân ile ilgili yapılan bulgular şöyledir: Mekânın çatısında örtü malzemesi olarak Marsilya Kiremidi kullanılmıştır. Yapının doğu kısmında kalan kanadında Türk Hamamı-Külhan, abdesthane, soyunma yeri ve birbirinden geçmeli iki oda yer alır. Hamam, soğuk ve sıcak olarak iki bölmelidir. Hamam kapıları çuha kaplı olup üzeri şişelidir (yaldızlı çıtalı). Hamam zemini Frenk Mermeri’nden olup sıcak ve soğuk bölmeler arasında bulunan cam fanusluk çerçeveleri pirinçten mamuldür.¹⁹ Mekânın, iç bahçe hamam girişi ile orta giriş kapısı arasının daha önce de beton olduğu, beton zemin göçtüğu için tekrar yapıldığı anlaşılmaktadır.²⁰

Yapının batı kısmında kalan kanadında, bir koridor, birbirinden geçilen üç oda ile bir abdesthane yer almaktadır. Bu bölümde, yapının Cumhuriyet Dönemindeki kullanımında birçok değişiklik yapılmıştır. Bu değişiklikler ayrı bir çalışmada ayrıntıları ile işlenecektir. Yapıya ait eski bir fotoğrafta zeminden çatıya kadar yükseltilmiş baca, mutfağın yeri konusunda kanaat oluşturmaktadır. Bacanın, üç bölmeden sonuncu bölüm duvarına bitişik bir şekilde çatıya kadar yükselmesi, mekânın Osmanlı döneminde mutfak olarak kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Kuşluk - Bahçıvan Koğuşu

Günümüze kadar tanımlanmamış olmasına karşın, arşiv belgeleri üzerinde yapılan incelemeler neticesinde, Maslak Kasrı yapılar topluluğu içerisinde, kuşluk ve bahçıvan odası ya da koğuşu olarak kullanılmış bir mekân olduğu saptanmıştır. Ayrıca, çevrede uzun yıllar ziraat faaliyetleri yapıldığı ve çok sayıda bahçıvanın görev yaptığı anlaşılmaktadır. Baş bahçıvan unvanında bir görevliden söz edilmesi, bu görevlinin yanında başka bahçıvanların da görev yaptığını ortaya koymaktadır. Farklı tarihli

belgelerde, farklı isimlerde baş bahçıvan ve kuşçu isimlerine rastlanmaktadır.

Belgelere göre varlığı saptanan mekânın özellikleri 1876 tarihli, Maslak Kasrı bahçıvan odası ve teferruatının tamirat keşif defterinde anlatılmaktadır. Buna göre, bir adet kuşluk ve arkasında bulunan bahçıvan odasında bir ocak vardır. Bacasının boyu bir metredir. Soba yanında bulunan bahçıvan odasının iki penceresi bulunmaktadır. Çatısı Marsilya Kiremidi ile kaplanmıştır. Söz konusu mekân moloz taş, tuğla ve halis harç kullanılarak inşa edilmiştir. Bahçıvan odası yaklaşık yedi metrekarelik bir alandır.²¹

Günümüzde kalorifer sisteminin yerleştirildiği mekân, belgelerde kuşluk ve bahçıvan odası olarak ifade olunan mekân ile çok büyük benzerlikler göstermektedir. Yapının yeri, belgelerde bahsedildiği gibi soba olarak nitelenen yapının birkaç metre yanındadır. Yapının girişinde kemerli bir sahanlık, sol tarafında 1.65 m. x 1.90 m. ölçülerinde küçük bir bölme, kemerin arkasında yaklaşık 7 metrekare bir odadan müteşekkildir. Bahse konu mekânda, belgelerde bahsedildiği gibi yaklaşık bir metrelik bir baca, iki küçük pencere, önünde bir bölme mevcuttur. Kuşluk olarak nitelendirilen alanın ölçüleri, burasının muhtemelen güvercin beslemek için yapılmış bir yer olabileceği kanaatini güçlendirmektedir. Ayşe Osmanoğlu hatıratında: “Sultan Reşad’ın, veliahdlık zamanında babasına güzel güvercinler gönderdiğinden bahsederek, II. Abdülhamid’in Beylerbeyi Sarayı’nda bulunduğu günlerde de kendisine güvercin gönderdiğini ve hatta güvercinlik yaptırdığını ifade eder.²² Dolayısıyla II. Abdülhamid’in güvercin tutkusunun şehzadelik zamanında da olduğunu anladığımız bu ifadelerden bahsi geçen kuşlukta güvercin yetiştirildiği öne sürülebilir. 1877 tarihli bir belgeden Maslak Kasrı Hümâyûnu’nun da kuşçu olarak Derviş Ağa isminde bir şahsın görev yaptığı,²³ bir başka belgeden ise Maslak Kasrı’nda görev yapan kuşçu ve bahçıvanlar için tayinat defteri tutulduğu anlaşılmaktadır.²⁴

Maslak Kasrı Hümâyûnu’na tayin olunan bahçıvanların aylık tayinatını gösterir defter incelendiğinde, görev yapan müstahdem, bekçi ve bahçıvanların isimleri ve aldıkları ücretler tespit edilmektedir.²⁵ 1877 yılı Mayıs ayına ait bir belgeden, Maslak Kasrı Hümâyûnu Bahçıvanbaşısının Mitro isminde bir şahıs olduğu, bu şahsın iki oğlunun Sultani Mektebi’ne ücretsiz kaydının yapılması için başvurduğu, Milan ve Jorji adlarındaki iki oğlunun Sultani Mektebi’ne ücretsiz kaydı ve kabulü isteğinin yerinde bulunduğu anlaşılmaktadır.²⁶ Belgelerden Sultan II. Abdülhamid Yıldız Sarayına taşınmış olmasına rağmen kasırlarda görev yapan bahçıvanların uzun yıllar burada çalıştıkları anlaşılmaktadır. 1895 yılına ait bir başka belgeden, benzer şekilde Maslak Kasrı Hümâyûnu Bahçıvanbaşısı Metro’nun da oğlu Nikola’nın Mekteb-i Sultani’ye ücretsiz kabulü için başvurduğu, bu başvurunun da olumlu neticelendiği anlaşılmaktadır.²⁷ Hulasa, mevcut belgeler ışığında yapılan inceleme neticesinde, kuşluk ve bahçıvan odası olarak belgelerde bahsedilen mekânın, günümüzde yapıların kalorifer sisteminin kurulduğu mekân olduğu yönünde kanaat oluşmaktadır.

Özellikle 1876 yıllarında yoğunlaşan belgeler, Maslak Kasırları yapılar topluluğu ve çevresinin bu dönemde önemli ölçüde şekillendiğini ortaya koymaktadır. Arşiv belgelerinden satın alınan bitkiler, türleri ve maliyetleri konusunda somut bilgiler tespit edilmiştir.

Ekim 1876 tarihli belge bu konuda detaylı bilgiler içerir; Maslak Kasırları Bahçesinde *Taxus Baccata* (Porsuk), *Castanea Sativa* (Kestane), *Aesculus Hippocastanum* (At Kestanesi), *Pinus pinea* (Fıstık Çamı) ve Limonluk’ta bulunan *Cycas*

revoluta, Camellia Japonica gibi bitkiler söz konusu belgelerde satın alınıp dikilen bitkiler arasındadır.²⁸ Günümüzde bahçenin muhtelif yerlerinde mevcut meyve ağaçları, çınar ve çam türlerinin yapıların Maslak Askeri Prevantoryumu olarak kullanıldıkları dönemde dikildiği tespit edilmiştir.

Su Havuzu / Maslak

Kasırların kuzey kısmında kalan, önceleri üzeri açık olup uzun yıllar Kasr'ın su ihtiyacını karşılayan maslak, günümüzde işlevini yitirmiş olsa da hala varlığını korumaktadır. 1876 yılına ait bir onarım tespit defteri, söz konusu maslak ile ilgili bazı bilgiler içermektedir.

Maslak, seviye olarak kasırlardan daha alçak bir konumda bulunmaktadır. Burada toplanan suyun ilginç bir yöntemle daha yukarıda bulunan depoya taşındığı anlaşılmaktadır. 1876 yılına ait bir belgede; beygir (bargir) vasıtasıyla çalıştırılan Frenk Tulumbası önündeki havuz tahtına rıhtım inşası ile havuzun etrafına 36 metrekare duvar inşa edilip havuz iç yüzeyinin gr Nobel çimentosu ile sıvanmasından bahsedilmektedir.²⁹ Söz konusu inşaat sonrasında havuzun etrafına, moloz taşı ve halis harç kullanılarak duvar örölmüş, üzeri kapatılmıştır. Meşe ağacı kullanılarak yapılan çatının kapatılması için 144 metrekare Marsilya kiremidi kullanılmıştır. Mekânın iç duvarları ve su deposu zemini kerpiç tuğlası kullanılarak imal edilmiştir. Hamidiye suyunun içerisine aktığı havuza su makinesi yerleştirilmiş, söz konusu yer bundan sonraki birçok belgede su deposu ya da su makinesi olarak anılmıştır. Söz konusu mekândan kaskatlara (grotto) su akıtılması için 160 metre 15 numara kurşun boru döşenmiştir.

Ayrıca, adı geçen mekândan başka, kasırların bahçesinde ve daha yüksek bir konumda olan tarihi bir su deposu daha bulunmaktadır. İnşa sürecinde kullanılan malzemeler incelendiğinde su deposunun, mevcut birçok yapıda olduğu gibi moloz taşı ve tuğla kullanılarak inşa edildiği, iç yüzeylerinin de gr Nobel / İngiliz çimentosu ile sıvandığı su taşımak için kurşun borular kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Maslak Kasırları, Şehzade ve Veliahd Abdülhamid

Bu çalışmada 1876 ile 1924 yılları arasını kapsayan zaman dilimi, belgeler üzerinden incelenmiştir. Ulaşılabilen ve incelenen belgeler ışığında, Maslak Kasırları yapılar topluluğunun, günümüze kadar uzanan tarihi yolculuğu ile ilgili önemli tespit ve bulgulara ulaşılmıştır. Yapılarda, önemli değişlikleri de beraberinde getirdiği anlaşılan süreçler, 1876 yılına kadar olan yapılaşma ve inşa süreci, 1876-1924 yılları arası, yapılaşma, onarım ve ikamet süreci, 1937-1960 yılları Maslak Askeri Prevantoryum süreci, 1981 yılı sonrası restorasyon süreci ve kullanımı şeklinde sıralanabilir.

Sultan II. Abdülhamid'in şehzade ve veliahd statüsünde kullandığı Maslak Kasrı yapılar topluluğu, bir şehzadenin her türlü ihtiyaçlarını karşılayabilecek şekilde tasarlanmış, adeta küçük bir saray olarak yapılandırılmıştır. Çevresi, en alçak yeri iki buçuk metreyi aşan yüksek duvarlarla çevrilmiş, kilitlenebilen iki adet demir havlu kapısı ve Ağalar Dairesi ile yapılar emniyet altına alınmıştır. Ağalar Dairesi, bekçi odası, mutfak, kiler, tavla, bahçivan koğuşu, kuşluk, hamam, külhan, su deposu ve

kalorifer gibi tamamı hizmete yönelik yapıların varlığı, bu mekânların günübirlik gelip kullanılmaktan ziyade yerleşik bir yaşantının sürdürüldüğü yer olduğu kanaatini oluşturmaktadır.

Mevcut arşiv belgelerinde yapılar ve çevresi, ziraat yapılan alanlar olarak zikredilmekte, birçok belgede Maslak Çiftlikât-ı Hümâyûnu ziraat işlerinden söz edilmektedir.³⁰ Ayşe Osmanoğlu ise hatıratında II. Abdülhamid'in şehzadelik günlerini ve Maslak Kasrı'na gidişini şu şekilde anlatır:

“Babası Sultan Abdülmecid kendisine Kâğıthane Köşkü'nü, Ali Bey Çiftliğini vermişti. O zaman her gün atla çiftlik dolaşır, bütün işlere nezaret edermiş... Bunun üzerine Sultan Aziz Tarabya'ya gitmemesini emrederek onun yerine Maslak Köşkünü vermiş. Babam orada da çiftçilik yapmış. Oradaki bir üstübeç ocağını işletmiş. Koyun ve inek yetiştirmiş. Avrupa'dan muhtelif çiçekler ve gül fidanları getirterek bahçenin bir kısmını çiçek bahçesi haline getirmiş.”³¹ Hatıratında ayrıca, Sultan II. Abdülhamid'in Maslak Köşkü'nde ve başka yerlerde çiftçilik yaptığı, avlanmak için İstiranca Ormanları'na gittiği ifade edilmektedir.

Maslak Kasrı Hümâyûnları Çiftliğinde ziraat işlerinin yürütülmesi hakkında çok detaylı belgeler mevcuttur. Hatta bu belgeler arasında numune bir çiftlik kurmak amacıyla hazırlanmış bir de layiha bulunmaktadır. Yürütülen ziraat işleri için yedi çift öküzün çektiği yedi araba bulunduğu ve bunların yemlerinin saray ahırından karşılanması için müracaat edildiği görülür.³² Bu bağlamda Maslak Kasırları ve çevresi, aslında ciddi anlamda tarımsal faaliyetlerin yürütüldüğü bir alandır.

İnşa, onarım ve tefrişat işlerinin 1876 yılında yoğunluk kazanıp 1877 tarihinde tamamlanması, yapıların en azından bu dönemde Şehzade ve Veliahd Abdülhamid'in zevkine göre şekillendiğini somut olarak ortaya koymaktadır. Temmuz 1876 tarihinde, Veliahd Abdülhamid'in tahta davet edilmesine çok yakın bir dönemde başlamış olan onarım ve inşa sürecinde planlama, doğal olarak önceden yapılmıştır. Bu durum, aslında Şehzade Abdülhamid'in yapıları iyiden iyiye yerleşmeyi planladığını, ya da tahtta gözü yokmuş gibi davranmayı tercih ettiğini göstermektedir.

Bir yandan siyasi gelişmeler ile eş zamanlı başlatılmış olan onarım çalışmaları sürdürülürken, diğer yandan siyasi girişimler yürütülmüştür. Ağustos ayı başlarında, vaziyetin lehine işlediğini görüp taht sırasının kendisine geldiğini anlayan Veliahd Abdülhamid Efendi, siyasi faaliyetlerini hızlandırmıştır. Eniştesi Damat Mahmud Celalaeddin Paşa'nın aracılığı ile devletin önemli mevkilerini işgal eden kişileri kazanmanın yanında, Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Osman Selahaddin Efendi ile Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde görüşerek din adamlarının da desteğini almıştır. Bu görüşmeyi takiben Şeyh Osman Efendinin delaletiyle veliahdla Mithat Paşa arasında Kâğıthane Kasrı'nda ilk buluşma gerçekleşmiştir.³³ Bu görüşmede, Mithat Paşa'ya gayet hürriyetperver görünen veliahd, paşayı ikna etmiştir.

Abdülhamid Efendi'nin cülusundan başka çare olmadığını gören Mithat Paşa ve Sadrazam Mehmed Rüştü Paşa ağustos ayı içinde Maslak Kasrı'na gelerek kendisini tahta davet etmişlerdir. Maslak Kasrı'nda, Kasrı-Hümâyûn Binası üst kat büyük



2 Maslak Kasırlarında Şehzade ve Veliahd olarak yaşamış olan Abdülhamid Efendi.



1

salonunda paşaları kabul eden, “babasının sükûtu oğlum dediği” Veliahd Abdülhamid, ikisini de etkilemiştir. Nitekim kısa bir süre sonra toplanan vükela toplantısında, tek bir nazır dışında bütün diğer nazırların reyini ile Veliahd Abdülhamid Efendi'nin tahta oturmasına karar verilmiştir.

Osmanlı tarihi açısından büyük değişikliklerin yaşandığı 19. yüzyılda, 1876 yılı çok önemli olaylara şahit olmuştur. Bir hal, bir cünun ve bir cülusun ard arda yaşanması, Maslak Kasırlarını ve nispeten sakin bir köşede yaşamını sürdüren şehzade Abdülhamid'i bir anda ilgi odağı yapmış, tüm gözlerin Maslak Kasırlarına çevrilmesine neden olmuştur. Nihayetinde, Veliahd Abdülhamid Efendi, 31 Ağustos 1876 tarihine kadar şehzade ve veliahd statülerinde yaşamını sürdürdüğü Maslak Kasırlarından ayrılarak Abdülhamid-i Sâni unvanıyla Osmanlı tahtına çıkmıştır.

Şartların kısa sürede değişmesi, neticesinde Veliahd Abdülhamid'in tahta çıkıp padişah olması, veliahdliğı döneminde kasırlarda yapılmasını arzu ettiği işlere daha da hız kazandırmış, 1877 yılı inşa ve mefruşat işlerinin tamamlandığı yıl olmuştur. 2 Ekim 1876 tarihinde başlayan Maslak Kasrı mefruşat çalışmaları toplam 292.810 kuruş harcanarak 2 Mart 1877 tarihinde neticelenmiştir.³⁴

Mefruşat çalışmaları Maslak Kasrı mefruşat müdürü Hüseyin Efendi ve Mösyö Leon marifetiyle yürütülmüştür. Tefrişat işlerinde Hereke Fabrikası ve Yıldız Porselen Fabrikası mamulâtından 96.292 kuruş 28 para tutarında malzeme kullanılmış, geri kalan para hariçten satın alınan malzemeler için harcanmıştır. Maslak Kasrı tefriş işlerinde görev alan Mösyö Leon, Yıldız Sarayı ve Yıldız Şale Köşkü tefriş işlerinde de çalışmış, kendisine tefriş işlerinde çalıştığı zaman zarfında haftada 15.000 kuruş ücret ödenmiştir.³⁵



2

Maslak Kasırları ve Vasilaki İoannidis (Yovanidis)

Maslak Kasırları'nda inşaat, onarım ve mefruşat gibi çalışmalar yoğun bir şekilde yürütülmekte iken, 31 Ağustos 1876 yılında kasırlardan padişah olarak ayrılan Sultan II. Abdülhamid'in ilk icraatlarından birisi; 7 Ekim 1876 da Vasilaki İoannidis'i Ebniye Kalfası olarak atamak olmuştur.³⁶ Tahta çıkışının ilk günlerinde, gerçekleşen bu

1 Maslak Kasrı'na gelen Mithat Paşa

2 Yapılacak numune çiftlik için hazırlanmış layiha.

atama, artık padişah olan Sultan II. Abdülhamid'in daha önce Maslak Kasırlarında yapmayı planladığı işleri tamamlamak gayesinde olduğunu, Sermimar olarak görevlendirdiği Vasilaki İoannidis'i daha önceden tanıdığını ve kendisine güvendiğini göstermektedir. Bu dönemde mimarlık alanında yapılan uygulamalara bakıldığında, devlet yapılarını inşa eden mimarların İstanbul'da bulunan statü grupları ve hanedan mensuplarının konutlarını da inşa ettiği görülmektedir.³⁷ Bu bağlamda, siyasi, askeri ve mali sorunların had safhada yaşandığı bu dönemde, üstelik Andon Kalfa, Ohannes Kalfa gibi dönemin birçok ünlü kalfası arasından Vasilaki İoannidis'in seçilmiş

olması ciddi bir güven ve birlikte çalışmışlığın neticesidir.

Vasilaki İoannidis Kalfa bu atama sonrası uzun yıllar Sultan II. Abdülhamid'in Baş Mimarlığını yapmıştır. Aslında, Tersane-i Amire Ser-kalfası olmasına rağmen, oğlu Yanko ile birlikte yaptıkları başarılı çalışmalar sayesinde, Sultan II. Abdülhamid'in gözüne girerek, Yıldız Sarayı'nda ve çevrede pek çok yapıyı inşa etme hakkını kazanmışlardır. Belgelerden tespit edildiğine göre her iki mimar da buldukları dönemde, Sultan II. Abdülhamid'in en çok çalışmayı tercih ettiği mimarlar olarak dikkat çekmektedir. Baba oğul İoannidis'lerin inşaat ve tamirat dosyaları son derece kabarıktır.³⁸ Vasilaki İoannidis görevi süresince, aralarında Maslak Kasırları'nın da bulunduğu pek çok yapının tamirat ve inşasını üstlenmiştir. 12 Eylül 1884 tarihli bir belgede "Vasilaki Efendi ve Miralay Hüseyin Bey ve Binbaşı Halim Efendi marifetiyle" tamiratı yapılacak mekânlar ve lazım gelen masraf tespit edilerek, bir cetvel halinde sunulmuştur. Vasilaki İoannidis öncülüğünde Maslak Kasırları için 233.374 kuruş olarak tespit edilen onarım masrafı Vasilakinin kasırlar ile olan bağına somut olarak işaret etmektedir.³⁹

Sultan II. Abdülhamid nezdinde önemli bir kalfa olan Vasilaki İoannidis başarılı çalışmalarını nedeniyle padişah tarafından birçok kez çeşitli nişanlarla ödüllendirilmiştir.⁴⁰ Vasilaki İoannidis Kalfa, Yıldız Sarayı Tiyatrosu, Darülaceze gibi yapıların aralarında bulunduğu köşk ve kasırların inşa ve onarım işlerini, oğlu Yanko ile birlikte yürütmüştür. Sultan II. Abdülhamid'in beklentilerini algılaması, işlerini zamanında teslim etmesi, Vasilaki İoannidis Kalfa'yı iş bilen, mahir kalfa konumuna getirmiştir.⁴¹ Örneğin; Darülaceze Binası inşa ihalesine, devletin davetine rağmen Vasilaki İoannidis'ler katılmamış, ihale Andon Kalfa üzerinde kalınca, Vasilaki İoannidis'ler bir tezkire ile çağrılmış ve ihale Vasilaki Ailesine verilmiştir.⁴² Ayrıca Ebniye Kalfası Vasilaki İoannidis Efendi'nin 1903 yılında vefatı üzerine ailesine maaş tahsis edilmesi, Sultan II. Abdülhamid'in Vasilaki Ailesine ne denli önem verdiğini göstermektedir.⁴³

1880 yılında saray ve köşkların harab durumdan kurtarılması için Sermimar Serkis Bey, Sabık Erkan-ı Harbiye Reisi Mahmud Mesud Paşa ve Vasilaki Kalfalardan oluşan bir komisyon teşkil edilmiştir. Komisyon; saray köşk ve kasırlarda ihtiyaç duyulan onarımlar ile maliyetlerini içeren keşif defterini Hazine-i Hassa'ya takdim etmiştir.⁴⁴ Buna göre saray ve kasırlar üç kısma ayrılmıştır. Yıldız Sarayı Mabeyn Dairesi, Bendegân Dairesi, Ayazağa Kasrı, Maslak Kasrı, Nisbetiye Kasrı, Nişantaşı'ndaki Taş Konak birinci kısımda yer almakta, diğer saray ve köşklar iki ve üçüncü kısımda sayılmaktadır. Birinci kısımda sıralanan yapılara baktığımızda, bu sıralamanın Sultan II. Abdülhamid'in tercihleri doğrultusunda oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Bu sıralamanın yapılmasında ve Maslak Kasırları'nın Sultan II. Abdülhamid'in zevkine göre şekillenmesinde hiç şüphe yok ki onu çok iyi tanıyan Vasilaki İoannidis'in rolü büyüktür. Ulaşılabilen belgelerde Maslak



3

3 Maslak Kasrı'ndan padişah olarak ayrılan Sultan II. Abdülhamid.

Vasilaki Kalfa başkanlığında hazırlanmış, saray köşk ve kasırlara ait onarım cetveli.

ردء	مردء	مردء	مردء
١٤	٢٢٧ ٢٩٥		
١٥	٢٢٧ ٢٩٥		
١٥	٢٥٠ ٢١٠		
١٦	٢٧١ ٢٥٩		
١٧	١٥٢ ٩١٤		
١٨	٢٢٢ ٢٧٩		
			١٢٠٩ - ٩٩

Kasırları ile birlikte ismi geçen, mimar ve kalfa unvanlı tek şahsiyet Vasilaki İoannidis olmuştur. Ayrıca, Maslak Kasırları'nda çalışanlar arasında, kalemkâr Vasil, bahçıvan Mitro gibi birçok Rum kökenli personelin görevli olarak isminin yer alması Vasilaki İoannidis'in yapılardaki rolünü güçlendirmektedir.

Şehzadeliği döneminde ticarete başlayıp Osmanlı Devleti'nin en zenginlerinden biri olan Sultan II. Abdülhamid'in mali danışmanı da Rum banker Yorgo Zarifi'dir. Galata Borsası'nın en tanınmış isimlerinden biri olan Yorgo Zarifi, Osmanlı Sarayı ile çok yakın ilişkiler içindedir. Muhtemelen Vasilaki İoannidis'i şehzade Abdülhamid'e tanıştıran Yorgo Zarifi olmuştur.

Sultan II. Abdülhamid'in Maslak Kasırları'ndan ayrılıp yıllarca Yıldız Sarayı'nı kullanması Maslak Kasırları'na olan ilgisini azaltmamış, bakım ve onarım faaliyetleri devam etmiştir. Hatta mekânlarda yapılan onarımlarla ilgili belgelere, az da olsa Sultan Reşad döneminde de rastlanmaktadır. En son Sultan II. Abdülhamid'in dördüncü ikbali Behice (Maan) Hanım ve oğlu Ahmed Nureddin Efendi tarafından kullanılmış olan yapılar 3 Mart 1924 yılında çıkarılan bir yasa ile Hanedan mensuplarına ait olma özelliğini kaybetmiş, tarih sayfaları arasındaki yerini almıştır.

Kaynakça

- 1 Afife BATUR, "İstanbul'da Köşk ve Kasırlar", *Tarih ve Toplum Dergisi*, S. 125, Mayıs 2004, s. 5.
- 2 T. Cengiz GÖNCÜ, HH. Arşiv Birim Sorumlusu. 2008 Yılında Kültür Başkan Yardımcılığı'na verilmek üzere hazırlanmış rapor.
- 3 BOA. Y.PRK. HH.1/18 25 Temmuz 1292.
- 4 BOA. Y.PRK. HH.14/22, 11 Eylül 1884.
- 5 BOA. Y.PRK. HH.14/22, 20 ZA.1301.
- 6 Haluk Y.ŞEHİSUVAROğLU, *Tarihi Odalar*, İstanbul 1954, s. 53, 54, 98.
- 7 BOA. Y.PRK. HH.1/18, LEF.2, 15.T.1293.
- 8 BOA. HH. EBA.42/54, 31 Mart 1312.

- 9 BOA. Y.PRK. HH.1/18, LEF 2,15 T 1292.
 - 10 BOA. Y.PRK. HH.14/22, 11 Eylül 1884.
 - 11 BOA. Y.PRK. HH.1/18, 19 Şubat 1878.
 - 12 MSA. E.I, nr. 123, Lef 1-4, 3 Ağustos 1315.
 - 13 BOA. Y.PRK. HH.1/18, 7 Ş 1293.
 - 14 BOA. E.1/123, lef,2,10 Mart 1298.
 - 15 BOA. EBA. 50/24, LEF 1-12, 12 Ağustos 1315.
 - 16 BOA. Y.PRK. HH.1/45, 17 M 1294.
 - 17 BOA. HH. MH.1092, 29 KE 1292.
 - 18 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, İstanbul 2008, s. 94-95.
 - 19 BOA. Y.PRK.1/18 LEF 2.
 - 20 BOA. HH. EBA.28/8 15 Mart 1302.
 - 21 BOA. HH. D. nr. 14563.
 - 22 Ayşe Osmanoğlu, *a.g.e*, s. 227.
 - 23 BOA. DH. SAİDd... 176/313, 29 Z 1293.
 - 24 BOA. HH.d. nr. 20708.
 - 25 BOA. Y.PRK. AZ. 1/33, 15 l 1293.
 - 26 BOA. MF. MKT. Dosya No: 93, Gömlek No:160, 26/Ş /1304.
 - 27 BOA. MF. MKT. Dosya No: 269, Gömlek No:10, 22/Z /1312.
 - 28 BOA. Y.PRK..HH. Dosya No: 1,Gömlek No:18, 7/Ş/1293.
 - 29 BOA. HH.d.. Gömlek No: 27811.
 - 30 BOA. Y.PRK. AZ. Dosya NO:1, Gömlek No: 48 03 Za 1293.
 - 31 Ayşe Osmanoğlu, *a.g.e*, s.31.
 - 32 BOA. Y.PRK. HH. Dosya no:3 Gömlek No: 59,5 ZA 1295.
 - 33 Haluk Y. Şehsuvaroğlu, *Sultan Aziz, Hayatı Hal'i Ölümü*, Hilmi Kitabevi, İstanbul 1949, s. 166.
 - 34 BOA. HH. MFŞ. Dosya No: 58, Gömlek No:7, 24 N 1293.
 - 35 BOA: Y.MTV. Dosya No: 8, Gömlek No: 41.
 - 36 BOA. HH. MH. Dosya No: 1092, Gömlek No:13, 13 Şevval 1293.
 - 37 Oya ŞENYURT, "II. Abdülhamit Döneminde İki Ünlü Saray Mimarının Siyasi İlişkileri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, v. 3/11, 2010, s. 542.
 - 38 Oya ŞENYURT, *a.g.m*. s. 543.
 - 39 BOA. Y.PRK. HH. Dosya No: 14,Gömlek No: 27, 21 Z 1301.
 - 40 BOA.İ..DH. Dosya No: 900, Gömlek No: 71588, 9 M. 1301.
 - 41 Mehmet HOCAOĞLU, *Abdülhamid Han'ın Muhtıraları*, İstanbul 1989, s. 224-227.
 - 42 Oya ŞENYURT, *a.g.m*, s. 543.
 - 43 BOA. BEO, Dosya No: 2250, Gömlek No: 168750.
 - 44 BOA. Y.MTV. Dosya No: 7, Gömlek No:11 23 N 1298.
- * Tavla/Tavile, at beslenen yer, at ahır
 - * Faris: süvari ve ata binen anlamına gelen Arapça kökenli bir kelimedir. At ile yapılan gösterilerin izlendiği mekânlar genelde Faris Köşkü olarak isimlendirilmektedir.
 - * Fakfon: Çinko, nikel ve bakırdan yapılan gümüş görünüşünde musluk.
 - * Sülyen: Su, güneş ve aşırı nemli ortamlarda kullanılan metallerin paslanmasını ve çürümesini önlemek amacıyla kullanılan koruyucu.
 - * Lak : (Fr. Lac) Bahçelerde yapılan İnce, uzun ve dolaşık havuz, yapay gölcük.
 - * Grotto: Bahçe düzenlemesi için su kenarında yapılmış yapay mağara.



Saray Müzelerinin Gelişiminde Kültür Politikaları ve Müze İletişim Alanlarının Değerlendirilmesi

Simizar Aslan Özcan*

Sarayların müzelere dönüştürülme süreçleri pek çok yönleriyle evrenseldir. İmparatorluklar çağı sona ererken onların en görkemli yapıları olan saraylar, yeni oluşan ulus devletlerce genelde müze şeklinde değerlendirilmişlerdir. Müzecilik disiplini içinde tarihsel süreçte gelişen yeni müzecilik anlayışı, saray müzeler için bu yapıların öznel sorunları nedeniyle tam uyarlanamasa da mutlaka yönetim ve iletişim anlamında farklılıklar yaratmıştır.¹ Saray müzeler; izleyici yoğunluğu konusunda yapıların taşıma kapasiteleri ve koruma koşulları gereği hassasiyetleri, açık sergileme sebebiyle ancak kontrollü ve zaman sınırlı gezilerin gerçekleştirilebilmesi, koleksiyon politikasının yapıların özellikleri nedeniyle sınırlandırılması gibi konularda modern müzelerden ayrılırlar. Buna rağmen özellikle teknoloji ve iletişim alanındaki güncelliğin takibi ve uygulanmasında çoğunlukla sorun yaşamazlar aslında bu gelişmelerin uygulanmasında izleyici beklentilerini karşılamamanın zorunluluğunu da her müze gibi hissederler. Çünkü müze tıpkı izleyicisi gibi dinamik ve gelişime açık olmak durumundadır. Sarayların müze olarak halka açılması nedeniyle onlardan “müze” kavramının içeriğine ve gelişimine uygun politikalar üretmelerinin beklenmesi doğaldır.

Müzeler ve Kültür Politikaları

Bir ülkede kültür politikalarının en etkin biçimi kültür kurumları yoluyla oluşturulur ve yaygınlaştırılır. Müzeler toplumların ortak bellek ve aidiyet duygusunu barındırdıkları için kültür politikalarına şekil verebilen ve yönlendirebilen potansiyele sahiptirler. İster yazılı bir ulusal ya da yerel kültür politikası formunda olsun, ister devletin ya da diğer resmi organların tutumunda gizli ya da açık bir biçimde gösterilsin, bütün dünyada müzelerin aktif bir biçimde kültür politikalarına dahil olduğu kesinlikle nettir.²

Yirmi birinci yüzyılın başında müzelerle ilgili kültür politikası, çoğunlukla müzelerin yeni izleyicilerinin sosyal katılımına yönelik çok çeşitli, sürekli izleyicilerine de daha zengin bir hizmet sunma yaklaşımı gerektirmiştir.³

* Rehber, Milli Saraylar.



Müze Kavramı Üzerine

Müze; içinde dolaşmanın sessiz gerçekleştirildiği, özel günlerde çoğunlukla birlikte ziyaret edilen, ziyaret tamamlandıktan sonra kendi geçmiş kültür ve ortak aidiyet duysunun pekiştiği ve resmi olmayan -gevşek- bir gereklilik üzerinden hem eğitici hem de eğlendirici bir etkinliği gerçekleştirmenin huzuru içinde evlere dönülen ya da bu duyguları yaşatma idealinde olan bir mekân olarak tanımlanabilir.

Tarihte İskenderiye Saray kompleksi içinde ortaya çıkan ilk müze ve ardılları günümüzde saraylarla doğrudan ya da dolaylı bir ilişki içinde gelişimini sürdürmüştür. Müzeler, tapınak, kilise, mabet ve bazı saray türleriyle aynı mimarlık ve sanat tarihi kategorisine girer. Bu benzetme yalnızca iyi bir metafor -eğretileme- olarak kalmaz: Müzeler, geleneksel tören anıtlarıyla aynı temel özellikleri paylaşır.⁴

İlk müzelerin kökenleri üzerine yapılan çalışmalarda, imparatorluklar çağında Avrupada saray ve malikânelerin sahiplerinin koleksiyonlarını gösterirken güç, meşruiyet ve zevklerini sergilemeyi amaçlamaları gibi devrimler sonrası özellikle Fransa'da kurulan burjuva cumhuriyet hükümetlerinin de aynı koleksiyonları saraylar üzerinden kullanarak kendi iktidarlarının güç ve haklıklarını göstermek istediği bulgulanmıştır.⁵

Müze Saray

Saray; yönetim ve yan birimlerin bulunduğu, yaşama ve korunmayı sağlayan bazı mimarlık öğeleriyle çevrili bir mekândır. ⁶ Müze saray bu yapıların kamuya açılması/müzeleştirilmesi sonucu aldığı yeni işlevi tanımlamak için kullanılan bir adlandırmadır. Sarayların tarihsel gelişimlerine baktığımızda onların müzeleşmelerinin oldukça doğal bir süreç gibi adeta kendiliğinden gerçekleştiği ortaya çıkmaktadır. Avrupa ülkeleri, aydınlanma sonrası yaşanan devrimler sonucunda monarşilerin ihtişamlı yapıları olan sarayların başlangıçta yağmalanmalarını önleyemese de hemen ardından onları müzeleştirilerek hem topluma mal etmiş hem de onların üzerindeki hâkimiyetlerini pekiştirmiştir. Müzelerin gelişim sürecine bakıldığında

müze ve sarayların birbirlerine oldukça yakın ve içkin kavramlar olduğu fark edilir.

Kültür merkezi özelliğine de sahip dünyada bilinen ilk müze M.Ö III. yüzyılda İskenderiye’de kurulmuştur. İskenderiye Sarayı’nın bahçesinde kurulan bu yapıya museion denmiştir. Museion’un çevresinde kitaplık, amfiteyatrosu, gözlem evi, yemek ve çalışma odaları botanik ve hayvanat bahçeleri yer alır. Yunanistan ve doğu ülkelerinin sanat yapıtları burada toplanır, belgelenir ve korunur.⁶ Antik Yunan düşünce ve estetik anlayışının yeniden değerlendirildiği Rönesans döneminde; biriktirme ve toplama işlemi kiliseler tarafından organize edilir ve desteklenir. Batıda ortaçağda ise krallık ve kilise hazineleri halkın ziyaretine açılmıştır. Bunlardan İtalya Caprarola’daki Farnasse Sarayı 1546’da, Floransa’daki Uffizzi Sarayı 1581’de koleksiyonlarının önemli bölümlerini ziyarete açar. Avrupada özellikle Fransa’da krallık yapıları 18. yüzyıldan itibaren kamulaştırılmış ve saraylar kısmen müze işlevine kavuşmuştur.⁸ Tüm bu tarihi yapılar, koleksiyon biriktirme gelenekleri sonucu öncelikli olarak bunları sergileme fonksiyonuyla ön planda olduklarından “Müze Saray” olarak adlandırılmaktadırlar. Müze sarayların en önemlilerinden olan Louvre Sarayı’nın müzeleşme süreci bu konumdaki pek çok tarihi yapının prototipi olarak kabul edilmiştir. Louvre kraliyet koleksiyonunu halka açan ilk müze değildir fakat bu dönüşüm diğerlerine göre daha karakteristik ve etkili bir politika içerir. Devrim sonrası hükümet Louvre Sarayı’na, kralın koleksiyonunu halka mal ederek yeni cumhuriyetin ulus devlet anlayışına uygun yeni insan tipini yaratacak ve biçimlendirecek bir halk kurumu olarak tanımlar. 1793’de halka açılan Saray eski rejimin çöküşünün ve yeninin yükselişinin berrak bir sembolü olmuştur.⁹

Fransa’nın ardından İngiltere, Almanya ve Rusya müzecilik alanında önemli atılımlar yapar; çoğunlukla imparatorluk çağından kalma, kullanılmayan krallık yapılarını galeriler şeklinde düzenleyerek müze haline getirirler.

19. yüzyılda Rusya’da Hermitage Sarayı da sanat eserleri toplama geleneğinin bir sonucu olarak geniş koleksiyonunu, Saray’ın bir bölümünde 1852 tarihinde halk müzesi olarak ziyarete açmıştır.¹⁰

Hermitage Sarayı, müze olarak halka açıldığında bile büyük ölçüde saray galerisi özelliği taşır. Çar halkın müzeyi-sarayını- ziyaretine izin vermiştir ama ziyaret edilen imparatordur, müze değil; kıyafet zorunluluğu vardır ve izleyicilerin isimleri yüksek sesle okunur.¹¹

1917 Bolşevik devrimi sonrasında Hermitage Sarayı büyük oranda yağmalanmaktan kurtulmuştur. Şevket Süreyya Aydemir’in aktardığına göre; Saray’a giren devrim militanlarından biri Çar’ın koleksiyonunda yer alan sanat değeri çok yüksek bir tabloyu kılıcıyla tahrip etmek ister, arkasından yetişen devrim liderlerinden biri militanı öldürür. Tablo tamir edilir ve bu olay bir plaket üzerine yazılır ve tablonun altına asılır.¹² Buna benzer bir olay Beylerbeyi Sarayı’nda yaşanmıştır. Atatürk’e yanındakilerden biri Saray’ın üst kat sofasının tavanlarını süsleyen beyitlerin sildirilmesini teklif ettiğinde cevabı “Bunlar Saray’ı yaptıranlar için yazılmış beyitlerdir, tarih olmuştur, ne diye silinsin, bırakın dursun” olmuştur.¹³

Yukarıda anılan olaylar değerlendirildiğinde iktidarların el değiştirmesinin geçmiş dönemin aristokrat ya da burjuva beğeni anlayışının saray koleksiyonları üzerinden, yeni yönetim tarafından açık şekilde sahiplenildiği ve devlet şahsıyla özdeşleştirildiği sonucu çıkartılabilir. Bu şekilde geçmiş iktidarların



Versay Saray Müzesi.

prestij, övünç ve güç göstergesi olarak anlamlandırıldığı nesnelere yeni yönetimlerle bu kez kendileri üzerinden aynı şekilde sahiplenilecek ve kullanılacaktır. Ayrıca tüm bu örnekler bize özel mülkiyet olan sarayların kamulaştırılmasının belirli bir süreç içinde gerçekleştiğini göstermektedir. Bu tarihsel yapıların oldukça güçlü ve manipüle edilemez bir kabukları vardır. İçindeki yaşanmışlıklar ve kişiler mekânın tüm nesne ve odalarına sinmiştir. Bu yönleriyle tarihi evler, şatolar ve saraylar modern müzelerden oldukça farklı ve sağlam bir söylem/kabuk taşırlar.

Saray Müze

“Saray müze” kavramı “anıt müze”, “müze ev”* içinde de değerlendirilebilecek şekilde hem binanın tarihsel özelliklerini hem de saray olarak kullanımı sırasındaki özgünlüğünü günümüze kadar taşıdığı ve o dönemin saray yaşamı hakkında da bilgi verebildiği için müze saraydan ayrılmaktadır.¹⁴ Başka bir deyişle saray müze; belli bir dönem Kral, İmparator, Çar, Padişah gibi erk sahiplerinin yönetim yeri ve evi olan, belirli bir geçmiş ve kültür yapısını yansıtan ve bunu günümüz insanına tanıtmak amacıyla seyir yeri olarak açılmış büyük saray mekânıdır.¹⁵ Saray müzeler için ana ilke sarayların kendilerinin müze olmasıdır. Bu anlamda müze eşyalarıyla donatılması uygun görülmemiştir.¹⁶

Koleksiyon politikası yönünden daha öznel bir bakış açısına sahip-doğasından kaynaklı bir tutuculuk, her türlü değişimin güçlüğü, geleneksel alışkanlık ve beklentiler- olan saray müzelerde, sarayın tanık olduğu tarihsel ve sosyolojik değişiklik, yaşam alışkanlıkları ve yöneticilerin estetik beğenisini günümüz insanlarıyla paylaşmak öncelikle hedeflenmektedir.¹⁷

İngiltere’deki kraliyet sarayları ve Fransa’daki Versay Saray Müzesi, bu türe örnek oluşturmaktadır.



Versay Saray Müzesi

Bu çerçevede, Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bağlı Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları, İmparatorluk dönemindeki özgün halleriyle muhafaza edildiğinden saray müze olarak tanımlanmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı saraylar içinde en görkemli ve koleksiyon bakımından da en zengin sarayı olan Topkapı Sarayı her iki kavramı da karşılayan sergileme düzenine sahiptir. Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın idaresindeki saray müzelerde ağırlıklı sergileme, mekânların özgün sunumu şeklindedir ama bunun yanında Dolmabahçe Sarayı'nda özgün kullanımından farklı yeniden düzenlenmiş kalıcı sergileme alanları da yaratılmıştır. Örneğin Harem Bahçesinde bulunan İç Hazine binası 2003 yılında "Saat Müzesi" olarak düzenlenmiştir.

Kalıcı sergileme olarak tanımlayabileceğimiz tarihi mekânların, eski kullanım amaçları ve içerikleriyle müze haline getirilmesi sonucunda ziyarete açılan birimleri yoğun bir tutuculuk içerir ve aslında buna ihtiyaç da duyar.¹⁸

Saray müzelerin kendilerinin müze olmaları sebebiyle yapı ya da bahçelerinin sonradan ekleme ya da değişiklik yapılarak düzenlenme imkânları büyük oranda yoktur. Müze olarak kullanılan tarihi binalar müzecilik disiplininin gelişimine uygun hizmetler sunmaya özellikle "erişilebilirlik" anlamında gayret etmektedirler. Örneğin İngiltere'deki Hampton Court Sarayı toplumun tüm kesimlerinin



Louvre Sarayı'nda izleyicinin kişisel beklenti ve ilgisine uygun bir ortam.

müzenin olanak ve imkânlarından yararlanabilmesi amacıyla hizmet alanları konusunda seçenekler sunmaktadır. Hampton Court Sarayı'nın iç mekânlarının büyük ve gezinin yorucu olma ihtimaline karşın belirli dinlenme alanları; salon ve odalara banklar ve koltuklar yerleştirilerek oluşturulmuştur. Saray bahçelerinin gezilebilmesi için tek kişilik araçlar ve engelliler için araba edinmek mümkündür.¹⁹

Versay Saray Müzesi ise istek doğrultusunda rezervasyonsuz İngilizce ve Fransızca rehberli tur, dileyen izleyiciler için on ayrı dilde hazırlanmış audio-guide edinme olanağı sunmaktadır.

Sadece Fransızca dilinde önceden yapılan rezervasyonlarla pek çok farklı alan ve konuda tematik turlar; müze uzmanları, küratörler ve sanatçılar tarafından verilmektedir. Engelli izleyiciler için bahçede kullanılmak üzere tekerlekli sandalyeler bulunmaktadır.²⁰

Saray müze tarafından, okullar için eğitim paketleri, rehberli ya da kostümlü turlar, genel izleyiciler ve aileler ile çocuklar için özel hazırlanmış audio-guide, eğitim uzmanları ya da gönüllüler tarafından verilen rehberli gezi hizmeti, engelliler için istenirse alanında uzman yardımcılarla gezi refakatçiliği ve rehberlik- iştirme engelliler için İngilizce işaret diliyle anlatım, görme engelliler için belirli nesnelere dokunma imkânı gibi aynı zamanda engellilere uygun isteğe bağlı audio-guide- iştirsel rehber-, özel hazırlanmış broşür olanağı sunulmaktadır.

Vatandaşlık Yaratan Mekânlar: Müzeler

İster yazılı bir ulusal ya da yerel kültür politikası formunda olsun, ister devletin ya da diğer resmi organların tutumunda gizli ya da açık bir biçimde gösterilsin, bütün dünyada müzelerin aktif bir biçimde kültür politikalarına dahil olduğu kesinlikle nettir.²¹ Yeni müzecilik anlayışı müze ve toplum arasındaki işbirliğine önem veren, çoğulcu onların mirasını koruyarak ve temsil ederek insan haklarını tanıyan antropolojik bir yaklaşım sergiler, toplumsal bir iletişim ve kültürün demokratikleşme aracı olarak belirir.²¹

Kültürün planlı gelişimi ve yaygınlaştırılması için Cumhuriyet'in klasik dönem yapılarının günümüze uyarlanmış formlarını müzeler hayata geçirebilirler. Müzelerin vatandaşlık yaratan mekânlar olarak düşünölmeye ihtiyacı vardır, bu yapıdaki kurumlar sivil toplumu şekillendirdiğinin farkında ve sorumluluğunda olmalıdır.²³ "Kendi vatandaşlarına yönelik olmayan müzeler topluma ancak ekonomik bir fayda sağlayabilirler. Bazı gelişmekte olan ölkelerde müzelerin sadece yabancı turistlere hizmet etmesi ve izleyicilerinin çok küçük bir oranının o ölkede vatandaşı olması inkâr edilemez hatta üzücü bir gerçektir" diyen Boylan'a,²⁴ müzelerin, kültür çalışanları ile hükümet görevlilerinin yurttaşları eğitmek üzere çalıştığı bir kurum olması ve bu nedenle onların yurttaş reformunun bir parçası olduğu görüşüyle Bennett'da katılmaktadır.²⁵

Kültür politikaları ilk dünyada konuşılmaya başladığı zaman insan haklarının en temel değeri yaşam hakkı, kültüre erişimle bir tutulmuş ve eşit, özür bir biçimde herkesin bu haktan yararlanması kabul edilmiştir. Bu nedenle ICOM'un* etik kurallarına göre de müzelerin kitlelerle kurduğu iletişim biçiminin onların yaşam alışkanlık ve gelenekleriyle uyumlu olması ve eserlere hem biçim hem de içerik anlamında erişilebilir bir ortamı hazırlamaları gerekmektedir.²⁶ Bu sayede "yüksek kültür" hızla yaygınlaşan "popüler kültür"/büyük kültür karşısında dengeli bir biçimde varlığını sürdürebilir. Dünyanın hiçbir ölkesinde devlet "popüler kültür"ün üretim ve des-



teklennmesine katkı sağlamaz diyen Hasan Bülent Kahraman, üretilmesi daha güç, tüketilmesi emek ve eğitim isteyen “yüksek kültür”ün üretici kurumlarının devlet desteğinde olduğunu vurgulamaktadır.²⁷ Devlet desteği, yol göstermek ve misyon yüklenmek konusunda tarafsız olmalı diyen Murat Belge, belirli kurallar ve makul sınırlar içinde ilerlemenin sağlanması; bu doğrultuda esnek, hoşgörölü, ayrıntıya inmeden, ayrıntıda belirleyici ve buyurucu olmaktan kaçınan, kuralcı olmayan tavır geliştirmenin kültür politikası alanının belirleyicileri olduğunu ifade eder.²⁸

Dünyanın en geniş koleksiyonlu müzelerinden biri Louvre Sarayı.

Müze İletişimi

Yukarıda anılan tüm unsurlar müze iletişim çalışmalarını gerekli kılmaktadır. Bir kültür kurumunun yönetimini değerlendirirken bireysel felsefenin, farklı bir duyarlılığın, uzun soluklu ve menzilli uygulama sisteminin varlığı belirleyicidir denebilir. Batı dünyasında yaşanan değişimler-dünya savaşları, Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi, 1968 olayları, Petrol Krizleri, Körfez Savaşı, Avrupa Birliği, Yerelleşme, Küreselleşme kavramları üzerine tartışmalar, vb.- sonucunda 19. yüzyılda kurulan ve “kanon” olarak tanımlanan müzelerin tarih, kültür, bilim ve sanat hakkında anlattıkları hikâyelerin inanırlılığı ve saygınlığı sarsılmıştır. Burada konu edilen büyük oranda geniş koleksiyonlu kolonyal müzelerdir. Örneğin; British ya da Louvre Müzesi gibi ama mütevazı müzelerin sahip oldukları klasik misyon ve duruşlarının büyük müzelerin değişiminden ve sorgulanmalarından ayrı tutulması düşünülemez. Bu süreç sonunda müzeler; önemli hikâyelere ve yerel şartlara karşı daha duyarlı, çeşitli guruplara faydalı ve güncellelikle uyumlu olabilmek için yeniden değerlendirilmekte ve yapılandırılmaktadır.²⁹

İletişim Modelleri

Klasik anlamda iletişim olgusunun öğeleri ileti, kaynak, hedef ve kanaldır. İletiyi gönderen kaynak, alan hedef, iletişimde gönderilen bildirim iletidir.³⁰ Günümüzde basit iletişim modeli olarak adlandırılan yukarıdaki formülasyon değişmiştir. Öncelikle geribildirim hem medya hem de müze iletişim alanında yapılan çalışmalarda önem kazanmıştır. Müzelerde küratör, tasarımcı ve eğitimcinin ortak çalışması, iletinin güçlü bir algılama yaratması açısından önemlidir. Şimdiye kadar bu alanlarda üretim yapan müze uzmanlarının etkinliklerinde takım çalışmasının yetersizliği nedeniyle pek çok müze iletişim alanı, rastlantısal bir biçimde olgunlaşmıştır. Örneğin; eğitim programları yalnızca okullar ve yetişkinler için hazırlanmış, sergiler ilgili herkes için oluşturulmuş, tanıtım birimince broşür, poster, hediyeelik eşyalar, belirli hedef kitleye yönelik değil, iletişim politikasından bağımsız tüm izleyiciler için tasarlanmıştır. Müze iletişim alanının; yönetim, izleyiciler, yeni seyirciler, okullar, medya ve müzenin çalışma alanında kullanılacak yeni endüstriler ve disiplinleri kapsar şekilde düşünülmesi, iletişim fonksiyonunun bütünlük içinde anlaşılması ve o şekilde idare edilmesi gereği vardır.³¹

Müzenin iletişim kanalları Mclean'a göre; kendi içinden ve dışından kaynaklanan mesajlar olarak iki ana alana ayrılmıştır. Müzenin kendi içinden kaynaklanan mesajı; üretim kanalı ve tutundurma kanalı olarak bölümlenir. Üretim kanalı da kendi içinde ön kapı elamanları-izleyicinin ilk iletişimde bulunduğu müze personeli/girişi; bina ve içerik olarak ikiye ayrılmıştır. Tutundurma kanalı unsurları; örgüt kimliği, kişisel satış, tutundurma literatürü, doğrudan iletişim, satış promosyonları, reklam ve halkla ilişkilerdir. Müzenin dışından kaynaklanan mesajlar dilden dile iletişim ve medya yorumuyla oluşur. Tüm veriler izleyici odaklıdır.³²

Etkili bir iletişim için; iletinin hedef kitlenin dikkatini çekecek biçimde tasarlanması önemlidir. İletinin kodlanmasında kullanılan simgelerin iletiyi gönderen kadar iletiyi alacak, algılayacak, açılımlayacak hedef kitle tarafından da bilinen simgeler olması gereklidir yani her "iki taraftan ortak yaşam" deneyimlerinin ürünü olmalıdır.³³ Burada izleyici kitlesinin ilgi ve yaş guruplarına göre ayrılmasının, demografinin önemi ortaya çıkmaktadır. Vurgulanması gereken diğer bir etken de iletişim kanalını bloke eden dış/fiziki faktörler ve bunların giderilmesidir. İleti "insanların bireysel gereksinimlerine" seslenebilmeli, bunların farkına varmalarına ve gidermelerine yararmalıdır. Uygun bir zamanda uygun bir dille kodlanıp yayımlanan iletinin ilgi çekmesi, öğrenilmesi, akılda tutulması ve belirli bir yönde etki yaratabilmesi- eğitim- için ayrıca hedef kitlenin "temel değerlerini, tutumlarını, gurup standartlarını" bilmek gereklidir. İletinin insanlara ulaşabilmesi için en uygun aracın belirlenmesi önemlidir.³⁴ Bu da ancak izleyici araştırmalarıyla sağlanabilir.

İleti; hayatı görünüş düzeyinde algılamaya- ampirik düzeyde algılama- alıştığı için, nesnelere, olguların, hayatın şimdiki görünüşünün tarihsel oluşunu (yani, daha eskiden bu günkü gibi olmadığını/gelecekte de başka olabileceğini) düşünmeyen hedeflere "bütünüyle yeni", "bütünüyle yabancı" bir şey olarak tasarlanmaktan uzak olmalıdır. İletilmesi zor konuları anlatabilecek bir iletişim sürecinden önce, hazırlayıcı iletişim süreci ile hedef kitlenin bilgi/algılama düzeyini yükseltmek gereklidir.³⁵ Günümüzde müze iletişimi alanında gerçekleştirilen çalışmalar yoğunlukla iletişim,



Louvre Sarayı içinde kalabalık ziyaretçi grupları.

pazarlama ve antropoloji alanındaki uzmanların katkılarıyla gelişmiştir. Yeni müzecilik kavramı kapsamında ekonomistler ve yöneticiler ekonomik bakımdan uygun modeller önerirken, müzeciler, iletişim uzmanları, mimarlar, tasarımcılar müzelerde olması gerekenleri, izleyici akışını, sergileme tekniklerini ve güvenliği tartışmaya başlamışlardır.³⁶

Günümüzde başarılı müze ve galerilerin gerekli nitelikleri arasında;

- Güncel profesyonel yaklaşımların sorgulanacağı entelektüel çerçeve
- Alınan kararları ve yapılan faaliyetleri savunmak için yetenek ve bilgi
- Belirsizlik ve kuşkuya tolerans
- Risk alma kapasitesi
- Organik gelişme için sabır
- Yeni anlayışlara ve yeni değerlere açıklık
- Kültür politikaları ve kültürel farklılıkları anlamak için hazırlık, vardır.³⁷

Kitle İletişim Aracı Olarak Müze

Müze topluma yönelik tüm etkinlik ve koleksiyonlarıyla bir bütün halinde kitle iletişim aracı olarak tanımlanır. Müze yöneticileri ister özel ister kamu alanında olsun her müzenin en az radyo, televizyon ve gazete kadar etkin bir iletişim aracı olduğunu kesinlikle kabullenmeli ve müzenin iletişim gücünün gerçek nesnelere üzerinde oluşan öz ve doğru bilgilerin asla sözler ve görüntüler gibi manipüle edilemeyeceğinden kaynaklandığını anlamalıdır. Bu nedenle halk algısında müzeler görsel, işitsel medya ve basın araçlarından daha fazla bir otorite sahibidir.³⁸

Müzelerin günümüzde büyümesi ve pek çok etkinliğin merkezi olmayı hedeflemesi sonucu modern alışveriş merkezlerine benzer biçimlerde mağazalar, satış reyonları, ilginç ve dikkat çekici girişler ve mimari özellikler taşıyan binalar ve sergi mekânlarıyla değişimi onların yoğun bir çekim merkezine dönüşmesini sağlamıştır. İçeriğin algılanması ve sanat yapıtıyla kurulacak, geçirilecek zamanın azalması bazen hiç böyle bir vaktin olmaması nedeniyle eleştirilen müzeler kendilerini öncelikle tüketim, eğlence kavramlarıyla tanımlar görünmektedir.³⁹ Konu edilen müzeler Avrupa'nın en fazla ziyaret edilen popüler sanat müzeleridir.

Ülkemizde tür bakımından en çok arkeoloji müzeleri var olsa da genel kültür ortamı ve halk psikolojisi müzeden çok saraya yönelik olduğundan sarayların halkın kültür ihtiyaçlarına cevap verebilir duruma getirilmesi daha işlevseldir.⁴⁰

Müzelerde izleyici ile iletişimde iki ana iletişim yöntemi kullanılır. Bunlar “kitle iletişim” ve “kişilerarası iletişim”dir. Kitle iletişiminde; izleyiciler büyük guruplardan oluşur, homojendir, ilgileri bilinmez, bir bütün olarak hareket edemezler, pasiftirler bu koşullar altında iletişim süreci; tek yönlüdür. İletişimci mesajı tanımlar, erkin merkezidir, alıcı dikkate alınmaz ve geribildirim yoktur. Bu modelde müze iletişimi küratörün mesajı nasıl tanımladığıyla belirlenir, tek yönlüdür ve pasif izleyiciye empoze edilir. Bu iletişim modeli- sihirli kurşun, {magic bullet} olarak tanımlanır- klasik müzecilik alanında uzun süre uygulanmıştır halen de yürürlüktedir.

İkincisi kişilerarası iletişimdir. Kişilerarası iletişim,- çağdaş müzecilikte olmazsa olmazdır- çoğul iletişimde vazgeçilmez bir merkez ve akış alanıdır. Bu iletişim modelinde müze izleyicileri; küçük bir gurup ya da bireyseldir, ilgilerine göre ayrılmışlardır, gurubun diğer üyelerinin farkında ve onlarla iletişim halinde ve aktiftirler. Yaşanan iletişim süreci çift yönlü ve reaktiftir, çoklu iletişim kullanımı-iletişimin sözsüz hali; el ve vücut dili gibi- mümkündür, anlam her iki tarafın katılımıyla oluşturulur, erk eşit bir biçimde paylaşılmıştır ve geribildirim almak olanaklıdır.⁴¹

Müzenin eğitim görevine ulaşmasını sağlayan kitle iletişim olanakları; “uzaktan öğrenme yoluyla eğitim” başlığı altında: sergiler, yayınlar,

videolar, öğretmen paketleri, ödünç hizmetleri ve gezici müze olarak adlandırılmıştır. Kişiler arası iletişim alanında “yüzyüze öğretme yoluyla eğitim” başlığı altında ise; dokunma/handiling, çizme, yapma, konuşma, drama, konferans ve çalıştay yer almaktadır.⁴²

Müze iletişimi ile ilgili 1970'lerden başlayan çalışmaların müzenin sergi ve eğitim hizmetlerine odaklandığı görülür. Müzenin bir iletişim sistemi olduğu, profesyonel müzecinin (küratör, sergi tasarımcısı, eğitimci) iletiyi ileten ve izleyicinin de iletiyi kaydeden olduğu konusunda fikir birliği vardır.⁴³ İletişim işlevi, izleyici araştırmaları, izleyici geliştirme, eğitim etkinlikleri, pazar araştırmaları, dinlendirici eğlendirici aktiviteler, bilgi iletimi, sergiler gibi müzede gerçekleştirilebilecek tüm çalışmalarını içine alan kapsamlı bir işlev olarak nitelendirilmektedir.⁴⁴

Müzelerin, farklı birçok iletişimsel yönü incelenmiş ve geliştirilmiştir; örneğin müze araştırmacılarının hedef izleyicilerinin fikir ve işbirliğini isteyerek sergi planlamasına farklı yaklaşım yolları oluşturmaları, müze bekçilerinin koruma rollerinden çok yorumcu olarak işlev görmeleri bu yeni iletişim yollarından birkaçıdır.⁴⁵



Müzede Eğitim Birimince düzenlenen okul guruplarına yönelik atölye çalışması.

Çağdaş Müzeciliğin İletişim Alanı

Müzenin iletişim biçimi güç, kimlik ve dilden gelen kültürel edimden/bilgiden ayrı tutulamaz. Bu doğrultuda durağan olmayan toplum ve kültürel ortam onun iletişim yöntemini de değiştirmiştir.⁴⁶ Bunlar çağdaş müzeciliğin iletişim alanına temel olarak aşağıdaki gibi yansımıştır;

- Değişim/yenilik öncelikle müze çalışanlarından başlar. Müze profesyonelleri günümüzde klasik altyapı eğitimlerinin yanı sıra müzecilik alanında da bilgilenmek zorundadır. Örneğin İngiltere’de küratör, eğitimci, pazarlama uzmanı, “müzeoloji mastır” programını tamamladıktan sonra yetkinleşmiş sayılmaktadır. Verilen eğitim disiplinler arasındadır. Koleksiyon yönetimi, iletişim, eğitim, maddi kültür üzerine çalışmaları, müze ve pazarlama yönetimiyle ilgili dersler, altyapıları arkeoloji, sanat tarihi, tarih, eğitim, işletme, pazarlama olan müze çalışanlarına meslektaşlarıyla birlikte verilmekte böylelikle “takım çalışmasının” da önemi vurgulanmaktadır.⁴⁷

- Müzenin farklılaşan/yeni izleyicileri tanımlanmaktadır. “İzleyici araştırmalarıyla” “genel halk/homojen topluluk”, sayısız çeşitlenebilen kişisel karakterleri, farklılaşan öncelik ve istekleriyle anlaşılmaya çalışılan hedef kitleler olarak belirlemiştir. “Demografik” bilgi bu alanda kullanılır.

- Müzeler çok yönlü profesyonel ekip çalışmaları yoluyla kültürel iletişim modellerini onaylar ve kabullenirler. Bu alanda “sergi geliştirme sürecine” katkı sağlanır. Farklı iletişim modelleri -/sergiler/rehberlik hizmeti/konferanslar vb. yoluyla- özel ilgi gurupları ve hedef izleyiciler için planlanmıştır böylelikle müze izleyicilerinin yeni istek ve umutlarını karşılama sorumluluğuyla “yaratıcı iletişim yöntemleri” geliştirir ve onların itibar ve sevgisini kazanmayı hedefler.

- Müzedeki nesnelerin ya da müzenin kendisinin “yeni anlatılar” geliştirmesi önem kazanmıştır. Yapısalcı teori modernizm döneminin “meta-anlatımı”nı sorgulamakta ve ona meydan okumaktadır. Günümüz izleyicisi farklı bir dizi öğrenme yolunu talep etmektedir bunun için de müze uzmanının sesi elbette dinlenir ama sadece bununla sınırlandırılmak mümkün değildir.⁴⁸

Yeni müzecilik bir organizasyon olarak müzenin iletişim stili ve sosyal amacının tamamen yeniden oluşturulmasına ihtiyaç duyar. Günümüze kadar Batı ülkelerinde yaşanan değişimler karşısında müzelerde iki temel eğilim belirmiştir. Bunlar; müze gelirlerinin artırılmasına yönelik pazar merkezli ideoloji ve bütün dünyayı etkileyen bilgi ve iletişim teknolojileridir.⁴⁹

Bilgilendirme teknolojisi iki alana ayrılmıştır. Birincisi hizmet sektörü ikincisi teknoloji üzerine yoğunlaşmıştır. Hizmet sektörü bilgilendirici ürünlerin; veri tabanları, kütüphane hizmeti, araştırma birimi, kitaplar, dergiler, video gibi ürünlerin üretim ve yayını kapsar ki bunlar müze iletişimi için önemlidir.⁵⁰ İkinci alan öncelikle telekomünikasyon/iletişim ve bilgisayar teknolojisi temelli oluşturulan hizmet alanları üzerine odaklanmıştır.

Hizmet alanında müzelerde en fazla kullanılan iletişim araçları, sergileme, yayın, öğretmen paketleri gibi geleneksel iletişim formatlarıdır. Türkiye’deki kamu müzelerinin genellikle eğitim birimlerinin olmaması nedeniyle öğretmen paketleri ve mektup ya da bilgi metinlerinin uzak okullar ya da kültür kurumlarına iletimi büyük oranda söz konusu değildir. İkinci hizmet alanı teknolojiye dayanarak etkili bir iletişim kanalı oluşturmaktır.

Müze İletişim Stratejisinin İçeriği

Müze iletişim alanının çağdaş müzecilik açısından yetkinliği üzerine yapılan bir çalışmada aşağıdaki unsurlar belirlenmiştir. Müzelerde iletişim stratejisinin potansiyel içeriği/doygunluğu için gereklilikleri ;

1. Sıcak, misafirperver, çocuk ve yetişkinler için sevecen ve arkadaşça bir imaj ve ortam,
2. Resmi ve baskıcı olmayan izleyicinin kendini rahat hissettiği bir atmosfer,
3. İyi/yetkin fiziksel ve kavramsal yönlendirme,
4. Sadece olgular değil, fikir ve anlam içeren tematik sergiler.
5. Farklı düzeyde anlaşılmaya olanaklı sergileme yapısı ve sunum,
6. Sergilemede bütünselliğin yanı sıra yorumlamaya olanaklı detaylara yer verme,
7. Sergilemede izleyicilerin koleksiyonlara doğrudan -nesnelere ve düşüncelere- ulaşılabilirliğinin; her yönüyle sürecin bir parçası olmasını destekleyen, dokunma da dahil imkanlarının sunulması,
8. Katmanlı bir içerik kullanarak izleyicinin istediği düzeyden etkinlik/sergilere erişiminin sağlanması,
9. Sergilerin geniş bir yelpazede farklı kullanıcıların ihtiyaçlarıyla buluşabilmesi,
10. Sergilerin “ağırlığının” farklı tip ve ruh halindeki izleyicilerin durumunu dikkate alınarak dinlenme noktaları kullanımıyla bir anlamda soluk alınmasını sağlamak ve böylece ilgi ve konsantrasyonun yitimine engel olmak,
11. Sergi üzerinden daima yeni bir şeyler olduğu izlenimi, gündemli ve uygulanabilir programlarla galeri asistanı / rehber tarafından somutlaştırma,
12. Okul gurupları için sergilerin eğitim etkinliğine uygun konu ile ilgili yapılandırılmış ve müfredat programıyla uyumlu, kapsayıcı kurulumu,
13. Sergiyle ilgili kişisel anıları dolayısıyla baskı altında hisseden izleyicilerle ortak çalışma ya da düşüncelerinden yararlanma olanağı,
14. Müze ortamında izleyiciyi, onun alışkın olduğu; gördüğü, yaptığı ve hissettiği rahatlığı oluşturarak cesaretlendirme,
15. Müze ortamını küçük çocuklar için güvenli hale getirme,
16. Okul gurubu çocukları için proje çalışmaları ve aynı zamanda genel izleyicilerin aktivitelerini –örneğin sınırlı nesne incelemeleri- yapacakları özel oyun alanı/etkinlik ortamı oluşturma, şeklinde maddeleştirmiştir.⁵¹

Müzelerde Pazarlama Yaklaşımı

Müze iletişim alanında pazarlama da önemli bir unsurdur. Pazarlama; şirketlerin amaçları doğrultusunda hedef pazarlar oluşturmak için yaptıkları inceleme, planlama, uygulama ve denetim etkinliklerini kapsamaktadır.⁵² Kültür kurumları olan müzelerde pazarlama planı öncelikle müzenin çevresine yönelik amaç ve hedeflerinin ayrıntılı bir biçimde belirlenmesiyle yapılır. Burada varolan izleyicilerin profilini belirlemek, pazarlama yöntemlerini kullanarak-sadece reklam değildir- izleyici potansiyelini arttırmak ve geliştirmek temelli bir yaklaşım önemlidir. İzleyici araştırmalarında hedef izleyiciler, müze ve yakın çevresinin demografik araştırmalarla tanımlanması ve ardından coğrafi olarak daha geniş

bir bölgesel araştırma ile izleyici potansiyelin belirlenmesi amaçlanır. Elde edilen ziyaretçi bilgileri birleştirilerek değerlendirilir. Yaygın temel tanıtım araçları- broşür, televizyon reklâmları gibi- ana hatlarıyla belirlendikten sonra, gelecek stratejiler için diğer müzeler ve turizm organizasyonlarıyla -acenteler- ve kültür kurumlarıyla iletişime geçilir. Özel, göreceli faktörler, örneğin belirli ödenekler ve bağlayıcı kanunlar açıkça belirlenir. Yapılan çalışmaların üç yılda güncellenmesi değişen koşullara uygun olarak yeniden yapılanması önerilir.⁵³

Müzelerde pazarlama stratejisiyle aşağıdaki soruların cevapları aranır. Bunlar;

- Toplum nasıl düşünür? Müze toplum ihtiyaçlarını nasıl karşılayabilir?
- Müzenin, her durum/olay karşısında uyum gösterme pratiği gereklidir, nasıl kazanılabilir?
- İzleyicilerin ihtiyaç, istek, beklentileri ve onları heyecanlandıran şeyler nasıl anlaşılabilir ve diğer müzeler ve eğlence endüstrisi içinde yenilenme nasıl sağlanır? Olarak belirlenmiştir. Geliştirilen çözümlerle yukarıda belirtilen sorular aynı zamanda müzenin sorumluluk alanları olarak tanımlanmaktadır.⁵⁴

Müze iletişim kanalları özellikle pazarlama stratejisiyle hedef kitle ve onun ihtiyaçları doğrultusunda veriler elde edebilir. Toplumun tüm kesimlerinin müzenin entelektüel bilgisine erişebilmesi için izleyici araştırmaları önemlidir.

Türkiye’de İzleyici Kitleleri

Türkiye’de ki izleyici kitleleri üzerine sosyal bilimler alanında yapılan çalışmalar genel anlamda Türk toplumunun geçirdiği siyasal ve sosyal değişimlerin yansımalarını özetlemektedir. Örneğin; Öztürkmen’in folklor üzerine yaptığı çalışması izleyicilerin dönemlere göre tanımlanması açısından bir veri olarak değerlendirilebilir. “1930’lu ve 40’lı yıllarda izleyici kitleleri devlet memurları, bürokratlar, aydınlar ve müfettişler olarak adlandırılırken, 1950’lerden itibaren oluşmaya başlayan izleyici kitleleri yalnızca Anadolu kökenli öğrencileri değil, aynı zamanda kendi geleneksel kültürlerinin hatırasını halen taşıyan, kırsal kesimden kente yeni göçmüş olan kesimi de kapsamaktadır” diyen Öztürkmen; 1970’li yılların kent izleyicisinin folkloru, girdikleri kent ortamının kendi tüketim ve zevklerine sunduğu bir eğlence biçimi olarak algıladığı tespitinde de bulunur. 1980’lerde ise gösterilerden sonra insanların akıllarında kalan belli bir oyunun hareket sistemi veya ritmi değil, parlak renkli kostümlerin ve değişip duran bir sürü şeklin bulanık bir imgesidir.⁵⁵

Sanatçı gözüyle bir değerlendirme yapan Sönmez de, dönemler ve bunların sanatçılara yansımalarını şöyle özetler; sanatçılar kendilerini ifade ederken; 1945’e kadar “devlet bunu istiyordu biz de yaptık”, 1960’larda “Koleksiyoncular öyle resimleri seviyorlardı, halk soyut sanattan ne anlar ki?”, 1970–1980 arası “Hayatımı sürdürebilmek adına sanatımı geliştiremedim”, 2000’lerde “sponsor olmadan bir şey yapamıyorum” tümcelerini anlatır.⁵⁶ Burada müze açısından sosyolojik anlamda önemli olan gözlem, değişen izleyici kesiminin ihtiyaç ve ilgisine göre biçimlenmenin kaçınılmazlığıdır ve bunun için disiplinler arası bir çalışma gereklidir. İzleyici araştırmaları konusunda yapılan çalışmalarda bu konuda sadece kamu değil özel müzelerin de çoğunlukla yetersiz ve eksik olduğu görülmüştür.⁵⁷

Çift yönlü gelişen hem kaynak hem de hedefin senkronizasyonu açısından örnekler değerlendirildiğinde hiç bir şeyin durağan olmadığı hatta en hızlı değişimin kültür alanında olduğu görülür, müzenin bu alanı biçimlendirmesi adeta doğası gereğidir ve etkinliği evrensel anlamda kabul görmektedir. Yukarıdaki tümcenin müze iletişimi açısından önermesi; saray müzenin toplumla kurduğu iletişim dilinin çeşitlenmesi ve tanıtım hizmetinin kişisel istekler doğrultusunda sunulması olarak anlaşılabilir. Örneğin; yaygın konuşulan ana dillerde isteğe bağlı olarak audio-guide –kulaklıkla farklı dillerde verilen tanıtım hizmeti- ya da tematik rehberli gezi uygulaması gerçekleştirmek gibi. İçerik anlamında ise ihtisaslaşmış turlar ve özel guruplar için- öğrenci, protokol, akademisyen, engelli vs. programlar oluşturmak mümkündür.

Değerlendirme ve Sonuç

Sonuç olarak burada vurgulanmak istenen canlı bir mekân olduğundan hareketle saray müzenin dolayısıyla kültür kurumunun yönetiminin, devletin ya da toplumsal gelişimin değişiminden bağımsız olmadığı anlamak hatta bazen ona yön verecek kadar etkili bir hale gelebileceğini kavrayabilmektir. Müze toplumdaki pek çok kamu kurumundan daha etkin ve demokratik bir mekân-herkese açık, eşit- olarak tanımlanır. Tıpkı iletişim gibi saray müzenin kendisi de anlam transferiyle sosyal değerlerin iletilmesi ve deneyimlerin paylaşılmasını sağlayan dinamik bir süreç olarak algılanabilir.⁵⁸

Daha önce de belirtildiği gibi çağdaş müzecilik kavramı içeriğine uygun iletişim faaliyeti öncelikle müze uzmanlarının farklı disiplinler hakkında bilgi sahibi olmasıyla yani müzecilik eğitimiyle biçimlenmektedir.

Müze iletişim alanının izleyici araştırmaları yoluyla kapsayıcı ve her talep ve sosyal yapıdaki izleyicilerin hedef kitle olarak tanımlanmasını gerçekleştirecek ve bir yönüyle de halka ilişkiler faaliyeti yürütme görevini üstlenebilecek kapasiteye sahip İletişim Ofisi, 2004 yılında Milli Saraylar Daire Başkanlığı bünyesinde oluşturulmuştur. İletişim Ofisi'nin özellikle 2006 yılında gerçekleştirdiği çalışmalar ve organizasyon başarısı -sergiler, konferanslı turlar, tarih sohbetleri, konserler vb-yaratıcı iletişim yöntemleri geliştirebilme-basınla kurulan olumlu bilgi iletişimi- kapasitesinin kanıtı olarak değerlendirilebilir. Kurum bünyesinde oluşturulacak bir Eğitim Biriminin, İletişim Ofisiyle/İletişim Koordinatörlüğüyle birlikte çalışması ülkemizdeki kamu müzeleri içinde gündemi takip ve uygulama konusunda her zaman öncü olmuş Türkiye Büyük Millet Meclisi idaresindeki tarihi saray, köşk ve kasırların toplum gelişimine hizmet anlamındaki potansiyelini arttıracak kuşkusuzdur.

Günümüzde kültür kurumları, çağdaş müzecilik kültür politikasını belirlerken tüm kesimlerin ilgi ve ihtiyaçlarını düşünmek zorundadır ancak bu şekilde toplumun gelişimine destek olunabilir.21.yy. müzeleri, yanıt veren, danışan, paylaşan, işbirliği yapan ve açıklık temelleri üzerine bir kültür politikası geliştirdikleri zaman hayatta kalabilecektir.⁵⁹

* Beylerbeyi Sarayı, Rehber/Arkeolog, bu yazı Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzecilik Programında 2010 yılında kabul edilen “Milli Saraylar Daire Başkanlığı Kültür Politikaları Bağlamında Dolmabahçe Sarayı İletişim Uygulamalarının Değerlendirilmesi” Başlıklı Yüksek Lisans Tezinin bir bölümünden derlenmiştir.

Dipnotlar

- 1 Özel Sorunlar: Tarihi yapıların doğasından kaynaklı bir tutuculuk, her türlü değişimin güçlüğü, geleneksel alışkanlık ve beklentiler olarak ifade edilebilir. (Michael Day, "Historic House Museums: Facing and Solving The Challenges" http://demhist.icom.museum/abstracts_03.htm [28.01.2010].)
- 2 Patrick J.Boylan, "Museums: Targets or Instruments of Cultural Policies", *Museum International*, No.232 vol.58, no.4, 2006, s. 11.
- 3 D. Grewcock, "Museums of Cities and Urban Futures: New Approaches to Urban Planning and the Opportunities for Museums of Cities", *Museum International*, vol.8,no:3, 2006, s. 32.
- 4 Carol Duncon ve Alan Wallach "Evrensel Müze", *Sanat Müzeleri 2*, ed.Ali Artun, İstanbul 2006, s. 50.
- 5 Carol Duncan, *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London 1995, s. 35.
- 6 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, İstanbul 1990, s.18.
- 7 "Çağdaş Sanat Konuşmaları 4", *Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik*, Haz. Levent Çalıköğlü, İstanbul 2009, s. 120.
- 8 Enver Benhan Şapolya, *Müzeler Tarihi*, İstanbul 1936, s. 21.
- 9 Carol Duncan, *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London 1995, s. 22.
- 10 <http://www.hermitagemuseum.org> [03.11.2009].
- 11 Germain Bazin, *The Museum A.g.e.* (New York,1967), 12-34' den aktaran Carol Duncon ve Alan Wallach " Evrensel Müze", *Sanat Müzeleri 2*, ed.Ali Artun, İstanbul 2006, s. 58.
- 12 Kemal Tüfekçioğlu, "Milli Saray, köşk-kasırların korunması ve Bakımı Turistik Gezi Yöntemi" *Milli Saraylar Sempozyumu: Yıldız Sarayı/Şale: Bildiriler, 15-17 Kasım 1984*, İstanbul 1984, s. 292.
- 13 Haluk Şehsuvaroğlu, *Boğaziçi'ne Dair*, İstanbul 1986, s. 171.
- * Tarihi Müze Ev kategorisi içinde; 1.Tarihi kişi evleri, 2.Tarihi koleksiyon evleri (Kişisel koleksiyonların sergilendiği), 3.Güzellik, estetik merkezli tarihi evler (Tarihi ev müzesinin mimari anlamda sanat eseri değerinin ön planda olduğu),4.Tarihi olay/sonuç evleri (Bir olayın anısına ya da olayın yaşandığı mekan olmasından kaynaklı), 5.Yerel topluluk evleri (Yerel kültür değerleri taşımamasından dolayı), 6.Atadan kalma ev (Halka açık kır evleri ya da küçük kaleler), 7.İktidar, *Erk Evi -ing.Power House- (Halka açık saraylar ve geniş şatolar)*,8. Ruhban sınıfına ait dini yapılar, 9.Gösterişsiz evler (Yerel binalar, günümüzde üretim değeri kalmamış sade çiftlik evleri gibi tanımlamalar mevcuttur.) ICOM'un bünyesinde 1998 yılında teşkilatlanmış Tarihi Müze Evler –DEMHİST- komitesinin kategorizasyon çalışması için bkz. *Julius Bryant and Hetty Behrens, "The Demhist Categorisation Project For Historic House Museums Progress Report and Plan" 2007* <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432556> [18.04.2010]
- 14 Gönül Cantay, "Müzeciliğimiz ve Eğitimi" *1.Müzecilik Sempozyumu 14-15 Ekim 1993 Bildiriler*. İstanbul 1994, s. 19.
- 15 İlksen Yumrukçağlar, *Dolmabahçe Sarayı'nın Saray Müze Olarak Yeniden Düzenlenmesi Konusunda Öneriler*, YTÜ Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996, s. 3.
- 16 Giovanni Pinna, "Introduction to Historic House Museum" *Museum International 210*, vol.53 issue 2 UNESCO 2001, s.8; Doğan Kuban, "Milli Saraylarda Koruma ve Kullanım Örgütlenmesi" *Milli Saraylar Sempozyumu: Yıldız Sarayı/Şale: Bildiriler, 15-17 Kasım 1984*, İstanbul 1984, s. 248.
- 17 Michael Day,"Historic House Museums:Facing and Solving The Challenges" [http:// demhist.icom.museum/abstracts_03.htm](http://demhist.icom.museum/abstracts_03.htm) [28.01.2010]
- 18 Giovanni Pinna, "Introduction to Historic House Museums", *Museum International*, Vol. 53, no. 2, 2001, s. 7.
- 19 <http://www.hrp.org.uk/HamptonCourtPalace/Access.guide.pdf>. [19.06.2010]

- 20 <http://www.chateauversailles.fr/prepare-my-visit> [19.06.2010]
- 21 Patrick J.Boylan, "Museums: Targets or Instruments of Cultural Policies", *Museum International*, No.232 vol.58, no.4, 2006, s. 11.
- 22 Aynı yer.
- 23 A.Castilla, A Review of a Cultural Policy for Museums of the Twenty-First Century in Argentina. *Museum International*, vol.58 no.4, 2006., s. 45.
- 24 Patric J.Boylan, Museums: Targets or Instruments of Cultural Policies, *Museum International*, vol. 58, no. 4. 2006, s. 12.
- 25 Tony Bennett and Colin Mercer, *Improving Research and International Coorreration for Cultural Policy. Rapor, Background Paper to the UNESCO 1998*. unescodoc. unesco.org /images/ 0015/ 001591/1591777e.pdf. <http://www.unesco.org/search/search-en.html> [30.05.2010]
- * International Council of Museums/ Uluslararası Müzeler Birliği
- 26 <http://icom.museum/ethics.html> section 4, 6 [19.06.2010]
- 27 Hasan Bülent Kahraman, *Kültür Tarihi Affetmez*, İstanbul 2004, s. 135.
- 28 Murat Belge. "Sivil Toplum ve Kültür Politikaları" *Kültür Politikaları*. İstanbul 1998, s. 11.
- 29 Eilean Hooper-Greenhill, "Cultural Change in Museums: Professional Issues, Taking The Lead" *Research Center for Museumsand Galleries, Online Papers*, Universty of Leicester 2001.
- 30 a.g.e, 16
- 31 Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors*, (London and Newyork: Routledge, 1999), s. 53.
- 32 F. Mclean, *Marketing The Museum*,Routladge,London, 1996:140'dan aktaran aktaran Ekrem Cengiz, "Müze pazarlaması:Pazarlama Elemanlarının Müzelere Uygulanması", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* c.15.s.1,(2006), 93 <http://sosyabilimler.cu.edu.tr/dergi/dosyalar.pdf> [04.06.2010]
- 33 Merih Zillioğlu, *İletişim Nedir?* İstanbul 1996, s. 265.
- 34 a.g.e, s. 266.
- 35 Ünsal Oskay, *İletişimin ABC'si*, İstanbul 1992, s. 42-45.
- 36 Giovanni Pinna, "Introduction to Historic House Museums", *Museum International*,Vol.53, no. 2, 2001, s. 5-6.
- 37 "Cultural Chance in Museums:Professinal Issues,Taking The Lead" Research Center for Museums and Galleries,Online Papers University of Leicester 2001 [14.11.2002]
- 38 a.g.m, s. 6.
- 39 Doğan Kuban,Tomur Atagök, Nuşin Asgari,Gül Pulhan, "Müzelerin Geçmişi, Bugünü ve Geleceği", *Sanat Dünyamız*, S. 80 İstanbul 2000, s. 84.
- 40 Sümer Atasoy, *Müzecilikten Yansımalar*, İstanbul 1999, s. 24.
- 41 Eilean Hooper-Greenhill.*The Educational Role Of The Museum*, London: 1994, s. 3.
- 42 Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors* London: 1994, s. 143.
- 43 Eilean Hooper-Greenhill, "Communication in Theory and Practise" *The Educational Role of The Museum*, 2.basım, London, Newyork: Routladge, 1999, s. 36.
- 44 A.g.e., s. 42.
- 45 Eilean Hooper-Greenhill, *Müze ve Galeri Eğitimi*, hz. Bekir Onur, Ankara 1999, s. 21.
- 46 Eilean Hooper-Greenhill, "Communication and Communities in The Post-Museum From Metanarratives to Constructed Knowledge" *Research Center for Museums and Galleries*, Online Papers University of Leicester 2001
- 47 Aynı yer.

- 48 Aynı yer.
- 49 Barbara Rottenberg, "Museums, Information and Public Sphere" *Museum International*, vol. 54, no. 4. 2002, s. 21.
- 50 Anne Fahy, "New Technologies for Museum Communication" *Museum, Media, Message*, edi.Eilean Hooper-Greenhill, (London and New York:Routledge,2004),s. 82; Deniz Ünsal "Türkiye'de Kültür Politikaları Açısından Müze Oluşumları", *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, İstanbul 2009, s. 178.
- 51 Graham Black, *The Engaging Museum* (Routledge: New York, 2007), s. 247.
- 52 İlker Bıçakçı, *İletişim ve Halkla İlişkiler*, İstanbul 2006, s. 109.
- 53 Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors*. London and Newyork, Routledge, 1999, s.176.
- 54 B.C,Seagram, L.H Patent,C.W Lockett, "Audience Research and Exhibition Development: A Framework", *Museum Managment and Curatorship*, 12 (1), 29-41'den aktaran Ekrem Cengiz," Müze pazarlaması:Pazarlama Elemanlarının Müzelere Uygulanması". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* c.15.s.1,(2006),s. 86, <http://sosyalbilimler.cu.edu.tr/dergi/dosyalar>. [04.06.2010]
- 55 "Folklor Oynuyorum", *Kültür Fragmanları*, (hz. Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber, Arzu Öztürkmen), İstanbul 2005, s. 154.
- 56 Nemci Sönmez, "Türkiye'de Siyasi Düşünce'nin Görsel Sanatlara Bakışı" *Dönemler ve Zihniyetler Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, C. IX, İstanbul 2009, s. 870.
- 57 İrem Ekener Sanıvar, *Müzelere İzleyici Araştırmalarının Sergi Geliştirmedeki Rolü*, YTÜ Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009
- 58 Merih Zılhoğlu, *İletişim Nedir?*, İstanbul 1996, s. 178.
- 59 Eilean Hooper-Greenhill. "The Re-birth of The Museum" *Research Center for Museums And Galleries University of Leicester*, Online Papers, 2001 [14.11.2002].



Belgelerle Milli Saraylar

T. Cengiz Göncü*

Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bağlı saray, köşk ve kasırlar ile bu yapı-
larda muhafaza edilen tarihi objeler, 19. yüzyıl Türk tarihinin kültür-
sanat ortamının anlaşılmasında ve anlatılmasında büyük önem taşır.
Bu özellikli yapıların ve tarihe tanıklık eden objelerin envanterinin gerçek anlamda
gün yüzüne çıkarılmasında ise arşiv belgelerine müracaat etmek kaçınılmazdır. Dev-
let işleyişindeki her türlü muamelatta kayıtlara/arşivlere başvurmayı bürokratik bir
ilke olarak benimsemiş olan Osmanlı Devleti, saltanat saraylarına ilişkin tüm kayıtları da titizlikle tutmuş ve arşivlemiştir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı bünyesinde 1989 yılından itibaren araştırmaya açılan Hazine-i Hassa, Mabeyn-i Hümayûn, Yıldız –ve kısmen Darbhane-i Âmire- tasnifleri Milli Saraylar açısından birinci derecede kaynak malzemeyi ihtiva etmektedir.

19. yüzyıl saraylarına ilişkin yapılan arşiv incelemeleri sırasında Dolmabahçe Sarayı'nın iki önemli objesi hakkında yeni bilgiler tespit edildi. Bunlardan ilki sarayın Süfera (elçiler) salonunda sergilenen saatle ilgilidir. Bu güne değin “Mısır Valisi Abbas Hilmi Paşa'nın hediyesi” olarak anlatıla gelen söz konusu saatin Yusuf Kamil Paşa tarafından Çırağan Sarayı'nın inşasının bitişi (1871) ve padişahın bu sarayda ikamete başlaması (nakl-i hümayûn) üzerine hediye ettiği anlaşıldı. Ancak, belgelerdeki ifadeye nazaran Kamil Paşa'nın esas amacı bir saat hediye etmek değil, Saray'ın bitişini tebrik amacıyla kaleme aldığı dörtlüğü sunmaktır. Bir başka ifade ile yazılan dörtlüğü bir kâğıt üzerine yazarak değil süslü ve görkemli bir saatin dört cephesine naksettirerek takdim etmeyi tercih etmiştir. Kamil Paşa, padişaha sunduğu arzualinde ayrıca hastalığına şifa amacıyla gittiği Mısır'dan getirdiği bazı hediyeleri de padişaha arz etmek isteğini dile getirmektedir.

İkinci belge ise Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu'nda asılı bulunan devasa boyuttaki kristal avizeyle ilgilidir. Bilindiği üzere sözkonusu avize yakın zamana kadar İngiltere Kraliçesi Viktorya'nın hediyesi olarak bilinmekteydi. Avizenin 9 Nisan 1852'de Osmanlı Devleti tarafından, masraflar dahil yaklaşık dokuz bin Osmanlı lirası karşılığında İngiltere'ye sipariş olunduğu,

* Beylerbeyi Sarayı, Müdür Yardımcısı, Milli Saraylar.



1



1 Yusuf Kamil Paşa'nın Çırağan Sarayı'nın bitişini tebrik amacıyla Sultan Abdülaziz'e hediye ettiği saat.

2 Sultan Abdülaziz.

2

464 havagazı kandili bulunduğu ve 1853 yılının yaz aylarında (Temmuz ya da Ağustos) İstanbul'a getirildiği tespit edilmişti.

Bu defa tespit edilen belge ise bir öncekinden eksik kalan bilgileri tamamlamaktadır. Yine Başbakanlık Osmanlı Arşivi Mabeyn İradeler evrakı arasında tespit edilen belge, avizenin siparişi ile ilgilenen İhtisab Nazırı Hüseyin Bey'in takriri üzerine Sadaret tarafından Mabeyn-i Hümâyûn Başkitabet Makamına sunulan bir tezkiredir. Tezkirede Beşiktaş Sahilsarayı Divan Mahalli (Muayede Salonu) için sözkonusu avizenin *merhume* valide sultan tarafından İngiltere'ye sipariş olduğu, avizenin İstanbul'a getirilmesine birkaç ay zaman kaldığı, beş taksitinin ödendiği ve 1.000 Osmanlı lirası tutarındaki altıncı taksitinin de vadesinin geldiği hatırlatılmaktadır. Vadesi gelen taksitin Padişah'a bildirilmesinden çekinildiği (*teeddüb* edildiği) ancak bu hususun uygun bir dil ile (*husn-ı ifadesiy-le*) ifade edilmesi gerektiği belirtilmektedir.

1



Yusuf Kamil Paşanın Çırağan Sarayı'nın Bitişini Tebrik Amacıyla Sultan Abdülaziz'e Hediye Ettiği Saat

BELGE-IBOA, MB 161/174, (r. 1287/1871 tt)

Müeyyid-i erkân-ı din u devlet ve müşeyyid-i esâs-ı mülk u millet veliyy-i nimet-i bî-minnet padişah-ı hılâfet-menkıbet efendimizin sâye-i meâlî-vâye-i hümâyûnlarında zîynet-sâz-ı mevâki u emâkin olan mebânî-i cesîme misillü zât-ı ferîşte-simât-ı mülûkânelerine mahsûsan resm-i matbûi îcâd ve levâzımı îdâd kılınan Çırağan sahil-saray-ı hümâyûnları “Yazdı Kâmil levh-ı a'lâda görüb tarihini, Eyledun bâlâ saray bünyâd Han-ı Abdülaziz” tarihinde husn-ı itmâma karîn ve nakl ü teşrîf-i şevket-redîf-i hazret-i padişâhîleri ile mahsûd-ı sipihr-i berreyin olarak yevm-i tebrik ve tes'îdinde inşâdıyla dilşâd olduğum “Padişahım bu saray-ı şevkete iclâl ile, Her sene nakl-i hümâyûnun hümâyûn-fâl ola, Tâ ki mikât-ı felek tayîn-i evkât eyleye, Her dakikan saat ve her saatin yüz sâl ola” kıt'a-i duâ-peymâ pişgâh-ı nigâh-ı cihân-âgâh-ı hazret-i hılâfetpenâhîlerine bir saat-i serâser-i saâdet çâr cihe-tinde sûret-numây-ı hayru'l-fâl olmasını îmâ etmekle şekl-i mahsûsda imal ettirilerek takdimine ictisârdan maksûd-ı ubeydânem hâk-pây-ı hümâyûn-ı hazret-i veliyy-i nimete takdîme-i lâyık manası olmayub mücer-red kıt'a-yı müteyemmini'l-meâlin sûret-i muharrerede arz u beyânından ibâret olmasıyla beraber za'f-ı vücûd-ı çâkerâneme cüst ü cû-yı devâ ve tebdîl-i âb u hevâ zım-nında bâ-ruhsât-ı merhamet-âyât-ı hazret-i padişâhîleri azîmet ve avdet eylediğim Mısır'da iki kıt'a pusula mücebince tedârik olunabilen çend aded kadîm ve cedîd ekvâb-ı sînî (Eğer burada sîn kelimesini Çin manasına alıyor ise büyük harfle yazmak lazım gelir. Yahut ekva-bın yanına sini kelimesini de ilave etmiş olarak düşü-nebiliriz.) ve bazı kibâş-ı Mısırî ve gâv-ı beyâbânî dahî şâyed manzûr-ı şevket-mevfûr-ı hazret-i cihânbanîleri buyrulur itikâdıyla atebe-i felek-kevkebe-i hazret-i padişâhîlerine arz u takdîm kılınmış ise de kâtibe-i ahvâlde emr u fermân şevketlu kudretlu veliyy-i nimet-i bî-minnetimiz efendimiz hazretlerindir.

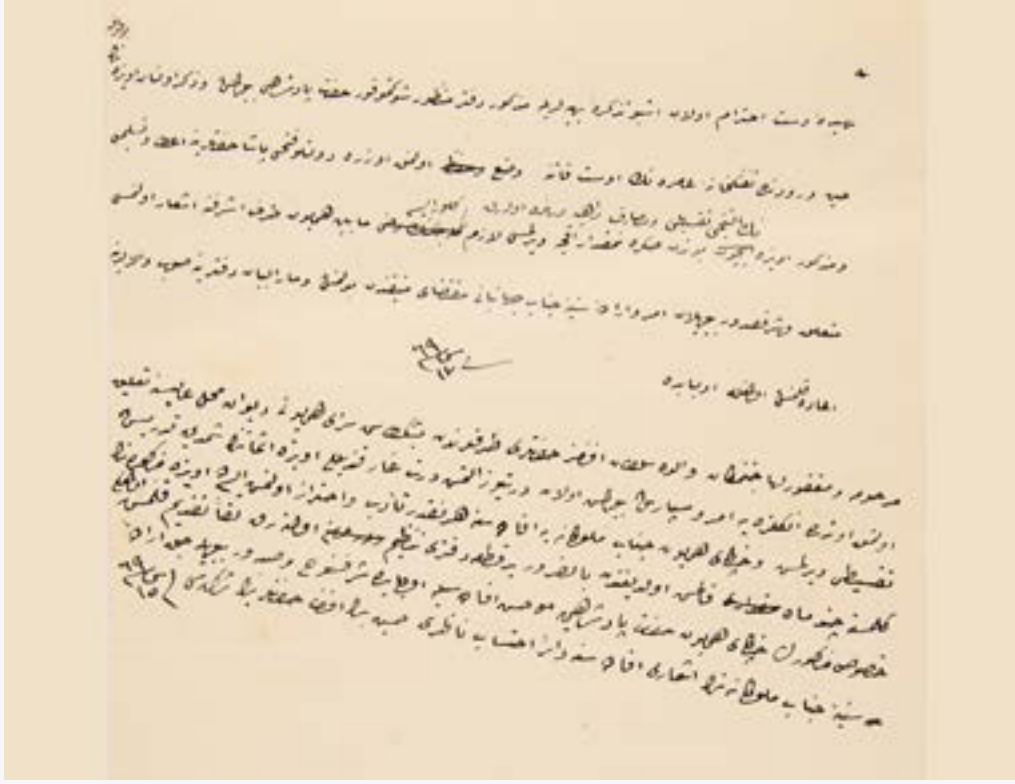
2



Yusuf Kamil Paşa.

Kulları
Kâmil

3



Dolmabahçe Sarayı'nın En Büyük Avizesi: Bezm-i Alem Valide Sultan'dan Unutulmaz Bir Hatıra

BELGE-II

BOA, MB.İ 10/120, (17 Ş 1269/26 Mayıs 1853)

Resîde-i dest-i ihtiram olan işbu tezkire-i behiyyeleriyle mezkûr defter manzûr-ı şevket-mevfûr-ı hazret-i padişahî buyrulmuş ve zikrolunan avizenin bu tarafa hıyn-ı vürûdunda tüfenkhâne-i âmirenin üst katına vaz' olunmak üzere devletlu Fethi Paşa hazretlerine i'tâ ve teslimi ve mezkûr avizenin altıncı taksiti ve masârif-ı râhiye ve sâire olarak bundan sonra ne mikdar akçe verilmesi lazımgelir ise mâbeyn-i hümâyûn taraf-ı eşrefine iş'âr olunması müteallık ve şerefsudûr buyrulan emr u irade-i seniyye-i cenâb-ı cihanbânî mukteza-yı münîfinden bulunmuş ve marr'ul-beyân defter yine savb-ı vâlalarına iade kılınmış olmağla

fi 17 Ş sene [12]69.

Merhûme ve mağfûrun lehâ cennetmekân valide sultan efendimiz hazretleri tarafından Beşiktaş Saray-ı Hümâyunu Dîvân mahall-i âlisine talik olunmak üzere İngiltere'ye emr u sipariş buyrulmuş olan dörtyüz altmış dört gaz kandilli avize esmânının şimdiye kadar beş taksiti verilmiş ve hâk-pây-ı hümâyûn-ı cenâb-ı mülûkâneye ifadesine her ne kadar teeddüb ve ihtirâz olunmuş ise de avize-i mezkûrenin gelmesine çend mâh kalmış olduğundan bî'z-zarûr bir kıta defteri tanzim olunarak leffen takdîm kılınmış olmağla husûs-ı mezkûrun hâk-pây-ı hümâyûn-ı hazret-i padişahiye husn-ı ifadesiyle ol babda şerefsunûh ve sudûr buyrulacak irade-i seniyye-i cenâb-ı mülûkânenin iş'ârı ifadesine dair ihtisâb nazırı Hüseyin Beyefendi hazretlerinin tezkiresi fi 15 Ş sene [12]69.

VOYAGE

DU

SULTAN ABD-UL-AZIZ

DE STAMBOUL AU CAIRE

PAR

L. GARDEY

PROFESSEUR AU PALAIS IMPÉRIAL ET À L'ÉCOLE DU GÉNIE DE CONSTANTINOPLE,
OFFICIER DE NIKHAN-ÖZTIRAKA ET DE MEHMETİÇİ,
CHEVALIER DE LA LÉGIION-D'HONNEUR.

PARIS

E. DENTU, PALAIS-ROYAL.

CONSTANTINOPLE
WICK ET RICHÉRE.

SMYRNE
LIBRAIRIE DE L'IMPARTIAL.

1865.

Messias, Typ. of Lib. Bachelier-Prison et Beauvais.

Sultan Abdülaziz'in Mısır Seyahati'ne Dair Bir Kaynak Kitap: “Voyage du Sultan Abdulaziz de Stambul au Caire”

Sümevra Durak*

Giriş

Osmanlı padişahları, II. Mahmud'tan (1808–1839) itibaren yurtiçi seyahatlere başladılar. II. Mahmud döneminde başlayan küçük gezintiler, Sultan Abdülaziz döneminde daha büyük çaplı resmi ziyaretlere dönüşmüştür. Sultan, Yavuz Sultan Selim'den bu yana hiçbir Osmanlı sultanının ayak basmadığı Mısır'da Osmanlı egemenliğini pekiştirmek ve oradaki gelişmeleri yakından inceleyebilmek adına bu geziye karar vermiştir.

Sultan Abdülaziz gibi doğu kültürüne yakınlığıyla bilinen bir sultan için ilk etapta Avrupa'ya yapılacak bir ziyarettense kendi hâkimiyetinde gelişmiş bir eyalet olan Mısır'ı ziyaret etmek daha uygun bulunmuştur. Mısır'da ticaret, tarım ve sanayi gibi alanlarda önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Büyük projelere imza atmak arzusundaki Sultan Abdülaziz bu seyahatte, Mısır'daki gelişmeleri yerinde inceleme fırsatı bulacaktır.

Sultan Abdülaziz'in Mısır'a gerçekleştirdiği seyahatle ilgili olarak arşivlerde önemli bilgiler bulunmakla beraber bu seyahate tanık olmuş L. Gardey tarafından kaleme alınan, *Voyage du Sultan Abdulaziz de Stambul au Caire*, Wick et Rumebe, Costantinople, 1865, 386 sayfalık¹ seyahatname özel bir değer taşır. Yazar L. Gardey, İstanbul'da bulunduğu süre içerisinde uzun yıllar İstanbul Mühendislik Mektebi'nde ve Saray-ı Hümayûn'da Sultan Abdülmecid'e Fransızca hocalığı yapmış, Sultan Abdülaziz döneminde de Saray'a yakın olmuş bir şahsiyettir. Sultan Abdülaziz'in yaklaşık bir ay süren seyahatine baştan sona tanıklık eden Gardey, seyahat anılarını günlük şeklinde bir kitapta toplamıştır.

Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Kütüphanesi'nde tespit ettiğimiz bu seyahatname Fransızca olarak kaleme alınmıştır. Seyahatname; önsözden sonra, toplam 31 fasıldan ve bir Sonuç'tan oluşmaktadır. Eserin bölüm başlıkları sırasıyla:

Önsöz, Marmara Denizi, Gelibolu'dan Metelin'e, Sisam Adası- Sporatlar, Göküzü ve deniz, Afrika kıyıları- İskenderiye, İskenderiye, Demir yoluyla Delta'dan geçiş ve Kahire, Kahire, Hac Emri-Cezire, Şubra, Müze-Fabrika-Piramitler, Piramitler, Heliopolis-Hamsin-Cezire, Kahire'den İskenderiye'ye dönüş, Elveda İskenderiye, Açık deniz, Rodos sularında, İyonya Denizi, İzmir-demiryolu-Efes, İzmir-Kabul töreni-istirahat, Söylev-Bornova, Camii ve yarışlar, İzmir'den

L. Gardey,
Saray-ı Hümayûn ve
İstanbul Mühendislik
Mektebinde
Profesör Nişan-ı İftihar ve
Nişan-ı Mecidiye ve
Légion d'Honneur Sahibi.
1865.

* Rehber. Milli Saraylar.

kalkış-Eolie, Metelin'den Çanakkale'ye, Çanakkale, Çanakkale'den Gelibolu'ya, Gelibolu, Gelibolu'dan Büyükada'ya, İstanbul'a giriş, Boğaz'da bir gezinti, İstanbul, Pera ve Galata, Sonuç şeklindedir. Günümüze değin dilimize yapılmış tam bir çeviri çalışması olmamakla birlikte eserin bazı bölümleri çeşitli çalışmalara kaynak olmuştur. Eser oldukça akıcı bir Fransızca ile günlük dilde yazılmıştır. Yazarın ifadesi ile “bu seyahatname edebî yönü ağır bir eser olmaktan ziyade bir gezi rehberi niteliği taşımaktadır”.

Seyahatnamenin akıcılığını ve anlaşılabilirliğini, yazarın bilhassa yolculuk esnasında (Beşinci bölüme değin) gördüğü hemen hemen her yer için o yörede geçmiş ya da geçtiğine inanılan mitolojik söylencelere değinmesi olumsuz yönde etkilemektedir. Bu söylenceler Antik dönem mitolojisinden Roma mitolojisine kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Aslında bir bakıma yazar mitolojik söylenceyi yaşadığı ana taşımaktadır adeta. Bu nedenle tanıtım yazımızda ağırlıklı olarak, beşinci bölümden sonraki bölümlere değinilecektir.

Söz konusu seyahatname Sultan Abdülaziz'i ve dönemini yakından tanımak bakımından da özel bir önem taşımaktadır. Sultan Abdülaziz'in kişiliği ve insanlarla olan diyaloğu hakkında seyahatnamenin satır aralarında ilginç bilgiler mevcuttur.

Yazar, kitabın önsözüne Sultan III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde eğitimde, orduda yapılan ve Tanzimat sürecine zemin hazırlayan yenilikçi hareketlerden bahsederek başlar. Daha sonra Fransızca hocalığını yaptığı Sultan Abdülmecid'in kişiliğini, Tanzimat'ın ilk filizlenişini, öne çıkan kişiliklerle ilgili kişisel gözlemlerini aktarır. Özellikle şahsi yakınlığından dolayı, Sultan Abdülmecid ve dönemini artıları ve eksileriyle değerlendirebilmiş; eğitim ve askeriyenin yanı sıra tarım, maliye, mülkiye, hukuk alanlarında yapılan yenilikler ve bunların sonuçlarına yer vermiştir. Bunlardan başka Sultan Abdülmecid'in hastalıklı halinin devlet işlerine de sirayet ettiği, düzenin bozulduğu, maliyenin güç durumda kaldığı gibi kişisel değerlendirmelerine de yer vermektedir. L. Gardey, Sultan Abdülmecid'in sıkıntılı son yıllarına yakından şahit olmuş biri olarak Sultan Abdülaziz'in tahta çıkışından büyük umutlara kapıldığı görülür. Tüm kurumlarda yenilenme ve ıslahat çabalarının büyük bir titizlikle devam ettirildiğinden bahsederken şüphesiz yeni dönemi “övmeye çalıştığı” gözden kaçmamaktadır.

Tarımın, İstanbul'da ilk defa gerçekleştirilen Ulusal Sergi ile desteklendiği, kaimenin kaldırılması, israfın azaltılmasıyla ve yeni gelir kaynaklarının bulunmasıyla ekonominin canlandığı kaydedilmektedir. Fuat Paşa sayesinde Suriye'deki siyasi sorunların giderildiği ve donanmanın güçlendirildiği, askeri ve mülki idarede yeniden teşkilatlanmaya gidildiğine dair bilgiler verilerek Sultan Abdülaziz'in ilk saltanat yıllarına ilişkin bir resim çizilir. Yazar, tüm bu verimli çalışmaların ve ıslahat hamlelerinin temelinde adalet, çalışkanlık ve dürüstlük bulunduğunu belirtir.

Bunların yanı sıra önsözde, Sultan Abdülaziz'in kişiliğine, öğrenme merakına, adaletine, dini inancına ve gücüne ilişkin ilginç ayrıntılara da rastlanmaktadır. Son kısımda böyle bir gezi için neden Mısır'ın seçildiğine değinilir. L. Gardey'in ifadesine göre; Mısır o dönemde, batının tüm gelişmelerini kendi coğrafyasında tatbik eden Doğu'nun en gelişmiş ülkesidir.

L. Gardey, Abdülaziz'in maliyede gittiği düzenlemelere ve olumlu sonuçlarına önsözde ayrıntılı olarak değinir. Mısır gezisinin tüm masraflarının Hazine-i Maliye'den

(genel devlet hazinesinden) değil Hazine-i Hassa'dan (Padişah'ın özel bütçesinden) karşılanmasını da kamu yararına olumlu bir gelişme olarak görür.

Önsözden sonra Padişah'ın yolculuğa Feyz-i Cihad adlı lüks bir yat ile çıktığından, maiyetindekilerden ve donanmanın diğer gemilerinden bahsedilir. İlk gece Gelibolu'ya, yolculuğun ilerleyen günlerinde sırasıyla İpsara, Sisam, Kos gibi adaların yanından geçilmiş ve İskenderiye'ye varılmıştır.

İskenderiye limanında karşılama için Mısır Hidiv'i İsmail Paşa'ya ait bir korvet, Feyz-i Cihad'a yanaşmış ve burada padişahla ilk görüşmeler yapılmıştır. Tüm gemiler toplandıktan sonra İskenderiye'de kalacakları Rasettin Sarayı'na yanaşmıştır. Gardey, seyahatnamesinde bu saraya dair notlar düşmektedir. Sultan Abdülaziz, Mehmed Ali Paşa'nın bu şehri bu kadar değiştirmeyi adeta ihya etmeyi nasıl başardığını düşünmüştür. Gördükleri arasında dikkatini en çok kanal ve tren yolu çalışmaları ile yolların ve meydanların bakımlılığı çekiyordu.

Sultan Abdülaziz'i karşılama törenine Müslüman, Hıristiyan tüm halk aynı coşkuyla katılmıştır. Rengârenk gösteriler arasında limandan, limandaki gemilerin güvertelerinden ve sarayın bahçesinden atılan havai fişek ve top gösterileri de yer almıştır.

Sultan Abdülaziz gezi esnasında önemli mesajlar vermeyi ihmal etmemiştir. Bunlardan biri; İskenderiye'deki elçiliklerin temsilcilerini huzura kabul ettiği bir yemekte verdiği mesajdır. Bu mesajında müttefik ve dost güçlerin temsilcilerini görmekten her zaman mutluluk duyduğunu ifade etmiş; bu geziden amacının tarım ve ticaretin gelişmesi yolu ile tüm gayretlerinin -ayrım yapmaksızın- tebasının mutluluğu ve refahını artırmanın önünü açmak olduğunu vurgulamıştır. Sultan Abdülaziz en çok arzuladığı şeylerden birinin de Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa'yı birbirine bağlayan bağların daha da güçlenmesi olduğunu kaydetmiştir.

Sultan özellikle şehrin; kanalın, demiryolunun ve güzel bahçelerinin bol olduğu batı kesimi ile ilgilenmiştir. Yine bitki ve kuş türleri açısından zengin ve meşhur bahçeler de gezi programına dâhil edilmiştir. Sultan Abdülaziz, gittiği her yerde kendisine hizmet verenlere cömertçe davranarak ihsanda bulunmuştur. Gardey'e göre Sultan Abdülaziz verdiği bahşişlerde gayet görgülü ve ölçülü davranmıştır.

Ayrıca, Sultan Abdülaziz'in şatafatı sevmediğini vurgulayan Gardey bunu şu cümlelerle yorumlamıştır. "Sultan Abdülaziz kıyafetlerinin sadeliğine rağmen asil karakterinde sevgiyi ve saygıyı kendine çeken bir görkem taşıyordu".

Sultan Abdülaziz İskenderiye'den Kahire'ye demir yoluyla gider. Bu gezi demiryolunu incelemek için iyi bir fırsat olmuştur. Sultan, ilk defa bir tren görmüşçesine vagonların nasıl birbirine bağlandığını, tekerleklerin raylar üzerinde nasıl gittiğini, lokomotifin on beş araç ağırlığındaki vagonları nasıl çektiğini, bu kadar çok kişinin uzun mesafelerde nasıl bu kadar çabuk taşınabildiği gibi sorular sormuştur. Padişah demiryolu ile ilgili diğer ayrıntılar için yolculuk boyunca kendisine eşlik edecek donanımlı birini istemiştir.

Demiryolu ile seyahat Nil Nehri ve kolları kıyısından devam eder. Geçilen istasyonlar, tamamlanamamış barajlar, çok büyük sağlam tonozlu demir köprülerden bahsedilir. Kahire'ye gelindiğinde ise tren Kasrunnil Sarayı'nın önünde durur. Bu Saray Sultan'ın ve maiyetine tahsis edilmiştir.

Kahire'de de Sultan'ı memnun edecek birçok olay gerçekleşmiştir; selamlamada tüm yollarda halkın bayramlıklarını giyinmiş olarak toplanıp sevgi gösterilerinde



Pierre Désiré Guillemet,
Sultan Abdülaziz, 1873.
Osmanlı Sarayında
Oryantalistler sf. 38.

bulunması, demir yolları, harika doğa, geçtiği istasyonlar, Nil Sarayı, Kahire, dört taraftan gelen dualar, kaleden sunulan hürmetler vb... olaylar sultanı gayet memnun etmişti. Henüz Osmanlı topraklarında yaygınlaşmamış olan demiryolu Osmanlı heyeti üzerinde derin izler bırakır. Demiryolunun İstanbul'da ticareti nasıl canlandıracağını, ivme kazandıracağını düşünmek bizzat yazarın kendisini bile heyecanlandırır.

Gardey, Mısır gezisiyle ilgili ilginç bir iddia da bulunur: Sultan Abdülaziz'in pek inanmasa da, bu geziye çıkmadan önce sarayda kalan son birkaç müneccimin birinden kehanet aldığını dile getirir*. Kehanet şöyledir "yasaklı meyveye dokunmadığınız sürece en güzel yolculuklardan biri olacaktır". Yasaklı meyveden ne kastedildiği sorulunca şu cevap gelir: "siyasi işler".

Yapılan rengârenk havai fişek gösterileri herkesi cezbetmiştir. Öyle ki Sultan Abdülaziz, Hidiv İsmail Paşadan İstanbul'a beraberinde götürebileceği birkaç tane havai fişekçi istemiştir.

Yazar daha sonra Kahire'deki diğer saraylardan bahseder. Gezilen diğer saraylarda da gösteriler tertip edilmesi karşısında sultan memnun olur ve gezisini birkaç gün daha uzatacağını açıklar. Abdülaziz'in görkemli bedeninin içindeki inceliğiyle havai fişekçilerin günlerdir çalışmaktan yorulmuş olabileceğini düşünür ve halkın da dinlenebilmesi için o gecedan itibaren gösterilerin yapılmamasını rica eder.

Yine bu bölümde, Sultan ikinci musahibine ertesi gün haremde bizzat kendi hazırladığı liste doğrultusunda harem dairelerine kartının dağıtılmasını ister. Bu liste on dört kişilik bir listedir. Mehmet Ali'nin, İbrahim'in, Abbas'ın ve de Said'in hareminden dul eşleri ve bu büyük ailenin yaşayan üyelerinin haremlerine padişahın kartları gönderilir.

Sultan Abdülaziz Kahire'deki diğer sarayları da gezmiştir. Bunlardan biri Şubra Sarayı'dır. Bir diğeri de İsmail Paşa'ya ait olan tarzı farklı küçük, havadar ve şirin Nossassa Kasrı'dır. Gardey pek emin olmamakla birlikte Sultanın buranın resmini yaptırdığını iddia eder. Mehmed Ali tarafından bir kısmı Nil nehri üzerine diğer tarafı ise bölgedeki en güzel palmye, akasya, çınar ve diğer güzel kokulu ağaçların dikili olduğu bu alana inşa edilmiş bu saray önemli ziyaretçisini tatmin edecek her şeye sahiptir. Sultan Abdülaziz burada Fuad ve Halim Paşa ile bahçivanlık, tarım işleri ve ilk kez inceleme fırsatı bulduğu baraj hakkında detaylı çalışmalar yapar.

On birinci güne ait anlatılanlar sultan ve beraberindeki kafilenin müze, fabrika ve piramitlere düzenlediği gezi detaylarını içermektedir. Program dâhilinde Antikçağ Müzesi, pamuk ve ipek fabrikaları ve baraj gezisi yer almıştır.

Gezinin on beşinci gününde İskenderiyeden geri dönüş yoluna çıkılır. Güzergâh üzerinde bulunan Girit ve Rodos'a uğranmadan doğrudan İzmir'e hareket edilir. On sekizinci günde bir tayfanın denize düşüp boğulması sebebiyle öngörülen saatte İzmir'e varılamaz. Geceyi İzmir açıklarında gemisinde geçiren sultan ertesi sabah İzmir'e ulaşır. Esasında İzmir seyahati Fuad Paşa'nın özel gayretleri sayesinde gerçekleşmiştir. İzmir'de büyük bir sevgi ve ilgiyle karşılanan Sultan Abdülaziz, burada dört gün kalır. Yazar, Sultan'ın Bornovada siviller, askerler ve din görevlilerinden oluşan bir halk topluluğuna yaptığı konuşmaya da yer vermiştir. Sultan İzmir'de bulunduğu süre boyunca geziler yapmış; tren yolu inşasına, okullara, yoksullara bağışlarda bulunmuştur. Bu bağışlar ve miktarları konusunda eserde oldukça net

bilgiler verilmiştir. Sultan'ın onuruna at yarışları düzenlenmiş ve birinciye güzel bir Arap atı hediye edilmiştir.

Daha sonra sırayla Metelin, Çanakkale, Gelibolu, Büyükkada yönünden İstanbul'a girilmiştir. Gelibolu'daki görüşmelerin birinde, Sultan'a gece Rodos adasını ve şehri yerle bir eden büyük bir depremin olduğu bildirilir. Tuna gemisine yiyecek ve çadır türünden ne bulunulursa toplanması emredilir, Yaverlerden Rauf Bey huzura çağrılır ve 500.000 kuruşluk bir yardımla derhal yola çıkarılır. Sultan'ın Rodos'a uğramaktan son anda vazgeçip İzmir'e yönelmesi onu, üstün bir gücün koruduğu şeklinde yorumlanır.

Gardey eserin sonuç bölümünde, Sultan Abdülaziz'in İstanbul'a dönüşte Babıali'de yaptığı teşekkür konuşmasını olduğu gibi aktarır. Yazar, Sultan Abdülaziz döneminde, Saray ile Babıali'nin arasındaki uyumdan bahsetmektedir. Saraydaki mabeyncilerin, kâtiplerin, yaverlerin Avrupai düşünce tarzının Babıali'deki; devlet adamları ve onların altında çalışan memurların tarzıyla uyum içerisinde olduğunu dile getirmektedir. Gardey, bu önemli isimleri tek tek sıraladıktan sonra bir devletin siyasi yüzleri ne hal üzere olursa idari kimliğin de bu yönde olacağını ifade eder.

Gardey kitabının sonuç bölümünü devlet görevlilerine çalışmayı, sabretmeyi öğütleyen bir seslenişle bitirir:

“Hükümdar iradesinin değerli icracıları, durumu layıkıyla toparlama meziyetinize, İmparatorluğun huzurunu artırma ve Sultanın bu geziden önce ve sonra sıkça dile getirdiği; tüm halkının saadetini sağlama meziyetini ve asil yüreğinin arzusu olan tarımı, ticareti ve sanayiye geliştirmeyi de eklerseniz, zamanınızı öldürmüş olmazsınız.”

Gardey'e göre bu gezi, şimdiye kadar hiç emsali görülmemiş bir şekilde, bir Osmanlı hükümdarının üzerinde, iki Cihanın, Doğu'nun ve Batı'nın, Müslüman ve Hıristiyanların sempatisini toplamak gibi önemli bir netice vermiştir.

Kitabın Önsözü

Sultan Abdülaziz'in İstanbul'dan Kahire'ye Yolculuğu

Osmanlı İmparatorluğu tarihinin ilk yılları savaşçı ve muzaffer kişiliklere sahip padişahlarla başlamışken; çağdaş dönem Sultan I. Abdülhamid döneminden itibaren açılmıştır ve sonrasında gelen padişahlar; barışçı, reformcu, yenilikçi ve savaştan haz etmeyen fakat ülkesinin çıkarı söz konusu olduğunda bunu da onurlu bir şekilde yapabilecek sultanlar olmuştur.

III. Selim [1789–1807] ve II. Mahmut [1808–1839] döneminin bir kısmını kaleme alan Fransız bir gazeteci yazar Osman'ın bu ünlü ailesi (Osmanoğulları'nın) özel bir zekâ ile donatıldıklarını kabul etmiştir. Eğer günümüzde olsaydı onları diğerlerinden ayıran erdem ve özelliklerin arasından bir tanesinin daha sivrildiğini dile getirebilirdi, o da hükümdarda daha da kıymetli olan şey iyilikti.

Sultan III. Selim yenilikçi reformlarını başlatır; fakat engeller o kadar büyüktür ki kısa sürede sorunlara yenilir. I. Napolyon'un Sultan'a gönderdiği kitap ve aletlerle donatılmış ve temsilcilerinin Türkiye'ye büyük bir danışmanlık hizmet sunduğu, Top ve Mühendislik Mektebi [Mühendishane-i Berr-i Hümayûn] onun döneminde faaliyete

başlamıştır. Aynı şekilde Deniz (Harp) Okulu [Mühendishane-i Bahr-i Hümayûn] (Ecole Navale) da bu dönemde açılmıştır.

Daha cesur ve yenilikçi dehaya sahip olan Sultan II. Mahmud, engelleri aşmış, dıştaki düşmanlarının sebep olduğu sorunlara rağmen, bu şartlarda hazırladığı ve iki oğlunun yeşerteceği gelişim tohumlarını Osmanlı topraklarına ekmişti. Askerî okulu açar; Tıbbiye Mektebini yeniden düzenler ve buradaki her milletten ve her inançtan hoca, beş yüzden fazla Müslüman, Katolik, Ortodoks, Ermeni ya da Musevî öğrenci, “Ben tebaamı yalnızca camide, kilisede ya da sinagogda ayırt ederim” projesini hayata geçirirler.² Aynı şekilde karantina uygulaması da Sultan II. Mahmud döneminde başlatılmıştır.

Babasının yenilikçi fikirlerinin varisi olmayı hak eden Sultan Abdülmecid; saltanatını Gülhane [Tanzimat] Fermanı'nın ilanıyla [1839] başlatır. Bu ferman Osmanlı tebaasına: “Yasaların önünde hepiniz eşit ve kardeşsiniz. Bugünden itibaren yalnızca canınız değil, onurunuz ve mallarınız da tamamıyla güvence altına alınmıştır” diyordu. Diğer yabancı uluslara da: “Türkiye kamu hukukuna giriyor. Artık sizin gibi yaşayacak, saygı duyun, yardımcı olun” diyordu.

Çağdaş uluslar bu çağrıyı o kadar iyi almışlardı ki; daha yenilerde Navarin'de [1827] Türklere karşı Rusya'ya ve Yunanlılara yardım eden Batı'nın iki dev gücü [İngiltere ve Fransa]; Sivastapol'de istekleriyle Osmanlı'nın huzurunu bozan Ruslara karşı Türkiye'ye yardım ettiler. İsyanıyla Sultan Mahmud'a son döneminde sıkıntı yaşatmış güçlü paşayı [Mehmed Ali Paşa] itaatine boyun eğdirmişti. Yeni saltanatın içeride olsun dışarıda olsun topladığı güven sayesinde, taşra isyanları tehlike arz etmiyordu; böylece fermanın gelişimi de normal sürecinde ilerliyordu.

Devletin, yenilenmiş ve teşkilatlanmış büyük kurumları çalışmaya başladı. Suiistimalleri yok edecek, kişilerin ve mallarının güvenliğini temin edecek, düşünce özgürlüğünü artıracak, farklı ırkları kaynaştıracak, ülke kaynaklarını geliştirecek, dış ilişkileri pekiştirecek, iç dinamiklerini ve potansiyelini harekete geçirerek gelecekte daha çağdaş bir toplum oluşmasını sağlayan terakkiyi sağlama çalışmaları başlamışlardı.

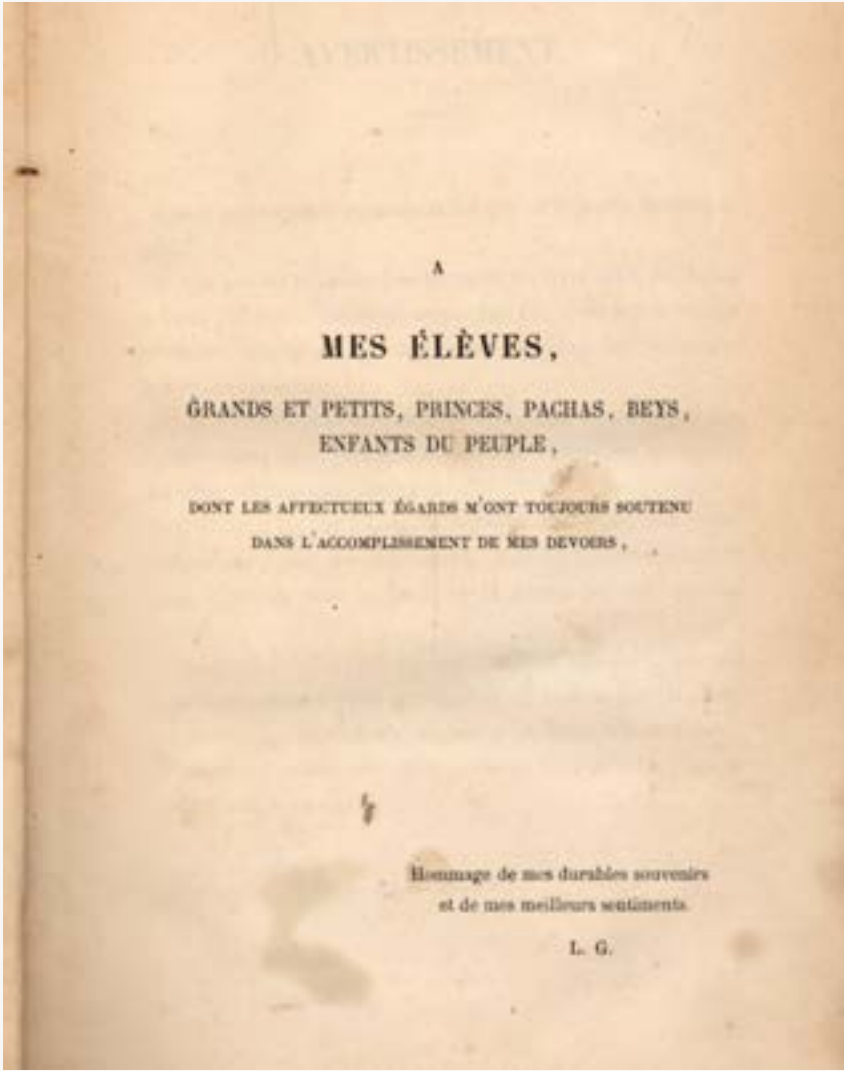
Adalet; kanunlarına ve sivil [nizamiye], ceza, suç ile bahriye mahkemelerine kavuşmuştu. Müslüman ve Hıristiyan tebaa aynı mahkemeye çıkacak ve hâkimlerin karşısında her inançtan tebaanın tanıklığı kabul görecekti.

Sürekli ve alenen tekrarlanan suiistimler engelleniyor, angaryalar, işkenceler ve köle alım satımı yasaklanıyor; çıkarıcılık, görevi kötüye kullanma ve rüşvet örnek bir şekilde cezalandırılıyordu.

Tarım korunmuş ve maliyeden ona imdat gibi yetişen “Hazine-i Nafia” ayrılmıştır. Resmi soruşturmalar, yerel meclisler taşra yönetimlerinin iyileşmesine katkıda bulunmuştu. Yönetim meclisleri ve belediye kurumları daha liberal bir yapıya sahip olmuşlardı. Her yerde açılan fabrikalar, askeriyeye kıyafet üretmiş ve üretimleriyle yerel ticareti güçlendirmişlerdi.

Köprü ve yol mühendisleri, orman ve maliye müfettişleri gibi birçok uzman kişi Avrupa'dan getirilmiş ve gerekli kurullara yerleştirilmişti. Darphane, yeniden düzenlenmiş; altın ve gümüş paralar Fransa ve İngiltere'ninkiler kadar güzel ve ayar bakımından iyi basılmaya başlanmıştı.

Genel eğitime ayrı bir önem verilmişti: tüm İmparatorluk'ta, Üniversite, Akademi, normal ve hazırlık okullarının temelleri atılmıştı. Mühendislik, bahriye ve tıbbiye mektepleri, uzman Fransız askerlerinin istihdam edildiği askerî okullar örneğinde



Sultan Abdülaziz'in Mısır Seyahati'ne Dair Bir Kaynak Kitap: "Voyage du Sultan Abdülaziz de Stambul au Caire".

ni yeni bildirme biçimi Hatt-ı Şerifler zaman zaman cesaret vermek, doldurulacak boşlukları göstermek, güvence vermek, toplumu yeniden bir araya getirmek, onların refahını artırmak ve bunları taçlandırmak için sarfedilecek çabaları bildirmek için yayınlanıyordu.

Türkiye; nihayet yenileşme hareketinin ilk meyvelerini toplamaya başlamıştı. Gerçekleştirilen ilerlemeden kazandığı her tür kârın dışında, Batı'da açılan sanayi fuarlarında; kendi tarım ve sanayi ürününe birçok onur madalyaları veren jüri heyetlerini görmüş; Paris Antlaşmasıyla büyük devletler kulübü (*düvel-i muazzama*) arasında yerini kabul ettirmiştir. Böylelikle ülkenin huzurunu kaçıran ve bir süreden beri kalkınması yolunda da engel teşkil eden müdahaleler önlenmiş oluyordu ki bu da azımsanacak bir başarı değildir.

Türkiye'de sosyal, sivil, dini ve siyasi durumun başarılı bir şekilde yenilenebilmesi yirmi yıldan az sürmüştür.

Sultan Abdülmecid anlayışlı ve iyi bir kişiliğe sahip olmakla birlikte zayıf da bir bedeni vardı. Kabul edilen bir görüşe göre insanın bazı organlarının doğuştan zayıf oluşu asabi bir kişiliğe neden olur. Sultan Abdülmecid'in kırılğan bir zarf içindeki ruhu bazen kendini sivri bir şekilde gösteren bir güce sahipti; özellikle, Avusturya'nın

olduğu gibi yeniden düzenlendi.

Mülkiye ve Orman Bilimleri Okulu açılmıştır. Tüm bu kurumlarda, özel profesörler Avrupaî eğitim tarzını halka benimsetebilmiş; bu gelişmeyi, hükümdarın da sıklıkla yaptığı ziyaretler desteklemiştir.

Yeniçeri Ocağı'nın dağıtılmasından sonra, ordu var ile yok arasındaydı. Düzenli (Nizamiye) ve seyyar birlikler (Redif) öyle hızlı ve iyi bir şekilde yeniden düzenlendi ki; birkaç yıl sonra bunları, Tuna kıyılarında, Silistre'de, Kars'ta ve görevin onları çağırdığı her yerde eski Türkiye ordusunun yerini tutup, en disiplinli ordular gibi boy gösterirken gördük.

Mehmed Ali Paşa gözetimindeki donanma da genel başarıdan payına düşeni almış ve bünyesindeki buharlı gemi sayısını artırmıştır. Darphane ve Tersane-i Amire, Doğu sularında daha önce yabancı şirketlerin öncülüğünde başlayan ve denizcilik ve ticaret hareketliliğini artıran kendi buharlı gemi şirketlerine sahip olmuştur.

Hükümdarın emir ve görüşleri-

Macar sığınmacılarının iadesi isteğini reddederken; Mençikof'un isteklerini, "halkı için savaşmayı ve ölmeyi bildiğini" söyleyerek geri çevirirken onun bu güçlü yönü ortaya çıkıyordu. Sultan Abdülmecid'in doğru bulup onaylamadığı bir konu sebebiyle, Batılı büyük devletlerden birinin büyükelçisi gemisinin bayrağını indirmiş; buna karşılık da Sultan "Sizin askeri gücünüz varsa Allah'ın yardımı da bizimledir" diye haykırmıştı. Ve yine ölümcül soğuklar damarlarındaki son birkaç damla kanı da dondurmasına rağmen, o atına binmiş ve Kurban bayramının gerektirdiği tüm merasimi eksiksiz yerine getirmişti.

Fakat bu kötüleşme seneler geçtikçe, bu gücünü git gide azaltmış, saltanatının son döneminde, tahta gelmesinin vaat ettiği umutlara cevap veremez hale gelmişti. Cidde ve Şam'ın kaderi Abdülmecid'in güzel ruhunun tam tersini yansıtmıştı. Özellikle Fransızca hocası olmak onuruna ulaştığım için bunu özellikle söyleyebilirim; Majestelerinin bizzat kendinden birçok defa, yeniliğe ve gelişmeye karşı direnenlerden ve bunların tavırlarından daha eğitimine başlamadığı küçük yaşlarından itibaren, derin bir nefret beslediğini duydum ve bunu doğrulayıcı hareketlerini de gördüm. Bu kötü olaylar, Sultan'ın manevî ve fizikî sıkıntılarını daha da ağırlaştırmıştı. Hükümdarın hastalığı, adeta olaylara ve diğer önemli adamlara da sirayet etmişti. İlk reformların yapılmasında ve başarısında büyük payı olan [Mustafa] Reşid Paşa, tam artık başarı elde edememe tehlikesi baş gösterdiğinde yenilikçi fikirlerini bugünkü yöneticilere bırakarak ölür. Parlak zekâsı ve zarif tarzıyla işlerin yürütülmesinde olumlu etkisi olan Tophane Müşiri Ahmed Fethi Paşa da artık eski ağırlığını kaybetmiş ve kısa bir süre sonra da yaşamını yitirmişti. Askeriyenin düzene sokulmasında Hüsrev Paşadan sonra çok şey yapmış olan [Sabık Serasker] Rıza Paşa da salgın hastalığa tutulmuş ve sağlığını kaybetmişti.

Saltanat makamı; onu yöneten vücut gibi sallantıda duruyor, devlet işleyişi ahenğini kaybediyor, belirsizleşiyor, yönetim aygıtının çarkları boşa dönüyordu. İdare hantallaşmış, ordu ihmal edilmiş, malî durumda ise tehlike çanları çalmaya başlamıştı. [Sadrazam Mehmed Emin] Âli Paşa tüm açıklığıyla devlet işlerinin nasıl aşağı doğru inişte olduğunu gösterdi. Bu cesur uyarının belli bir önemi vardı: girilen girdaba bakıldı ve bir müddet duraklandı. Lakin hastalar, onları kurtarması gereken ilaçlar acı verdiğinde, tabiplerine karşı kolayca asabileşebiliyorlardı. Bu uyarısının sonucunda Sadrazama hizmetlerinden dolayı *teşekkür* edilmişti.

Onun halefi Kıbrıslı Paşa da, devlet yapısındaki bozulmanın önüne tam anlamıyla geçemiyordu. Bununla birlikte erken gelen çöküşe, yolunda gitmeyen işlere ve geleceğin belirsizliğine rağmen zihinler sakin ve toplum kaderine boyun eğmiş gibiydi. Böyle bir sosyal yapının ortasında hoşgörü, adalet, eşitlik, özgürlük vaatleri herkesin saadetine yetiyor denebilirdi.

Sultan Abdülaziz'in tahta çıkışıyla birlikte herkesteki endişe birden umuda dönüştü. Yeni hükümdar doğuştan güçlü bir bedenle donatılmıştı; meşhur babasının ruhunun enerjisini ve sıklığını taşıdığı izlenimini veriyordu. İyiliği ve insancıl yanı öne çıkmış bir hükümdarın halefi de, herkesin aklında iyi ve insancıl bir izlenim uyandırıyor. Ve doğrusu biz nasıl umduysak, Sultan Abdülaziz de şimdiye kadar kendini öyle gösterdi. Sultan Mahmud'tan aldığı güçlü bedeni ve zekâsı ile saltanatına en insancıl ve liberal yönlerini taşıyabilmişti. İyiliği sevmekle kalmıyor, kötülüğe engel olma gücü ve arzusunu da açıkça belli ediyordu.

Bu hayırlı niyetleri, yakınındaki Devlet adamlarının vasıtasıyla, siyasî programıyla, hükümetin itidaliyle, malî reformlarla, otoritesine sadık temsilci seçimiyle, çalışma ve dürüstlüğünün öne çıkardığı saygınlığıyla, tebaasının tüm sınıflarına gösterdiği adalet ve hoşgörölü tavırlarıyla erkenden fark edildi.

Sultan Abdülaziz'in şimdiden yaptığı iyi işler; adına hürmet duyulmasına, Türkiye'nin geleceği ile ilgili umut beslenmesine yetti bile. Kendisi şehzadelik ve veliahtlık dönemlerinde halen genel anlamda geleneksel özelliğini taşıyan saray adetleri, bu denli zor yönetme sanatı ve sadece zaman ve deneyimin ona verebileceği mülkiye bilgisi hususlarında kendini uzun uzadıya yetiştirmesine olanak verseydi daha neler yapmazdı ki?

Eğer koşulları yeterli bir mülkiye eğitimi alsaydı mülkiye bilgisi ile yetişmesine imkân verseydi daha neler yapmazdı ki? [Sultan] Abdülaziz, Allah tarafından ona verilen bu büyük görevin hakkıyla yerine getirebilmesi için yeterince bilgi ve deneyime sahip olmadığı ile ilgili tereddütlerini en başından itibaren birçok defa dile getirme samimiyetini de gösterdi. Böyle bir itirafta bulunmak, bulunulan makamla ilgili kendini geliştirmenin gerekliliğinin farkında olduğunu gösterir ki, Sultan kendinde gördüğü bu boşluğu doldurmak için çok gayret sarf etti. İlk iki yıllık saltanatında çok şey öğrendi; hükmetme yetkisini şimdiden kullanmayı öğrenmesi geleceğe dair iyimserliği davet ediyor.

Seleflerinin Türkiye'nin yeni kurumlarında temel olarak kullandıkları adalet, eşitlik ve güvenlik ilkelerini sıkı sıkıya devam ettireceğini ve daha da geliştireceğini açıklayarak içeride ve dışarıda herkesin güvenini kazandıktan sonra; devletin tehlikede olduğunu gören Sultan Abdülaziz, enerjik ve temkinli bir komutan olarak yönetimi ele aldı. Kendisine seçtiği nazırlarının görevlerini hakkıyla yerine getirmelerinin de sağladığı destekle, gemisini emin bir karaya çıkarıp kurtardı.

Artık israf yoktu, çılgın harcamalar yoktu, artık hizmetsiz maaşlı memuriyet de yoktu! Varsa yoksa tasarruf, iş, dürüstlük ve adalet! Osmanlıların yeni hükümdarının; hükümet programı hep böyleydi ve böyle de devam ediyordu. Çalışma saatlerinde olduğu gibi dinlenme vakitlerinin de değişmeyen kaygısı buydu.

Hazine-i Hassa [Saltanat makamının hazinesi] masraflarını büyük ölçüde düşürüp, genel [bütçedeki] tasarrufları da etkili bir şekilde uygulamaya koymasına rağmen Sultan ilkleri de başarıyordu. Saray işlerini iki yıldır nasıl çekip çeviriyorsa; Boğaziçi kıyılarında kötü görüntüye sebep olan harabeleri [eski saray ve kışlaları] ortadan kaldırarak yenilerini inşa ettirecek kaynağı da bulmuştu. Yıpranmışlığı göze çarpan kışlaları tamamlattırdı ya da onarttırdı.[Boğaziçi'nin] tatlı sularında kendisine yaşanabilir ikinci bir saray yaptırdı. Montenegro'dan dönen askerlerinin cesaretini cömertçe ödüllendirmeye, seraskerliğin ve amiralliklerin, kısacası kara ve deniz ordusunun gücünü pekiştirmek için bütçedeki paylarını artırmıştı; Sultan Abdülaziz, ülkesinin en acil yapılandırma ve ilerleme hareketlerine genel anlamda katkıda bulunmuştur. Saray maliyesi öyle bir hâl aldı ki; sarayda yaşayan ve Sultan'a hizmet edenler ister istemez geçmişteki aşırı harcama geleneğini bırakmak zorunda kaldılar.

Hükümdar iktisatlı olmayı emrederken, suiistimallere karşı da büyük ölçüde savas ilan ediyordu. Adalet işlerinde haksızlık yapanlar, haksız vergi toplayanlar, zimetine para geçirenler, rüşvet alanlar padişahın asil ruhunun işledikleri suçtan ne derece nefret ettiğini bilselerdi hiç şüphesiz saklanırlar ya da tövbe ederlerdi. Kamu

görevlerinde işinde dürüstlük ve sadakat gözetmeyen birilerinin olduğunu bilmek kadar onu üzen bir şey yoktur. Kırsal bölgelere gönderilen temsilciler (*Missi Domini*) işlerini hakkıyla yapıp, görevlendirildikleri bölgedeki idari yapıyı düzelttikleri takdirde Sultan'ın gözünde bir ödül hak ettiklerine emin olabilirler. Ha gayret imparatorluğun saygın tarihçisi [Ahmed] Cevded Efendi! Bosna Hersek topraklarında adalet ve imtiyazlarıyla ünlenen eserinizin en güzel sayfalarını tamamlayın. Ha gayret Ahmed Vefik Efendi, Hüdavendigâr'ın bu büyük vilayetini Türkiye'nin bahçesine dönüştürmenize az kaldı. Bursa'dan Halep'e ne büyük şans ve işlerle dolu bir saha sizi bekliyor daha!

Padişah'ın devlet gelir yönetiminin bir düzene sokulması ve yolsuzlukları önlemede gösterdiği enerjik iradesi sayesinde durum çabucak toparlandı. Sadece vergilerin toplanması ve kullanımının düzenli bir şekilde denetlenmesi dahi gelirleri arttırılırken, yeni gelir kaynakları da bulunabiliyor ya da daha kazançlı hale getirilebiliyordu. İmparatorluk hazinesinin lehinde gümrükler yeniden düzenlenmiş, tarifeler yeniden gözden geçirilmişti. Pulun, gelir vergisinin, tuzun ve tütünün vergilerinin yeniden düzenlenmesi oldukça olumlu sonuçlar veriyordu.

Tüm bu olumlu gelişmelere rağmen "kaime" [kâğıt para] devletin maliyesinin bir yarası olmaya devam ediyordu. Esasen birçok defa yürürlükten kaldırılmaya çalışılmış ama her defasında uygulamanın zorlukları karşısında geri adım atılmıştı. Saltanatının ikinci yılına girerken Abdülaziz'in karakterini şekillendiren sağlamlığı ve talihi doğrultusunda bu mali operasyon yeniden ele alınmıştır. Suriye'nin yetenekli ve cesur arabulucusu Fuad Paşa, mesai arkadaşlarının ve meslektaşlarının cesaret ve tavsiyelerinden etkilenerek sosyal barışı sağlayacak olan bu büyük mali projeyi uygulamaya koymuştur. Neticesinde de; iç borcun bir kısmından kurtuluş sağlanmış diğerini ise sabitlemiş böylece bunların kamu ve özel sektörde sürekli bir kargaşa ve kaygı yaratmasının önüne geçilebilmişti. Böylesi önemli engeller ve zorlukla dolu bir idarî sorun, ne burada ne başka yerde hiçbir zaman bu kadar hızlı, dengeli ve mutlu bir çözüme kavuşturulamamıştır.

Bu büyük engelin kalkması; Hazine'ye bütçeyi hazırlanabilmesi ve ülkenin mali düzenlemesinin yapılandırılması yönünde adım atmasına olanak veriyordu. Sultan Abdülaziz'in liberal hükümetinin çağrısı ışığında İngiltere, Fransa ve Avusturya'dan gelen uzman maliyeciler, bu sonuca varılmasına katkıda bulundular. Türkiye; Batı'dan sağladığı kredileri; malî ve idarî alanlardaki düzenlemelere tahsis ettiğini gösteriyordu. Bu tavrı sayesinde; ekonomisinin son kanayan yarası olan "Beşlik" in kaldırılması ve kamu yararına yapılacak başka düzenlemeler için talep ettiği borç miktarının on katını alacak kadar sınırsız bir güven kazanmıştı. İçeride öyle bir güven oluşmuştu ki aynı beşlik; para piyasasında normal seviyesindeki değerini bulmuştu.

Hazin bir durumda bırakılmış olan ordu ve donanma; doğal olarak ülkesinin bağımsızlığından endişeli olan hükümdarın dikkatini çekmişti. Asker ve bahriyeliler eski paçavralarının yerine verilen güzel üniformalarıyla yeni bir çehreye kavuşmuştu. Kendi üniformalarını ve ayakkabılarını üretip ekmeklerini yaparken kendileri de fazladan kazanmış oluyorlardı. Bu da Sultan'ın Fransa'dan örnek alarak yaptığı işlerden yalnızca bir tanesidir. Zaptiye müfrezesi de aynı şekilde giyiniş ve anlayış olarak değişti.

Yönetimin diğer tüm alanları da Sultan'ın ilgi alanına giriyordu. Önce Londra

Sergisi ve müteakiben yapılan İstanbul Sergisi'yle, tarım ve endüstri büyük destek görmüş oldu. Türkiye'de ilk defa yapılan bu ulusal sergi ürünlerinin kalitesi ve çeşitliliği bakımından hiç de diğerlerinden aşağı kalır yanı yoktu. İyi ve güzel üretilen her şeyin özenli ve cömert önderi olan Sultan; başarılı sonuçlar vereceğine inanılan bu yeniliğe özellikle katılmıştı.

Tarımcılık desteklenmiş ve hükümetin özellikle ilgilendiği pamuk üretimi gelişmişti. Zaten yaygın olan telgraf sistemi daha da genişletildi. Yeni yollar inşa edilmiş ya da Kamu İşleri Konseyi'nin kararlarına göre, yeni bir Sanat ve Meslek Mektebi gibi projelerle birlikte yolların inşasına da devam edilmektedir.

Üniversite'de kimya, fizik, botanik, tarih ve coğrafya derslerine başlandı. Mülkiye Mektebi eğitime devam ediyor, taşra illerinin işlerine bir imdat gibi yetişecek olan uzman devlet adamları yetiştiriyordu. Böylece devlet eskiden olduğu gibi aşar vergisini iltizama vermek yerine daha kısa sürede doğrudan ve daha kârlı olarak toplayabilecektir.

Başkentte oluşan olumlu hava merkezin kaydettiği başarıdan git gide güç bulan başarılı yöneticilerin olduğu taşra illerine kadar ilerletilebilmişti. Abdülaziz'in ortaya koyduğu irade sayesinde arzusu doğrultusunda bu olumlu havanın kalıcılığı sağlanıyor ve her geçen gün daha da güçlendiriyordu. Artık en zor iş olan malî sorunların düzene konması başarılmıştır. Devletin gelirlerinin Sultan Mahmud döneminin sonuna göre dört kat fazla olması bizlere birkaç yıl içinde zaten son derece titizlikle ödenen borçların tamamen kapatılması umudunu ve ülkenin kaynaklarının gelirlerinin daha da artırılıp geliştirilebileceği düşüncesini veriyor.

Gelirleri artırıp harcamaları azaltması, kamu çalışanlarına disiplini ve dürüstlüğü aşılması, kamuoyuna ilerleme kaydedileceği umudu vermesi; 'kaimeyi" tedavülden kaldırıp, borçları ödemesi, büyük miktardaki alacakları toplaması, ticareti güvenilir hale getirip ticarî işlemleri kolaylaştırılması dışarıda kredisini artırmıştı. Taşrada barışı sağlaması, kara ve deniz kuvvetlerini güçlendirmesi, birçok konuda iyileştirme yaparak, daha iyi bir gelecek için adımlar atması, yabancı ulusların beğenisini kazanması ile onlarla ilişkileri düzeltmesi bir hükümdar için iyi bir başlangıcı göstermez mi?

Sultan Abdülaziz'de büyük iş tutkusu var ama işe koyulmadan önce dış ülkelerde büyük proje olarak ne yapılmış diye görmek istiyor. [Zira] Yazılı ya da sözlü raporlardansa kendi gözümüzle gördüğümüzle daha iyi öğreniriz.

Ama nereye gitmeli? Batı? Hayır, daha çok erken.

Mısır, Batı'nın gelişmiş fikirlerini alıp en iyi şekilde uygulayabilen Doğu ülkesidir. Firavunların antik topraklarında önemli tarım ve sanayi çalışmaları hayata geçirilmiştir. Burada iyi iletişim kanalları, demiryolu ve kanallar, fabrikalar, sulama sistemleri, bol çeşitli ürünlerin verdiği ciddi bir ticari hareketlilik vardır; bir başka ifade ile Sultan'ın Asya ve Avrupa'da olup da ülkesinde görmek istediği her şey [orada]vardı. [Sultan] Mısır'a gidecektir. 1517'de I. Selim'den bu yana hiçbir hükümdarın görmediği bu ülkeyi ziyaret etmenin mutluluğu dışında; İstanbul ziyaretinde kendisini çok memnun etmiş [Hidiv] İsmail Paşa'yı görmenin mutluluğu da vardır.

Sultan Abdülaziz ne şarap içer, ne likör; hatta sigara bile içmez, güçlü bir sağlığa sahiptir. Durağan hayattan hoşlanmaz, sürekli hareket etmek isteyen bir kişiliğe sahiptir. Her şeyi bizzat görmek ve kendi öğrenmek istiyor.

Ülkenin durumu [seyahat için] başkentten uzaklaşmasına elverişlidir. Ülke tama-

men huzurludur ve bu sakin ortam, bir seyahat süresi boyunca bozulacak kadar zayıf değildir.

Yolculuğun masrafları Devlet bütçesinden değil, sadece gerektiğinde kredi de alabilecek olan Hünkâr'ın kendi hazinesinden (Hazine-i Hassa'dan) karşılanmıştır.

Ben de Mısır Seyahatine katılmış olmanın onuruyla bir günlük tuttum ve şimdi bunu yazıya dökkeğim.

Dipnotlar

- 1 Yazarın tam adına başka kaynaklarda da ulaşamadığından L. Gardey olarak verilmiştir.
- 2 Bu sözün aslı ve devamı: “Ben tebaamın Müslüman olanını camide, Hıristiyan olanını kilisede, Yahudi olanını havrada fark ederim (ayırt ederim). Aralarında başka bir günâ fark yoktur. Cümlesi hakkındaki muhabbet ve adaletim kavidir ve hepsi gerçek evladımdır”. Ç.N.
- * Cemal Kutay bu kehanetin, Sultan'ın annesi Pertevniyal Valide Sultan tarafından Avrupa seyahati için alındığını dile getirir. Cemal Kutay, *Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, s.18.