



S
Millî **ARAYLAR**
U SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ 22/2022

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2022

Millî Saraylar Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 167
Published by Directorate of National Palaces. All Publishing Rights are Reserved. Publication No. 167

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

Dr. Yasin Yıldız

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

Adnan Gayhan

Millî Saraylar Başkan Yardımcısı / Vice Director of National Palaces

Bilim Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Sadettin Ökten

Dr. Yasin Yıldız

Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu

Prof. Dr. Mehmet Murat Gül

Prof. Dr. Zeynep Gül Ünal

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

Mehmet Akif Işık

Yayın Kurulu / Publishing Board

Dr. Yasin Yıldız

Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu

Adnan Gayhan

Güller Karahüseyin

Gökşen Canıyılmaz

İlhan Kocaman

Abdullah Sulu

Editör / Editor

Nazan Erbil

Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Ali Beyhan (Karatay Üniversitesi)

Prof. Dr. Nihat Karaer (Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Memiş (Sakarya Üniversitesi)

Prof. Dr. Ece Ceylanbaba (Yeditepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Ebru Tökmeci (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Prof. Dr. Aziz Doğanay (Marmara Üniversitesi)

Doç. Dr. Alpaslan Kuzucuoğlu (Medeniyet Üniversitesi)

Doç. Dr. Anar Azizsoy (Karabük Üniversitesi)

Doç. Dr. Ebru Omay Polat (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Dr. Fettah Aykaç (İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi)

Dr. Nuray Ocaklı (İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi)

Dr. Ali Rıza Özcan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Uzay Yergün (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Grafik Tasarım Koordinasyonu / Graphic Design Coordination

Metin Tolun

Fotoğraf / Photography

Suat Alkan

Ekrem Öcalan

Baskı / Print

Seçil Ofset Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi

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

Matbaa Sertifika No: 44903

Baskı Adedi / Print Run: 500 Adet

ISSN 2687-198X

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.

(20. 06. 2022)

İÇİNDEKİLER

İSTANBUL SİLÜETİNDE DOLMABAHÇE SARAYI İMGESİNİN 1950 SONRASI DÖNÜŞÜMÜ	5
Ebru Şevkin - Murat Gül	
KOLEKTİF BELLEK VE KÜLTÜREL MİRAS: GEÇ OSMANLI DÖNEMİ İSTANBUL KORUYUCU SAĞLIK KURUMLARI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME	19
Sümeyye Gider - Zeynep Gül Ünal	
ŞAH MAHMÛD NİŞÂBÛRÎ MUSHAFI'NIN (TSMK H.S. 25) HAT SANATI BAKIMINDAN TAHLİLİ	39
Fatih Özkafa	
III. AHMED KÛTÛPHANESİ'NDE KÂĞIT OYMA TEZYİNATLI FENER	65
A. Sacit Açıkgözoğlu - Elif Yurdakul	
XVIII. VE XIX. YÜZYILLARDA TEZHİP SANATINDA OSMANLI MODERNLEŞMESİNİN İZLERİ: OSMANLI SARAYINDA TÜRK ROKOKOSU ÜSLÛBU VE SER-MÜCELLİDÂN-I HASSA HEZARGRADLI ZÂDE ES-SEYYİD AHMED ATÂULLAH	81
Ayşegül Durmuş	
OSMANLI DÖNEMİNDE KÜÇÜKSU KASRI'NIN DİPLOMATİK KABUL VE KONAKLAMA AMAÇLI KULLANIMI	101
Osman Nihat Bişgin - Mustafa Yiğit Baldan	
TARİHÎ TEKSTİLLERDE REKONSTRÜKSİYON	115
Ragsana Hasanova	
Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri	130
Publication Guidelines for Journal of National Palaces	134



İSTANBUL SİLÜETİNDE DOLMABAHÇE SARAYI İMGESİNİN 1950 SONRASI DÖNÜŞÜMÜ

Ebru Şevkin* - Murat Gül**

Gönderilme Tarihi: 20.05.2022 - Kabul Tarihi: 08.06.2022

Özet

Tarih boyu kentin en önemli temsil araçlarından biri olan İstanbul silüeti, kimi zaman kent yönetiminde söz sahibi olanların otoritelerini pekiştirmek adına yaptıkları müdahaleler, kimi zaman da ülkenin siyasi, sosyal ve ekonomik yapısındaki değişimlerin yapılı çevredeki yansımalarının bir sonucu olarak dönüşüme uğrar. Osmanlı hanedanının resmî ikametgâhının klasik dönem Osmanlı İstanbul'unu simgeleyen Topkapı Sarayı'ndan Boğaz kıyısında, Batılı bir mimari üslûpta inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'na taşınmasıyla imparatorlukta 18. yüzyılda başlayan dönüşüm, kent silüetindeki etkili ifadesini bulur. Yer seçimi ve ölçeği ile Boğaziçi silüetinde yeni bir odak noktası yaratan saray, Boğaz'ın iki yakasında uzanan tepelerin oluşturduğu yataylık vurgusunu da pekiştirir. 1950'li yıllarda İstanbul'un kentsel morfolojisine ilk kez eklenen ve 1980 sonrasında sayıları hızla artan yüksek yapıların bu yataylığa oluşturdukları tezat, Dolmabahçe Sarayı'nın silüetteki imgesinde köklü bir dönüşüme yol açar.

Bu çalışmada, Boğaz üzerinden gözlenen silüetin özgün karakteri göz önünde bulundurularak Dolmabahçe Sarayı'nın silüette yarattığı imge ve bu imgenin 1950 sonrası dönüşümü değerlendirilecektir. Tarihsel perspektiften yapılacak bu bakış, bir yandan İstanbul silüetinde değişimin sürekliliğini ortaya koyarken, diğer yandan özellikle 1980 sonrasında yaşanan dönüşümün hızını ve boyutlarını değerlendirme olanağı sunacaktır.

Anahtar kelimeler: İstanbul, Boğaziçi, Silüet, Dönüşüm, İmge, Dolmabahçe Sarayı, Yüksek Yapılar, İstanbul Kent Tarihi

THE TRANSFORMATION OF DOLMABAHCHE PALACE IMAGE ON THE ISTANBUL SKYLINE AFTER 1950

Abstract

Istanbul skyline, one of the most important means of representation of the city through history, has been constantly transformed either by the city authorities as a display of power or as a result of changes in the built environment due to the political, social and economic conditions. The transfer of the official residence of the Ottoman Empire from Topkapı Palace, representing classical Ottoman Istanbul, to Dolmabahçe Palace, sitting on the Bosphorus with a Western outlook, was a reflection of the transformations that had started in the 18th century on the skyline. With its location and scale, the palace created a new focus on the skyline while stressing the overall horizontality created by the hills stretching through the Bosphorus. High-rise buildings introduced to the city in the 1950s and proliferated after 1980, radically transformed the image of Dolmabahçe Palace by creating a sharp contrast to this horizontality.

In this study, the image of the Dolmabahçe Palace on the skyline and its transformation after 1950 will be evaluated considering the distinctive character of the skyline observed over the Bosphorus. The historical overview will help to demonstrate the continuous transformation as well as capture its speed and scale, especially after the 1980s.

Keywords: Istanbul, Bosphorus, Skyline, Transformation, Image, Dolmabahçe Palace, High-rises, Urban History of Istanbul

* Araştırma Görevlisi, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, sevkine@itu.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-5820-217X

** Prof. Dr., İTÜ, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, mgul@itu.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-8948-7991

1. Silüet Kavramı ve İstanbul Silüeti

Üzerine yerleştiği özel topoğrafya sayesinde İstanbul, başkentlik ettiği imparatorlukların yüzyıllar boyu yapıları çevresinde bıraktığı izleri etkili bir ifade ile yansıtır. Dolayısıyla silüet, tarih boyunca İstanbul'un en etkili temsil araçlarından biri olmuştur. En basit hâliyle, kentin tek bakışta algılanan uzak görünümü olarak tanımlanabilecek silüet,¹ kentin bütününe ilişkin güçlü bir mesajı kısa sürede aktarma gücüne sahiptir. Tam da bu özelliği dolayısıyla, İstanbul gibi tarih sahnesinde önemli yer tutan şehirlerin yönetiminde söz sahibi olanlar otoritelerini pekiştirmek adına silüetin temsil gücünden yararlanmışlardır. Bununla birlikte siyasi, toplumsal ve ekonomik alanlardaki gelişmelerin kent morfolojisine etkileri de dolaylı olarak silüete yansır. Kentin temsilinde oldukça etkili bir araç olmasının yanı sıra yapıları çevre aracılığıyla dönüşüme tabi olması, silüet kavramını tartışmalara açık hâle getirir.² Bu çalışmada, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılda geçirdiği dönüşümlerin bir yansıması olarak inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'nın Boğaziçi silüetinde oluşturduğu yeni odak noktası ve bu görünümün 1950 sonrasında kent morfolojisine hızla eklenen yüksek yapılarla geçirdiği dönüşüm ele alınacaktır. İstanbul silüetinin belirli bir bölümüne tarihsel bir perspektiften yapılacak bu bakış, bir yandan silüetin sabit bir imge olmaktan ziyade sürekli bir dönüşüm içerisinde olduğunu ortaya koyarken, diğer yandan özellikle 1980 sonrasında yaşanan dönüşümün hız ve ölçek bakımından geçmiş dönemlerle kıyaslanamayacak boyutunu gözler önüne serer.

Spiro Kostof, kent silüetini oluşturan başlıca öğeler olarak olağan dışı peyzaj özelliklerini ve anıtsal yapıları gösterir.³ Bu öğelerden her ikisine de sahip olan İstanbul, Atina, Roma gibi şehirlerde silüet, kent imgesinin en önemli bileşenlerden biri olarak karşımıza çıkar. İstanbul'u üç parçaya ayıran su, birbirinden ayırdığı kıyıların arasına koyduğu mesafe ile karşı yakanın görünümünü tek bir bakışta algılama fırsatı yaratır. Bu durum silüet algısını kentlinin gündelik deneyiminin bir parçası yapar. İstanbul silüetine özgün kimliğini veren bir diğer etmen ise üzerine yerleştiği özel topoğrafyadır. Bizans ve klasik Osmanlı İstanbul'unu Suriçi'nde yer alan yedi tepe ile bu tepeler üzerine kurulmuş anıtsal yapılar temsil eder. İstanbul ile özdeşleşen bir diğer imge ise Boğaz'ın iki yakasında sıralanan yeşil tepelerin oluşturduğu pitoresk görüntüdür. İleride daha detaylı olarak tartışılacağı üzere, kentin topoğrafyası aynı zamanda üzerine yerleşen yapıların kent silüetindeki görünürlüklerini de arttırır. Doğal çevrenin sunduğu bu özellik, bir yandan yapıları çevre aracılığıyla silüeti şekillendirme olanağını sunarken, diğer yandan kent morfolojisine eklenen yeni yapıların silüette dramatik değişikliklere neden olmasına yol açar.

Başkentliğini yaptığı imparatorlukların yapıları çevresinde bıraktıkları izler İstanbul silüetinde çeşitli odak noktaları oluşturur. Roma, Bizans ve Osmanlı imparatorluklarında yöneticiler, kentin hâkim tepelerine inşa ettikleri anıtsal yapılarla silüetin temsil gücünden yararlanırlar. Bizans İmparatorluğu'nda Tarihî Yarımada'nın birinci tepesine yerleşen Ayasofya ve dördüncü tepesine yerleşen Aziz Havariyun kiliseleri ile karşılık bulan bu yaklaşım, Osmanlı Devleti'nde de sürdürülür ve Suriçi İstanbul'unun kubbe ve minarelerle belirlenmiş silüeti oluşur. İlerleyen yıllarda Tarihî Yarımada'nın dışına taşan imar faaliyetleri kapsamında Boğaz'ın iki yakasında inşa edilen saray ve köşkler de Boğaziçi silüetine yeni bir görünüm kazandırır.

1 Gunter Gassner, "Elevations, Icons and Lines: The City Abstracted Through Its Skylines", *Researching the Spatial and Social Life of the City*, Ed. Juliet Davis vd., Vol. 1, citiesLAB, London School of Economics and Political Science, 2009, 68-86.

2 Kent silüeti üzerine yapılan araştırmaların sayısı konunun popülerliğine oranla oldukça sınırlıdır. Konu ile ilgili detaylı bir okuma için bkz. Wayne Attoe, *Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes*, Chichester: John Wiley & Sons, 1960; Spiro Kostof, *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*, Boston: Little, Brown and Co., 1991; Gunter Gassner, *Unfinished and Unfinishable: Urban Skylines*, PhD Thesis, London: The London School of Economics and Political Science, 2013.

3 Kostof, *The City Shaped*, 288.

Kent silüeti, yukarıda kısaca özetlenen temsil gücü, kavramın sınırlarının belirsizliği, yapılı çevre ile ilintili olarak sürekli bir dönüşüme tabi olması gibi özellikleri dolayısıyla önemli bir tartışma konusu olagelmıştır. Sanayi devrimine kadar yapılı çevrede meydana gelen değişimlerin geniş bir zamana yayılması, kent silüetlerinin sabit birer imge olarak algılanmaları yanılığın yol açar. Her ne kadar günümüzde değişim büyük bir hız kazanmış olsa da silüet ile ilgili tartışmalarda sıklıkla kullanılan “bozulma” kavramı benzer bir kavrayışın hâlâ devam ettiğini gösterir. Hızla sanayileşen kentlerde yapılı çevreye eklenen fabrikalar, demiryolları, kamusal yapılar gibi öğeler, dinî yapıların kent imgesindeki mutlak hâkimiyetlerini sarsarak silüet tartışmalarının erken örneklerini ortaya çıkarır.⁴ 19. yüzyıl sonu Amerika’ında ortaya çıkan yüksek yapıların sıfırdan yarattığı kent silüetleri ise sanayi devrimi ile üretimde yoğunlaşan iş gücünün hizmet sektörüne kaydığı yeni bir ekonomik modelin ve onun getirdiği yaşam biçiminin temsilcisi olur.

18. yüzyıldan itibaren, İngiltere başta olmak üzere, Avrupa kentlerinin silüetleri sanayileşmenin etkisi ile hızla değişirken Osmanlı İstanbul’unda eş zamanlı bir dönüşüm farklı bir zeminde hayat bulur. İmparatorluğun Batılı devletler ile artan ilişkileri ve askerî alanda art arda aldığı yenilgilerle kaçınılmaz hâle gelen reform ihtiyacı ile tetiklenen modernleşme süreci, kentsel ölçekte önemli bir dönüşümü de beraberinde getirir. Hanedanın klasik dönem Osmanlı Devleti’nin temsili olan Topkapı Sarayı’nı terk ederek Boğaz kıyısında, Batılı bir mimari dilde inşa edilmiş Dolmabahçe Sarayı’na taşınması, imparatorluğun siyasi ve toplumsal yapısındaki köklü dönüşümün İstanbul silüetindeki en etkili yansımalarından biridir.

2. Boğaziçi Silüetinde İmparatorluğun Temsili

18. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti’nde Batılı devletlerle artan ilişkiler siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda kapsamlı bir dönüşümü tetiklerken bu dönüşümün kent ölçeğindeki en etkili yansımaları da Haliç ve Boğaz kıyılarında gözlenir. Bu dönemde kent içinde görünürlüğün arttığı kamusal alanlar ile mesire yerleri büyük bir önem kazanırken, hanedan üyeleri ile üst düzey yönetici ve bürokratların yaptırdığı sahil sarayı, köşk ve yalılar Boğaziçi ve Haliç kıyılarına yerleşir. III. Ahmed’in hükümdarlığını (1703-1730) takip eden 105 yılda İstanbul’da inşa edilen saray ve köşkların toplam sayısı 300’ü aşar.⁵ Bu hızlı dönüşüm kentin temsil biçimlerine de yansır. Her ne kadar kubbe ve minarelerle tanımlı Suriçi silüeti hâlâ Osmanlı İstanbul’unu simgelese de bu dönemden itibaren Boğaz kıyılarının görünümü de kent panoramalarına sıklıkla konu edilir.⁶ Haliç ve Boğaziçi silüetine eklenen bu yapılardan hemen hiçbiri günümüze ulaşamamış olsa da söz konusu panoramalar aracılığıyla yaratılan Boğaziçi imgesi İstanbul silüetinin en etkili temsillerinden biri olur.

18. yüzyılda hanedan tarafından âdeta yeniden keşfedilen Boğaz kıyıları,⁷ ülkede 19. yüzyıl boyunca süren dönüşümlere de sahne oluşturur. Askerî alanda alınan yenilgilerin ardından orduda başlatılan modernleşme süreci, yeni bir yapı tipi olarak anıtsal ölçekteki kışlaları Boğaziçi silüetine ekler. Ulaşım alanındaki yatırımları takiben Haydarpaşa ve Sirkeci’de inşa edilen gar binaları da yeni çağın temsilcileri olarak silüette yerini alır. Bunların yanı sıra büyükelçiliklerin yazlık konutları, Tarabya ve Büyükdere başta olmak üzere, Boğaziçi kıyılarına yerleşir. Çengelköy, Kanlıca, Çubuklu ve Anadoluhisarı gibi yerleşim yerlerinde inşa edilen köşk ve yalılar ise Boğaz’ın Anadolu Yakası’nın da bir yaşam alanı olarak tercih edilmeye başlandığını gösterir.⁸

4 A. W. N. Pugin, 1836 yılında yayınladığı kitabında sanayileşen bir kentin görünümü ile aynı kentin Orta Çağ’daki hâlini kıyaslayarak silüet tartışmalarının erken bir örneğini sunar. Söz konusu kitap için bkz. A. W. N. Pugin, *Contrasts: or a Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste*, Edinburgh: J. Grant, 1898.

5 Shirine Hamadeh, *The City’s Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century*, Seattle, Londra: University of Washington Press, 2008.

6 Doğan Kuban, *İstanbul: Bir Kent Tarihi*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1996.

7 Hamadeh, *The City’s*, 17.

8 Kuban, *İstanbul: Bir Kent Tarihi*, 478.



1 Antoine Melling'in çiziminde Beşiktaş Sahil Sarayı, 1819¹⁰

18. yüzyıldan itibaren Boğaz kıyılarında yaşanan dönüşümün odak noktalarından birini Dolmabahçe-Beşiktaş aksı oluşturur. Bu alanda yer alan ve Beşiktaş Sahil Sarayı veya Eski Beşiktaş Sarayı olarak anılan kompleks, tek seferde tasarlanıp inşa edilmiş bir yapı olmaktan ziyade zaman içinde gelişen bir yapılar grubudur. (Resim 1) Sultanın görünmezliği ve mahremiyeti ile doğrudan ilişkili olan Topkapı Sarayı'nın gitgide gözden düşmesi ve padişahların sahil saraylarında daha fazla zaman geçirmesi, Osmanlı hanedanının Suriçi'nden çıkarak Beşiktaş'a doğru taşınma isteğinin ilk işaretlerini verir. Dolayısıyla sözü geçen yapılar grubu, ilerleyen yıllarda kent morfolojisinde önemli bir yer tutacak olan sahil sarayı tipolojisinin de öncüsüdür.⁹

9 Nilay Özlü, "Dolmabahçe'den Evvel Dolmabağçe", *Dolmabahçe: Mekânın Hafızası*, Ed. Bahar Kaya, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.

Bu bağlamdaki asıl dönüşüm ise Sultan Abdülmecid'in imparatorluğun resmî ikametgâhını Eski Beşiktaş Sarayı'nın yerine inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'na taşınması ile yaşanır. Dolayısıyla, Dolmabahçe Sarayı'nı Boğaziçi silüetinde bir milat noktası olarak almaktan ziyade 18. yüzyılda başlayan bir dönüşümün ulaştığı son nokta olarak değerlendirmek, değişimin sürekliliğini kavramak açısından önemlidir.

İstanbul kent tarihine ilişkin çalışmaların önemli bir kısmında imparatorluğun daimî ikametgâhının Topkapı Sarayı'ndan 1856 yılında tamamlanan Dolmabahçe Sarayı'na taşınması, modernleşmenin 19. yüzyılda hızlanan ivmesinin en önemli

10 Antoine Ignace Melling, *Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris: Treuttel et Würtz, 1819.



2 Boğaz üzerinden gözlenen Dolmabahçe Sarayı'nın bir kartpostaldaki görünümü¹⁴

göstergelerinden biri olarak değerlendirilir.¹¹ Yaklaşık 600 metre boyunca Boğaz kıyısında uzanan saray, tasarımıdaki bütüncül yaklaşım, mimari üslubu ve kullanılan bezemelerin zenginliği ile Batı'daki çağdaşları ile benzer bir dile sahiptir. Döneminde oldukça yaygın olarak kullanılan eklektik üslupta tasarlanan yapı; Antik Yunan, Neoklasik, Rönesans, Barok, Rokoko, Ampir üslûplarına ait öğeleri bir arada barındırır.¹² Her ne kadar benzeri mimari yakla-

şımlar hâlihazırda kendini göstermiş olsa da, doğrudan Osmanlı yönetimini temsil eden bir yapıda Batı mimarlığına atfedilen mimari öge ve bezemelerin yoğun kullanımı, yapıyı Osmanlı mimarlık repertuarında ayrı bir yere koyar.¹³ Boğaz'ın araya koyduğu mesafe sayesinde kentin çeşitli noktalarından bir bütün hâlinde algılanabilen saray, yer seçimi ve ölçeği dolayısıyla silüette yeni bir odak noktası oluştururken yarattığı imgenin temsil gücünden de yararlanır. (Resim 2)

11 Söz konusu çalışmalar için bkz. Murat Gül, *Architecture and the Turkish City: An Urban History of Istanbul since the Ottomans*, London: I.B. Tauris, 2017, 15-16; Zeynep Çelik, *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 1993, 130; Kuban, *İstanbul: Bir Kent Tarihi*, 454.

12 Bezemelerin detaylı analizi için bkz. Mustafa Cezar, "The Architectural Decoration of Dolmabahçe and Beylerbeyi Palaces", *National Palaces 1992*, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 1992, 8-29.

13 Dolmabahçe Sarayı'nın formel dilini takip eden Cemile ve Münire Sultan Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, II. Mahmud'un sarayı yerine yapılan yeni Çırağan Sarayı, 19. yüzyılın ikinci yarısında Boğaziçi silüetinin dönüşümüne hız kazandırır.

14 Salt Araştırma, Fotoğraf ve Kartpostal Arşivi



3 Boğaz üzerinden gözlenen silüette Dolmabahçe Sarayı ve yüksek yapılar (Şevkin, 2016)

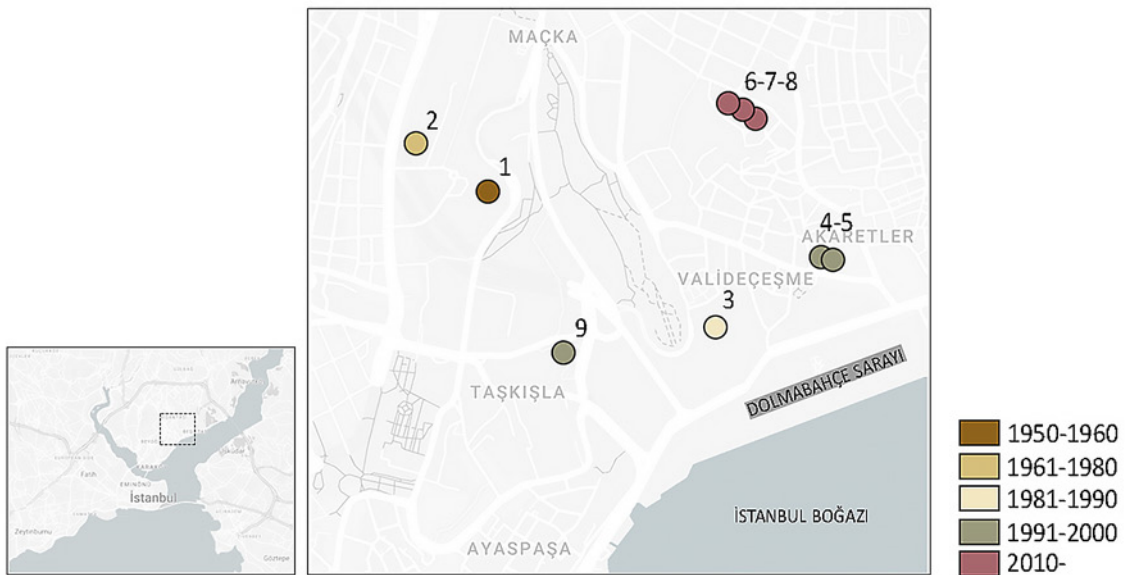
3. Dolmabahçe Sarayı'nın Silüetteki İmgesinin Dönüşümü

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte hükümetin odağına yeni başkent Ankara'nın inşası yerleşirken yıkılan imparatorluğun temsili olan İstanbul, yönetim kademesindeki önceliğini yitirir. Sakin geçen erken Cumhuriyet dönemi sonrası kenti bugünkü metropol durumuna getiren süreç İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlar. İlk kez 1950'li yıllarda kent morfolojisine eklenen yüksek yapılar bu dönüşümün ana öğelerinden biri olur. Yüksek yapıların 1980'li yıllardan itibaren İstanbul'da gitgide daha geniş bir alana yayılması ise silüet konusundaki tartışmalara hız kazandırır. Aşağıda detaylı olarak analiz edilecek olan Dolmabahçe-Beşiktaş aksındaki görünümüne eklenen yüksek yapılar, Dolmabahçe Sarayı'nın Boğaz hattı boyunca uzanan tepelerle birlikte silüette vurguladığı yataylığa köklü bir karşılık oluştururlar.¹⁵

Yüksek yapıların Dolmabahçe Sarayı'nın silüetteki imgesini dönüştürmesi, hem kronolojik hem de coğrafi olarak birbirinden ayrılan iki aşamada gerçekleşir. Bu çalışmada öncelikle Beyoğlu ve Beşiktaş'ta inşa edilen ilk yüksek yapıların silüete etkisi değerlendirilecek, ardından 2000'li yıllardan sonra Şişli ve Bomonti'de inşa edilen gökdelenlerin yarattığı dönüşüm ele alınacaktır. Bu doğrultuda Üsküdar sahilinden bakıldığında Boğaz üzerinden gözlenen, İstanbul silüetine özgün karakterini veren su ve topoğrafyanın bir arada algılandığı ve odağına Dolmabahçe Sarayı'nın yerleştiği görünüm değerlendirilecektir. (Resim 3)

İstanbul'da yüksek yapıların yer seçiminde 1950'li yıllardan 2000'lere kadar Beyoğlu ve Beşiktaş bölgeleri önemli bir odak noktası oluşturur. Burada inşa edilen yüksek yapılar, üzerlerinde buldukları topoğrafyanın da etkisi ile Dolmabahçe Sarayı'nın silüetteki algısında önemli bir dönüşüme yol açarlar. Aşağıda verilen görselde numaralandırılmış projeler, İstanbul silüetinde tarihi yapılar ile gökdelenlerin birlikteliğine dair ilk tartışmaları da gündeme getirir. (Resim 4)

15 1950 sonrasında inşa edilen yüksek yapıların farklı noktalardan gözlenen İstanbul silüetine etkisi için bkz. Ebru Şevkin, Murat Gül, "İstanbul Silüetindeki Değişim", *Tasarım+ Kuram Dergisi*, 13/23 (2017), 1-14.



4 Beyoğlu ve Beşiktaş bölgelerine yerleşen yüksek yapıların silüete etkisi (Şevkin, 2016)

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kurulan iki kutuplu dünya düzeninde Batı Bloğu yanında konumlanan Türkiye'de çok partili siyasi hayata geçiş ve ekonominin liberalleşmesi yönünde atılan adımlar yeni bir dönemi başlatır. Bu süreçte Cumhuriyet'in ilk yıllarında yitirdiği önemine tekrar kavuşan İstanbul'da kapsamlı bir imar faaliyeti hayata geçer. Bu dönemde kent morfolojisine ilk yüksek yapı, Türkiye-Amerika arasında artan iş birliğinin sembolü olan Hilton Oteli'nin inşası ile eklenir. Amerikan mimarlık firması SOM (Skidmore, Owings & Merrill) ile Türkiye'den Sedat Hakkı Eldem'in ortaklığında tasarlanan yapı, Boğaz'a hâkim bir tepe olan Elmadağ'a yerleşir ve 1955 yılında kullanıma açılır. Yukarıdaki görselde 1 numara ile gösterilen Hilton Oteli, inşa edildiği dönemin en yüksek yapısı olmakla birlikte prizmatik kütlesi, düz çatısı ve modüler cephe düzeni ile savaş sonrası dünyanın birçok bölgesinde sıkça rağbet edilen "Uluslararası Üslubu" İstanbul'a tanıtır.¹⁶ İstanbul silüetinde Amerikalı bir otel zincirine ait olan Hilton Oteli'nin bu baskın görünümü, Amerika'nın coğrafi olarak Doğu Bloku'na oldukça yakın konumlanan Türkiye üzerindeki etkisini yansıtarak tüm dünyaya siyasi bir mesaj iletir.¹⁷ Başka bir ifadeyle, Dolmabahçe Sarayı örneğinde olduğu gibi, bir kez daha ülke siyasetinin içinde bulunduğu bağlam doğrudan İstanbul silüetinde karşılık bulur.

Silüetteki yataylık vurgusuna gerçek anlamda kontrast oluşturan ilk yüksek yapılar ise 1960-1980 yılları arasında Beyoğlu-Harbiye aksında inşa edilen otel projeleridir. Yukarıdaki görselde 2 numara ile gösterilen ve Hilton Oteli'nin hemen arkasında yer alan Harbiye Orduevi bu projelerden biridir. Orduevi'nin tasarımı için 1967 yılında açılan yarışmayı iki kat yüksekliğindeki bir girişin üzerinde 18 kat yükselen tasarımı ile Metin Hepgüler'in önerisi

16 Hilton Oteli'nin inşası Türkiye'de mimarlık pratiğine güçlü bir etki yapar. İlerleyen yıllarda Yeşilköy'de inşa edilen Çınar Otel ve Tarabya Oteli gibi bu yapıya açıkça öykünen yapılar İstanbul kıyılarına yerleşir.

17 Annabel Jane Wharton, *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

kazanır.¹⁸ Her ne kadar dönemin Türkiye'sinde uygulanmakta olan içe dönük ekonomi politikası¹⁹ ve 1970'li yıllara damga vuran ekonomik kriz kentte yüksek yapıların sayısında hızlı bir artışa izin vermesine de Harbiye Orduevi, ilerleyen yıllarda kuzeye doğru yayılarak kent imgesinde radikal bir dönüşüme sebep olacak yüksek yapıların ilk örneklerinden biri olarak 1974 yılında tamamlanır ve silüete eklenir.²⁰

1980'li yıllarda önce "24 Ocak Kararları" olarak adlandırılan ekonomik reform programının uygulamaya konması, ardından Turgut Özal liderliğindeki Anavatan Partisi hükümetlerinin Türkiye'nin dışa açılması ve küreselleşen ekonomik sisteme entegre olması yönünde attığı radikal adımlar, bugünkü İstanbul'u şekillendiren dönüşümün başlangıç noktasıdır.²¹ Yeni ekonomik modellerle birlikte yabancı piyasalara açılan Türkiye ekonomisinin merkezine İstanbul yerleşirken, kentin üstlendiği bu yeni rol silüette yüksek yapılarla temsil edilir.

1950-1980 yılları arasında inşa edilen tekil örneklerin aksine 1980 sonrasında inşa edilen yüksek yapılar, yer seçimleri, yükseklikleri ve yoğunlukları ile kent silüetindeki asıl dönüşümü gerçekleştirir. Bu dönüşümün en erken ve tartışmalı örneklerinden biri, 1980'li yıllarda inşa edilmesi kararlaştırılan ve yukarıdaki görselde 3 numara ile gösterilen Swisotel the Bosphorus projesidir. (Resim 4) Japon mimar Kanka Kikaku Sekkeisha ve Turgut Alton'un iş birliği ile tasarlanan yapının inşası için Dolmabahçe Sarayı'nın arkasında önemli miktarda yeşil

18 "Orduevi Sitesi Mimari Proje Yarışması", *Arkitekt*, 327/3 (1967), 128-135.

19 İthal ikamesi olarak adlandırılan bu ekonomik modelin Türkiye'deki uygulamasına ilişkin detaylı bir okuma için bkz. Şevket Pamuk, "Economic Change in Twentieth-Century Turkey: Is the Glass More Than Half Full?", *The Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*, Ed. Reşat Kasaba, Vol. 4, Cambridge: Cambridge University Press, 266-300.

20 Bu süreçte Taksim'de inşa edilen Sheraton (günümüz Ceylan Intercontinental) ve Intercontinental (günümüz The Marmara) otelleri de kentin silüetindeki etkili yüksek yapılar olarak öne çıkarlar.

21 1980'li yıllarda Turgut Özal liderliğinde hayata geçirilen ekonomik dönüşüm için bkz. Ziya Öniş, "Turgut Özal and His Economic Legacy: Turkish Neo-liberalism in Critical Perspective", *Middle Eastern Studies*, 40/4 (2004), 113-134.



5 Kırmızı ile işaretli alanda inşa edilen Swissotel, yer seçimi dolayısıyla kent silüetine önemli bir etki yapar.²³



6 Taşkılla ile İnönü Stadi arasında kalan yeşil alanda inşa edilmesi planlanan Süzer Plaza'nın silüette yaratacağı etkiyi gösteren bir foto-montaj.²⁴

alan yapılaşmaya açılırken, Sedat Hakkı Eldem'in tasarımı olan Taşlık Kahvesi de yıkılır.²² (Resim 5) Swissotel, her ne kadar parçalı bir yaklaşımla tasarlanmış olsa da konumu ve üzerine yerleştiği topoğrafyanın etkisi ile hemen altında yer alan Dolmabahçe Sarayı'nın silüetteki algısını önemli ölçüde dönüştürür.

Swissotel ile birlikte silüette 4, 5, 6, 7 ve 8 numaraları ile gösterilen BJK Plaza'ya ait ikiz kuleler ve Maçka Rezidansı'na ait üç blok da ilerleyen yıllarda inşa edilecek gökdelenlere kıyasla daha mütevazı bir yükseklikte olmalarına karşın, üzerine yerleştikleri topoğrafyanın etkisi ile silüette önemli bir dönüşüme sebep olurlar. Yüksekliği dolayısıyla silüete etkisi en tartışmalı proje, hiç şüphesiz, Gökkafes olarak da adlandırılan Süzer Plaza'dır. Yapı, 1980'li yıllarda Doruk Pamir tarafından sekiz katlı bir turizm ve iş merkezi olarak tasarlanır. Ancak yükseklik izninin yıllar içinde arttırılması, yapının silüet üzerindeki etkisi üzerinden yoğun bir tartışmayı başlatır. (Resim 6)

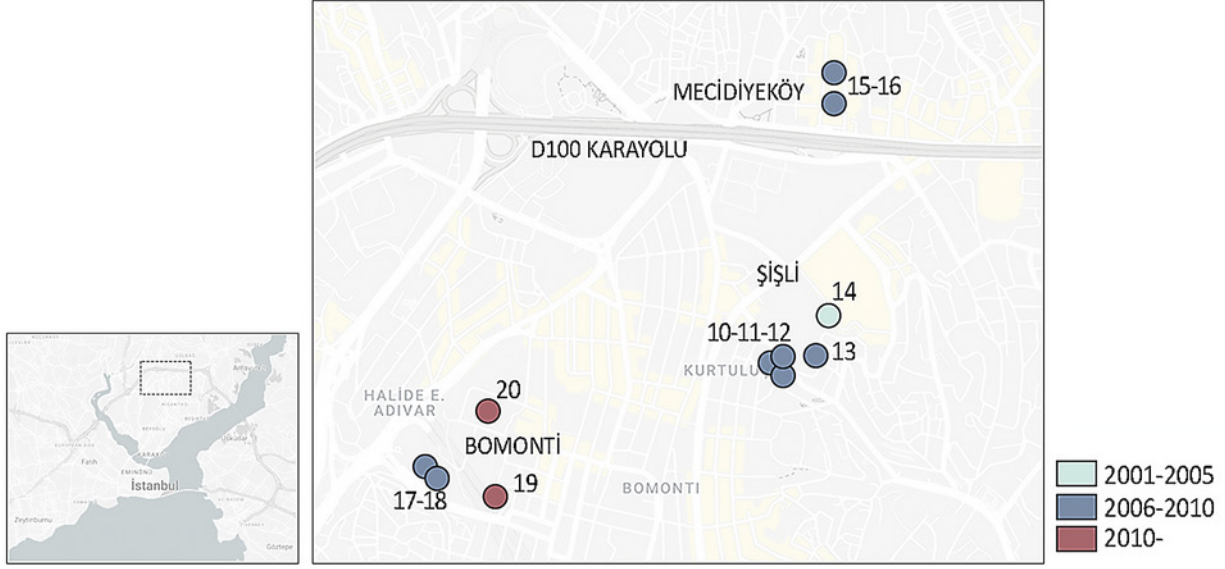
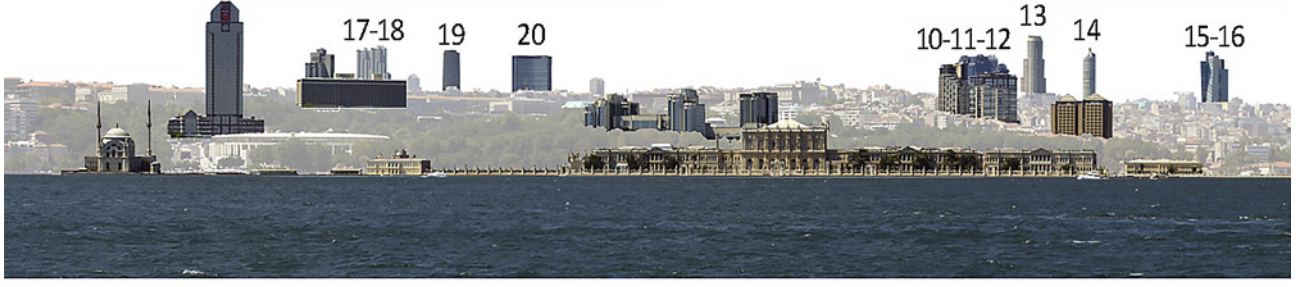
1994 yılında Beyoğlu Belediyesi yapının yükseklik iznini tekrar azaltırken, merkezî hükümet üzerinde bulunduğu araziye Beyoğlu Belediyesi'nin sınırlarından çıkararak Şişli Belediyesi'ne dâhil eder. Uzun yıllara yayılan yasal sürecin ardından 2000 yılında tamamlanarak kullanıma açılan Gökkafes, 34 kat yüksekliğiyle Dolmabahçe Sarayı'nın yatayda yarattığı etkiyi dikeyde tekrarlayan yeni bir odak noktasını silüete ekler.

Bu süreçte silüet açısından tartışmalı projelerin önünü açan yasal düzenleme, 1982 yılında çıkarılan 2364 sayılı Turizm Teşvik Yasası olur. Yasa, turizm merkezi ilan edilen bölgelerde mevcut kentsel dokudan farklılaşan ölçekteki projelerin hayata geçmesine imkân tanır. Dolmabahçe Sarayı'nın silüetteki algısını önemli ölçüde dönüştüren Swissotel, BJK Plaza ve Süzer Plaza bu kapsamda tanınan ayrıcalıklı imar koşulları ile hayata geçirilir.

22 "Şark Kahvesi Yıkıldı", *Yapı*, 78/3 (1998), 3.

23 Salt Araştırma, M. Erem Çalıkoğlu Arşivi (Görsel üzerine işleme yazar tarafından yapılmıştır.)

24 "Dalan'dan Süzer'e 'Armağan': 22 Ek Kat", *Cumhuriyet*, 15.3.1989.



7 Şişli, Bomonti ve Mecidiyeköy'de 2000 sonrasında inşa edilen yüksek yapıların silüete etkisi

Dolmabahçe-Beşiktaş aksında gözlenen silüete yüksek yapıların oluşturduğu ikinci bir katman 2000'li yıllarda eklenir. Her ne kadar Türkiye'de neoliberalleşme yönündeki dönüşümün miladı 1980'ler olsa da ekonominin gerçek anlamda dışa açılarak yabancı sermaye ile buluşması 2000'li yıllarda gerçekleşir. Türkiye'de 1990'lı yıllara damga vuran siyasi ve ekonomik krizlerin ardından 2002 yılında yönetimi devralan Adalet ve Kalkınma Partisi'nin gündeminin ana maddelerinden birini İstanbul'u uluslararası bir ticaret merkezine dönüştürerek global şehirler arasına dâhil etmek oluşturur.²⁵ Şehrin üstlendiği bu yeni rol ile birlikte yüksek yapılar önce kentin kuzeyine, ardından da Anadolu Yakası'na yayılarak kent imgesinde önemli bir dönüşüme yol açar.

Her ne kadar merkezî iş alanının kuzeye kayması ile birlikte kentte yeni yüksek yapılar ağırlıklı olarak Zincirlikuyu-Maslak aksına yerleşse de bu çalışmada değerlendirilen silüette gözlenen yapılar Şişli ve Bomonti'de inşa edilen gökdelenlerdir. Yukarıda aktarılan projelerden farklı olarak bu yapıların tamamı 100 metreyi aşan yüksekliğe sahipken, fonksiyon olarak da konut veya karma kullanımdadır. Aşağıdaki görselde görülen, Boğaz boyunca uzanan tepelerle yapıyı çevreye ait öğelerin oluşturduğu yatay çizginin arkasına yerleşen gökdelenler, Dolmabahçe Sarayı'nın silüetteki algısını önemli ölçüde etkilerler. (Resim 7)

25 Gül, *Architecture and the Turkish City*, 218.

Yukarıdaki görselde 10, 11, 12, 13 ve 14 ile numaralandırılmış yapılar, 2000-2010 yılları arasında Şişli'de inşa edilen gökdelenlerdir. Sırasıyla; 2007 yılında tamamlanan Şişli Tat Center'a ait üç blok, Yapı Gayrimenkul Grubu tarafından tasarlanan ve 2000-2007 yılları arasında inşa edilen Şişli Plaza ile BSB London Architects tarafından tasarlanarak 1998-2001 yılları arasında inşa edilen Şişli Elit Rezidans, silüette Dolmabahçe Sarayı'nın sağ tarafına konumlanırlar. Hemen yanlarında 15 ve 16 numaraları ile gösterilen Trump Towers'a ait iki kule yer alır. Brigitte Weber Architects tarafından tasarlanarak 2000-2006 yılları arasında inşa edilen kuleler, D100 Karayolu'nun kuzeyine yerleşir. 39 kat yüksekliğinde bir konut bloğu ile 37 kat yüksekliğinde bir ofis bloğunun zemin katta bir alışveriş merkezini içeren podyumla birbirine bağlandığı Trump Towers, 2000'li yıllardan itibaren İstanbul'da sıklıkla inşa edilen bir proje tipinin örneği olarak öne çıkar.

Silüette Dolmabahçe Sarayı'nın sol tarafında, Süzer Plaza ile Swisotel arasında kalan alana ise Bomonti'de inşa edilen yüksek yapılar yerleşir. Yukarıdaki görselde 17, 18, 19 ve 20 olarak numaralandırılan bu yapıların hepsi 2010 sonrasında tamamlanır ve çağdaş olan diğer gökdelenler gibi yükseklikleri ile silüette dramatik bir dönüşüme sebep olurlar. Bu yapılar sırasıyla; MM Proje tarafından tasarlanan ve 2010 yılında tamamlanan iki konut bloğundan oluşan Anthill Residence, Tago Mimarlık tarafından tasarlanıp 2009-2012 yılları arasında inşa edilen Divan Residence ile Tusavul Mimarlık tarafından tasarlanıp 2010-2013 yılları arasında inşa edilen Hilton İstanbul Bomonti Otel ve Konferans Merkezi'dir. 150 metreyi aşan yükseklikleri ile Anthill ve Divan rezidansları, 2000'ler İstanbul'unda yüksek yapıların artık yalnızca iş merkezleri veya oteller olarak değil, lüks konut projeleri ile de silüete yerleştiklerini gösterir.

4. Değerlendirme

İstanbul'un en etkili temsil araçlarından biri olan silüetine tarihsel bir perspektiften bakmak, her şeyden önce değişimin sürekliliğini gözler önüne serer. Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyılda başlayan dönüşüm süreci Boğaz kıyılarında yoğun bir imar faaliyetini de tetikler. Hanedanın 19. yüzyılda Topkapı Sarayı'nı terk ederek Boğaz kıyısında, Batılı bir mimari üslupta inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'na taşınması, bu faaliyetlerin bir sonucu olup ülkede yaşanan dönüşümün de silüetteki en etkili ifadelerinden biridir.

1856 yılında tamamlanan saray, kıyı boyunca uzanan yerleşim şeması ile bu çalışmada değerlendirilen Boğaziçi silüetine özgün karakterini veren yataylığı pekiştirerek silüetin odak noktasını oluşturur. 1950 yılından itibaren kent morfolojisine eklenen yüksek yapılar, bu yataylığa tezat oluşturarak Dolmabahçe Sarayı'nın silüetteki algısında dramatik bir dönüşümüne sebep olurlar. Bu noktada silüetteki dönüşüm, mevcut bir yapının yerine yenisinin inşa edilmesi ya da anıtsal bir yapı ile silüette yeni bir odak noktası yaratılmasından ziyade, kentin farklı dönemlerini temsil eden yapıların bir arada yer alması üzerinden gerçekleşir. Dolmabahçe Sarayı'nın arkasında yükselen gökdelenler inşa edilirken çevreyle olan ilişkilerinin ve kentin çeşitli noktalarından silüet üzerinde bıraktıkları etkilerin değerlendirilmemesi, günümüzde silüet ile ilgili yaşanan tartışmalarda sıkça ifade edilen eleştirilerin başında gelir.

Yukarıda ifade edildiği üzere, tüm kadim şehirlerde olduğu gibi İstanbul'da da 19. yüzyıla kadar silüette meydana gelen değişimlerin geniş bir zamana yayılması, silüetin sabit bir imge olarak algılanmasına yol açar. Yıllar içerisinde kentin temsil araçlarından birine dönüşerek önemi pekişen bu görünümelerde meydana gelen her değişiklik, silüet tartışmalarını da gündeme taşır. 1950 sonrasında İstanbul'un kentsel morfolojisine eklenen yüksek yapılar ise uzun yıllara yayılan bu dönüşümü çok kısa bir zaman aralığına sıkıştırarak tartışmaları hızlandırır. İstanbul silüetindeki dönüşümün Dolmabahçe Sarayı üzerinden değerlendirilmesi, silüetin çok katmanlı yapısının fiziki, tarihsel, sosyal, ekonomik ve siyasi yönleriyle ele alınarak hak ettiği derinlikte incelenebilmesi adına önemli bir örnek teşkil eder.



Kaynakça

- Attoe, Wayne. *Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes*. Chichester: John Wiley & Sons, 1960.
- Cezar, Mustafa. "The Architectural Decoration of Dolmabahçe and Beylerbeyi Palaces", *National Palaces 1992*. İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 1992, 8-29.
- Çelik, Zeynep. *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- "Dalan'dan Süzer'e 'Armağan': 22 Ek Kat", *Cumhuriyet*. 15.3.1989.
- Gassner, Gunter. "Elevations, Icons and Lines: The City Abstracted Through Its Skylines", *Researching the Spatial and Social Life of the City*. Ed. Juliet Davis, Corinna Dean, Gunter Gassner, Suzanne Hall, Jamie Keddie. Vol. 1, citiesLAB, London School of Economics and Political Science, 2009, 68-86.
- Gassner, Gunter. *Unfinished and Unfinishable: Urban Skylines*. PhD Thesis. London: The London School of Economics and Political Science, 2013.
- Gül, Murat. *Architecture and the Turkish City: An Urban History of Istanbul since the Ottomans*. London: I.B. Tauris, 2017.
- Hamadeh, Shirine. *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century*. Seattle, Londra: University of Washington Press, 2008.
- Kostof, Spiro. *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. Boston: Little, Brown and Co., 1991.
- Kuban, Doğan. *İstanbul: Bir Kent Tarihi*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1996.
- Melling, Antoine Ignace. *Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*. Paris: Treuttel et Würtz, 1819, <https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=221>
- "Orduevi Sitesi Mimari Proje Yarışması", *Arkitekt*. 327/3 (1967): 128-135.
- Öniş, Ziya. "Turgut Özal and His Economic Legacy: Turkish Neo-liberalism in Critical Perspective". *Middle Eastern Studies*. 40/4 (2004), 113-134.
- Özlü, Nilay. "Dolmabahçe'den Evvel Dolmabağçe", *Dolmabahçe: Mekânın Hafızası*. Ed. Bahar Kaya. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.
- Pamuk, Şevket. "Economic Change in Twentieth-Century Turkey: Is the Glass More Than Half Full?", *The Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*. Ed. Reşat Kasaba. Vol. 4, Cambridge: Cambridge University Press, 266-300.
- Pugin, A. W. N. *Contrasts: or a Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste*. Edinburgh: J. Grant, 1898, <https://archive.org/details/contrastsorparal00pugi>
- "Şark Kahvesi Yıkıldı", *Yapı*. 78/3 (1998), 3.
- Şevkin, Ebru, Murat Gül. "İstanbul Silüetindeki Değişim", *Tasarım+ Kuram Dergisi*. 13/23 (2017), 1-14.
- Wharton, Annabel Jane. *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.



KOLEKTİF BELLEK VE KÜLTÜREL MİRAS: GEÇ OSMANLI DÖNEMİ İSTANBUL KORUYUCU SAĞLIK KURUMLARI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Sümeyye Gider* - Zeynep Gül Ünal**

Gönderilme Tarihi: 29.05.2022 - Kabul Tarihi: 08.06.2022

Özet

Bu çalışmada kolektif bellek kavramı, kültürel miras ile ilişkisi üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır. Kültürel mirasın geleceğe aktarılmasında kolektif belleğin önemi, ilgili koruma tüzüklerinde bellek kavramına yapılan atıflar dikkate alınarak incelenecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılda geniş kitleleri etkileyen salgın hastalıklarla mücadele politikasının bir sonucu olarak kurulmuş olan geç Osmanlı dönemi İstanbul koruyucu sağlık kurumları genel hatlarıyla tanıtılmaktadır. Yapıların geçmişteki ve günümüzdeki durumları karşılaştırmalı olarak analiz edilip, toplumsal bellekte tuttukları yer araştırılmaktadır. Osmanlı sağlık tarihinin önemli figürleri olan bu kurumların yaşayan sınırlı sayıda örneklerinin toplumsal bellekteki yerlerinin güncellenebilmesi için günümüzde benzer bir yıkıcı etkiye sahip olan COVID-19 pandemisinin mnemonic (hatırlatıcı) etkisi araştırılmıştır. Bu etki araştırmanın son bölümünde, günümüz toplumunun hatırlama ihtiyacını gidermek için ilk kaynak olarak kullandığı Google aramaları üzerinden, belirlenen alana ilişkin anahtar kelimelerin Google Trends aracılığıyla çok yönlü analizleri yöntemiyle ölçülmüştür. Bu analizler ile elde edilen veriler, sonuç kısmında kolektif belleğin taşıyıcısı olan mekânların unutulmuş toplumsal belleğin "hatırlama" evresindeki önemi bağlamında değerlendirilecektir. Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Rölöve-Restorasyon Programı'nda 2019 yılında tamamlanan "Geç Osmanlı Dönemi İstanbul Koruyucu Sağlık Kurumları ve Pendik Bakteriyojihaneye-i Baytari Yapıları Koruma Önerileri" isimli tez çalışmasının sonuçlarının, Doktora Programı'nda Koruma Alanında Güncel Sorunlar isimli ders kapsamında değerlendirilmesi üzerine kurgulanmıştır.

Anahtar kelimeler: Kültürel Miras, Kolektif Bellek, Pandemi, Osmanlı, Sağlık Yapıları, Mnemonic, COVID-19, İstanbul, Koruma

COLLECTIVE MEMORY AND CULTURAL HERITAGE: A STUDY OF THE PREVENTIVE HEALTH INSTITUTIONS OF ISTANBUL IN THE LATE OTTOMAN PERIOD

Abstract

In this study, the concept of collective memory will be evaluated through its correlation with cultural heritage. The importance of collective memory in the transfer of cultural heritage to the future will be examined through the references to the concept of memory in the relevant conservation charters. In the second part of the study, the late Ottoman period Istanbul preventive health institutions, which were established as a result of the Ottoman Empire's policy of fighting epidemic diseases that affected the large masses in the 19th century, are introduced in general terms. The past and present situations of the buildings are analyzed comparatively and the place that the buildings hold in the collective memory is investigated. To update the places of the limited number of living examples of these institutions in the collective memory, which are important figures in the Ottoman health history, the mnemonic (reminder) effect of the COVID-19 pandemic, which has a similarly devastating effect today, has been investigated. In the last part of the research, this effect was measured by using Google searches, which is used by today's society as the first source to meet the need for remembering, and by using Google Trends to analyze the keywords related to the determined area. The data obtained through these analyzes will be evaluated in the context of the importance of spaces, which are the carriers of the collective memory, in the "remembering" phase of the forgotten social memory. This study is based on the evaluation of the results of the MSc Thesis named "Late Ottoman Period Istanbul Preventive Health Institutions and Pendik Veterinary Bacteriology Buildings Conservation Proposals", which was completed in 2019 at Yıldız Technical University Survey-Restoration Program, within the scope of the course titled Current Problems in Historic Preservation in the PhD Program.

Keywords: Cultural Heritage, Collective Memory, Pandemic, Ottoman Empire, Health Institutions, Mnemonics, COVID-19, İstanbul, Conservation

* Doktora Öğrencisi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık ABD, sumeyyegider@gmail.com, ORCID No: 0000-0002-9100-129X

** Prof. Dr., YTÜ, Mimarlık Fakültesi, Restorasyon Anabilim Dalı, zgulunal@gmail.com, ORCID No: 0000-0003-1883-5332

Giriş: Bellek Kavramları

Kolektif bellek kavramı, ilk kez 1920 yılında Fransız sosyolog Maurice Halbwachs tarafından ortaya atılmıştır. Bu kavram, belleğin bireysel olduğu kadar toplumsal bir boyutunun da bulunduğunu ve belleğin sosyal koşullara bağlı olduğunu ifade etmektedir. Halbwachs, kolektif bellek tezini “tanık” kavramı üzerine inşa ederek bir grup içerisinde oluşturulan geçmişe ait anıların ve eski hatıraların, bu gruba ait olan bir ya da birkaç kişinin tanıklığına dayalı olarak güvenilir bir biçimde bellekte tutulduğunu ileri sürmektedir. Bireysel belleği dâhilî-şahsi bellek, toplumsal belleği de haricî-sosyal bellek olarak adlandırarak birbirinden ayırmaktadır.¹

Halbwachs’ın kolektif bellek tanımında ana kriter olan bu tanıklıklar, grubun dağılması ya da tanıkların ölümü gibi bir durumda ortadan kalkacak ve kolektif bellek de bireysel bellek gibi ölümlü olacaktır. Halbwachs’ın bu soruna bir öneri getirmediğini belirten Alman Mısırolog Assmann, kuşaklar arasındaki aktarımın ancak gelenekle sağlanabileceği fikrini savunmaktadır. Bellek ve gelenek arasındaki ilişkiyi daha iyi kavrayabilmek için de kolektif bellek kavramını bir üst kavram olarak ele alıp, “iletişimsel” ve “kültürel bellek” sınıflandırması yapmaktadır.² Ona göre toplumsal hafıza iki yönde işler: kökeni göz önünde tutan kökensel hatırlama ve kişinin özel deneyimleri ile yakın geçmişini göz önünde tutan biyografik hatırlama. Bu biyografik hatırlama, yani iletişimsel bellek, kişinin çağdaşlarıyla paylaştığı anılarını kapsar. Kuşağa özgü bir bellektir, taşıyıcılarla sınırlıdır ve zamanla yok olur. Bunun aksine, kültürel bellek ise geçmişin belli noktalarına yönelir. Gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girerler.

Kültürel belleğin aktarım araçlarına anıtlar, heykeller, binalar, cadde ve meydan isimleri örnek olarak verilebilir.³ Bu noktada mekânın hatırlama kültüründeki ve bellekteki önemi ortaya çıkmaktadır. İlk kez Pierre Nora tarafından kullanılan “bellek mekânı” kavramı, hafızanın ortaya çıktığı mekânları ifade eder. İnsanların iradesine ve yüzyıllara bağlı olarak bayram, anıt, anma töreni ve müze gibi çarpıcı simgeler de bu mekânlarda görülür. Bu mekânlar toplumsal ve kültürel hafızanın pekiştirilmesinde önemli bir role sahiptir.⁴ Kent içinde geçmişte önemli toplumsal olayların yaşandığı mekânlar kendiliğinden bir hafıza oluşturur. Doğal afetlerin yarattığı yıkımların temsilcisi olan mekânlar, sadece o olayları tecrübe eden insanlar için değil, gelecek nesiller için de aynı anlamı taşırlar. Mekânın ve toplumun yarattığı hafıza aracılığıyla söz konusu mekânı deneyimleyen kişiler, o zamanın atmosferini soluma imkânına sahip olur.⁵ Burada bahsedilmesi gereken diğer bir kavram “mnemonic” tir. Türkçede “hatırlatıcı” olarak ifade edebileceğimiz bu kavram, bellekteki bir anıyı, olayı hatırlamamıza yardımcı olan etkenlerdir. Örneğin, algıladığımız bir koku bizi çocukluğumuza götürebilir, deneyimlediğimiz bir mekân zihnimize geçmişte yaşadığımız bir anıyı canlandırabilir. Yani hafıza, işlevini yerine getirebilmek için belli bazı araçlara ihtiyaç duyar. Bunlar aynı zamanda hafızayı destekler, kapasitesini artırır.⁶

1 Maurice Halbwachs, *Kolektif Bellek*, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018.

2 Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

3 Assmann, *Kültürel Bellek*.

4 Pierre Nora, *Hafıza Mekânları*, Ankara: Dost Kitabevi, 2006.

5 Cansu Eser, *Berlinde Mekân Savaş Hafıza İlişkisi: Beelitz Sanatoryumu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2020.

6 Alev Erkmen, *Mimarlık ve Hafıza Osmanlı Dünyasında Geçmişin Yeniden Üretildiği Yapılar (1850-1910)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006.

Kolektif Belleğin İnşası, Unutma ve Hatırlama

Tüm bu kavramları göz önünde tutarak kolektif belleğin oluşumu, unutulması ve yeniden hatırlanmasına, yani kolektif belleğin yaşam döngüsüne bakmak gerekebilir. Kolektif belleğin inşası, birikimden çok aktarımla meydana gelmektedir. Belleğin kolektif özelliği, belleğin içeriklerine konu olan her şeyin toplumsal bir biçimde üretilen, sonraki kuşaklara aktarılan ve devam ettirilen, olduğu gibi korunan ya da yeri geldiğinde dönüştürülen bir kültürel miras toplamıdır.⁷ Eğer belleği oluşturan bu toplumsal farkındalık ve bilinç ortadan kalkarsa unutma gerçekleşir. Toplumun ortak bir bilinci yakalayamaması, aynı değer yargılarını ve yaşam ideallerini paylaşmaması da unutmaya sebep olan önemli bir durumdur. Kolektif belleğin yoğun olarak taşındığı mekânların yok olması da unutmaya doğuran diğer bir önemli olgudur. Peki, bu unutmada sonra hatırlama nasıl gerçekleşir?

Assmann'ın hatırlama figürleri olarak sınıflandırdığı üç ana unsur bu konuda yol gösterebilir. Bunlar; zamana ve mekâna bağlılık, gruba bağlılık ve tarihin yeniden kurulmasıdır.

Zamana ve mekâna bağlılık; hatırlama figürlerinin coğrafi ya da tarihî bir anlamda olmasa bile her zaman bir mekân ve zaman ile ilişkili olduğunu ifade eder. Yani belleğin ve dolayısıyla hatırlamanın mekâna ihtiyacı vardır.

Gruba bağlılık; kolektif belleğin onu taşıyanlara doğrudan bağlı olduğunu ifade eder. Toplumsal bellek onu taşıyanlarla birlikte vardır ve doğrudan devredilemez. Kendini ortak anıları olan bir toplum olarak inşa eden sosyal grup, geçmişini özellikle kendine özgüllüğü ve sürekliliği ile koruyabilir.

Tarihin yeniden kurulması ise hiçbir belleğin geçmişi olduğu gibi koruyamayacağı fikrini ifade eder. Bunun aksine, geçmişten geriye ancak grubun her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurabildiği biçimi kalır.⁸

7 M. Emir İlhan, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Toplumsal Belleğin Mukavemeti, Hatırlama, Kültür ve Tarih Açısından Girit", *Mediterranean Journal of Humanities*, 8/1 (2018), 227-235.

8 Assmann, *Kültürel Bellek*.

Kolektif Bellek ve Kültürel Miras İlişkisi

Kolektif belleğin gerek mekân ile olan doğrudan ilişkisi gerekse anıt, heykel, müze ve sanat eseri gibi simgelerin gelenek kurma ve hatırlamaya katkı sunan simgesel özellikleri, kültürel miras ile kolektif bellek arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir. Bu ilişkinin izlerini kültürel miras koruma teorisinin birincil kaynakları olan koruma tüzükleri üzerinden okumak faydalı olacaktır.

İlk olarak 1931 Atina Kartası'nda "anıt" kavramı ile kolektif belleğe atıf yapıldığını söylemek mümkündür. Anıt, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde "önemli bir olayın veya büyük bir kişinin gelecek kuşaklarca tarih boyunca anılması için yapılan, göze çarpacak büyüklükte, sembol niteliğinde yapı, abide" olarak tanımlanmıştır. Başlı başına bu kavramın, kolektif belleğin ana unsuru olan geleneğin aktarılmasındaki rolü açıktır. Atina Kartası'nın 5. maddesinde geçen, "*Hangi döneme ait olursa olsun, sanat değeri ve tarihî anısı olan tüm öğeler korunmalıdır, üslup birliği veya yapıyı ilk tasarımına döndürme kaygılarıyla bu öğelerden bazılarının dışlanmasına yönelik bir tutum kabul edilemez.*" ifadesindeki tarihî anı vurgusu da bu açıdan önemlidir.⁹

1964 Venedik Tüzüğü'nde ise tarihî tanıklık özelliği tekrarlanmakta ve anıtların "belge değeri" üzerinde durulmaktadır. Tüzüğün 1. maddesinde "*tarihî anıt kavramının yalnızca mimari eseri içine almadığı, tarihî bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal bir yerleşmeyi de kapsadığı*" ifade edilmektedir. 3. maddesinde ise "*Anıtların korunmasında ve onarılmasındaki amaç, onları bir sanat eseri olduğu kadar, bir belge olarak da korumaktır.*" denilerek belge değerinin önemi vurgulanmaktadır.¹⁰

1972 UNESCO Dünya Mirası Sözleşmesi'nde bu kez "miras" (heritage) kavramı ile karşılaşılır. Miras kavramı da anıt kavramı gibi kelime anlamı itibarıyla kolektif bellek, gelenek ve aktarım ilişkisine atıf yapan bir terim olup Türk Dil Kurumu'nun

9 "Atina Tüzüğü, 1931", http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0660878001536681682.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.

10 "Venedik Tüzüğü, 1964", http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.

sözlüğünde “bir neslin kendinden sonra gelen nesle bıraktığı şey” olarak açıklanmaktadır. Sözleşmenin 4. maddesinde “*taraf devletlerin topraklarında bulunan kültürel ve doğal mirasın saptanması, korunması, muhafazası, teşhiri ve gelecek kuşaklara iletilmesinin sağlanması görevinin öncelikle kendisine ait olduğunu kabul ettiği*” ifade edilmektedir.¹¹

1987 Tarihî Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü’nde (Washington Tüzüğü) ise ilk kez bellek kavramı ile karşılaşmaktadır. Tüzüğün amacının “*insanlığın belleğini oluşturan kültürel değerlerin korunmasının desteklenmesi*” olduğu ifade edilmektedir.¹²

1994 Nara Özgünlük Belgesi’nde bu kez ortak bellek kavramının yer aldığı ve şu ifadenin kullanıldığı görülmektedir: “*Küreselleşme ve bir örnekleşme baskısıyla karşı karşıya olan ve kültürel kimlik arayışlarının kimi zaman saldırgan bir milliyetçilik ve azınlık kültürlerinin yok sayılması yoluyla sürdürüldüğü bir dünyada, kültür mirasının korunması uygulamalarında da özgünlüğün dikkate alınmasıyla en büyük katkı, insanlığın ortak belleğinin tüm yönlerine saygı göstermek ve onu aydınlatmak biçiminde kendini göstermiştir.*”¹³

2008 Quebec Bildirgesi’nde “yerin ruhu” kavramına detaylıca değinilmiş, “*yerin ruhunun somut olduğu kadar soyut öğelerden oluştuğunu kabul ederek somut olmayan kültürel mirasın bir bütün olarak daha zengin bir anlam ifade ettiği*” belirtilmiştir.¹⁴

Son olarak 2011 Valetta İlkeleri’nde “*tarihî kentler ve kentsel alanların bir toplumun ve onun kültürel kimliğinin evrimini anlatan mekânsal oluşumlar olduğu*” ifade edilmiş ve yine “yerin ruhu” tanımına yer verilmiştir.¹⁵



1 Tayyare Anıtı Parkı

(<https://kulturenvanteri.com/yer/hava-sehitleri-aniti/#16/41.015938/28.952753>, Erişim Tarihi: 04.06.2021)

Koruma tüzüklerinde yer alan bu atıflar, kolektif belleğin canlı tutulması ve geleceğe sağlıklı olarak aktarılmasında kültür mirasın ve onun korunmasının önemini göstermektedir.

Kolektif bellek ve kültürel miras ilişkisini İstanbul’da yer alan üç kültür mirası örneği üzerinden kısaca inceleyerek somutlaştırabilmek mümkündür. İlk örnek, Fatih’te bulunan Tayyare Anıtı Parkı’dır. Bu park, Türk havacılık tarihinin ilk şehitleri anısına dikilmiş olan bir anıt ve etrafında düzenlenen peyzaj alanından oluşmaktadır. Anıt, İstanbul’dan Kahire’ye 2.500 km’lik uçuşu gerçekleştirmek üzere yola çıkan, ancak uçaklarının düşmesi sonucu şehit olan üç pilotun, yani Fethi, Nuri ve Sadık beylerin anısına 1914 yılında dikilmiştir. Anıtın tasarımı, I. Ulusal Mimarlık Akımı temsilcilerinden Mimar Vedat Tek’e aittir.¹⁶ Anıtın gövde kısmında geleneksel motiflerin yer aldığı madalyonlar kullanılmış, malzeme olarak mermer ve bronz tercih edilmiştir. Mermer sütunun üst kısmı, havacıların yarım kalan yolculuklarını temsil eden kırık olarak tasarlanmıştır. Yapıldığı tarihten günümüze kadar kent belleğinde önemli bir yer teşkil eden park, kentlinin buluşmalarına, toplantılarına ve yer tariflerine özne olmaktadır.

11 UNESCO, *Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi*, Paris: UNESCO Yayını, 1972.

12 “Washington Tüzüğü, 1987”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0756646001536913861.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.

13 “Nara Özgünlük Belgesi, 1994”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0756646001536913861.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.

14 “Quebec Declaration, 2008”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0931825001587380615.pdf. Erişim Tarihi: 08.06.2021.

15 “Valetta İlkeleri, 2011”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0592931001536912260.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.

16 Nihal Konar Naş Karsan, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e İstanbul’da Osmanlı Anıtları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.



2 Harikzedegân Apartmanları (https://tr.wikipedia.org/wiki/Tayyare_Apartmanları, Erişim Tarihi: 04.06.2021)



3 Yedikule Bostanları (Durusoy, 2019)

İkinci örnek, 1918 Fatih yangınında evlerini kaybeden yangınzedeler için inşa edilmiş olan Harikzedegân Apartmanlarıdır. Bu konut bloğu, 1919 yılında Mimar Kemalettin tarafından tasarlanmıştır. Hem yapısal özellikleri hem de mimari biçimlenişi itibariyle mimarlık tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. “Harikzedegân” kelimesi, Osmanlı Türkçesinde “yangınzedeler” anlamına gelmektedir. Günümüzde otel olarak hizmet veriyor olsa da yapılar, kendilerini meydana getiren tarihi toplumsal bir olayın izlerini isimlerinde sürdürmeye devam etmeleri bakımından önemlidir.¹⁷

Üçüncü ve son örnek ise yüzyıllardır kentlilerin

ekip biçme geleneğini sürdürdüğü Yedikule Bostanlarıdır. Bizans kara surlarının doldurulmuş hendek kısımlarında halkın gıda ihtiyacını karşılamak için tarımsal faaliyetin gerçekleştiği bostanların tarihi 1.500 yıl öncesine dayanmaktadır. Bizans dönemi kayıtlarında bostanların, gıda ihtiyacının çoğunu karşıladığına ve yoğun olarak kullandığına yönelik bilgiler mevcuttur.¹⁸ Bu tarımsal fonksiyon, Osmanlı döneminde de devam etmiştir. Günümüzde sayısı azalmış olsa da hâlen varlığını sürdüren ve kentin yeşil çeperinin çoğunluğunu oluşturan bostan alanları süregelen fonksiyonun kültür mirasının kentsel bellekte edindiği yere katkısı açısından önemlidir.

17 Hasan Basri Kartal, Asiye Nisa Kartal, “Mimar Kemalettin ve Harikzedegân (Tayyare) Apartmanları Üzerine Bir Deneme”, *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 3/6 (2020), 318-341.

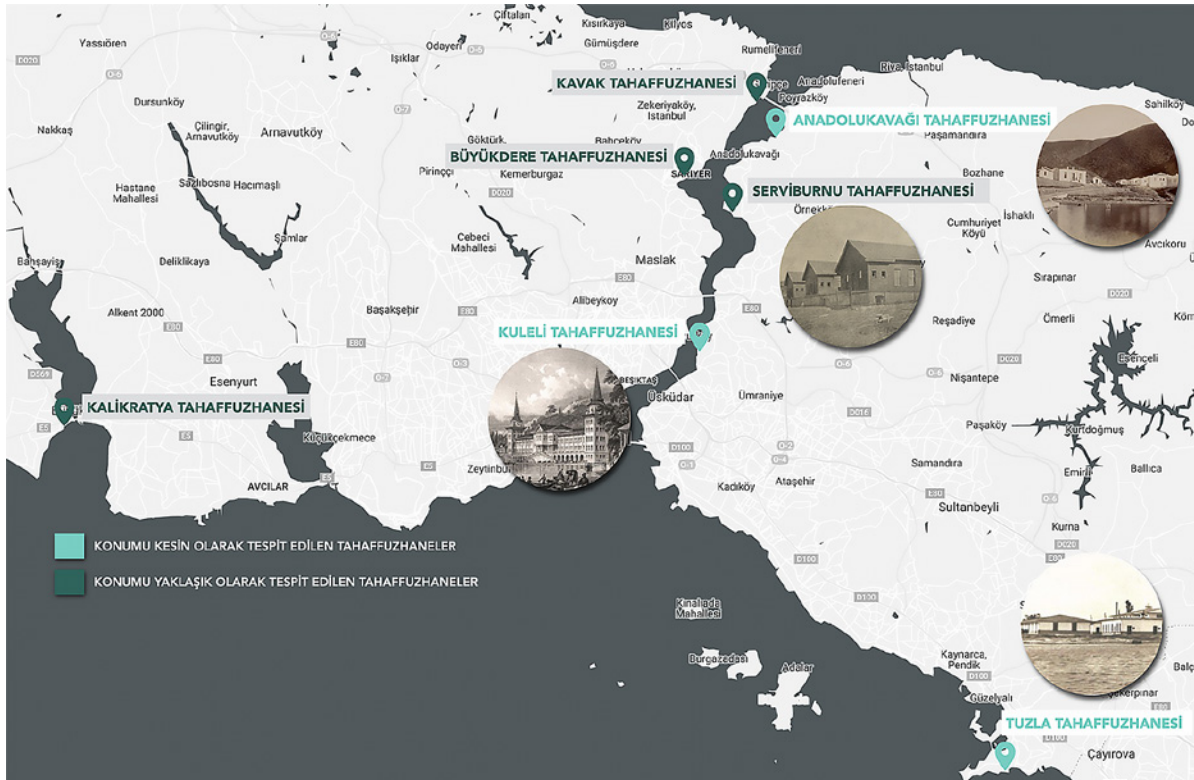
18 Elifnaz Durusoy, *Değer Olarak Mekânsal Boşluk ve Korunmasına Yönelik Bir Yöntem Önerisi: İstanbul Kara Surları Dünya Miras Alanı Örneği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.

Geç Osmanlı Dönemi İstanbul’unda Koruyucu Sağlık Kurumları ve Bellekteki Yerleri

19. yüzyılda sanayileşme ve gelişen ulaşım imkânlarıyla beraber daha hızlı ve kolay yayılmaya başlayan salgınlar tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Osmanlı Devleti’nde de veba, kolera gibi salgınlar sebebiyle ciddi can kayıpları yaşanmıştır. Koruyucu sağlık alanında dünyadaki gelişmelerin yakından takip edildiği Osmanlı’da bu salgınlara yönelik ilk mücadele yöntemi karantina uygulaması olmuştur. 1838 yılında bu karantina faaliyetini idare ve denetim amacıyla Karantina Meclisi (Meclis-i Tahaffuz) kurulmuş, bu süreçten sonra koruyucu sağlık alanında birbiri ardınca yeni kurumlar tesis edilmeye başlanmıştır.¹⁹

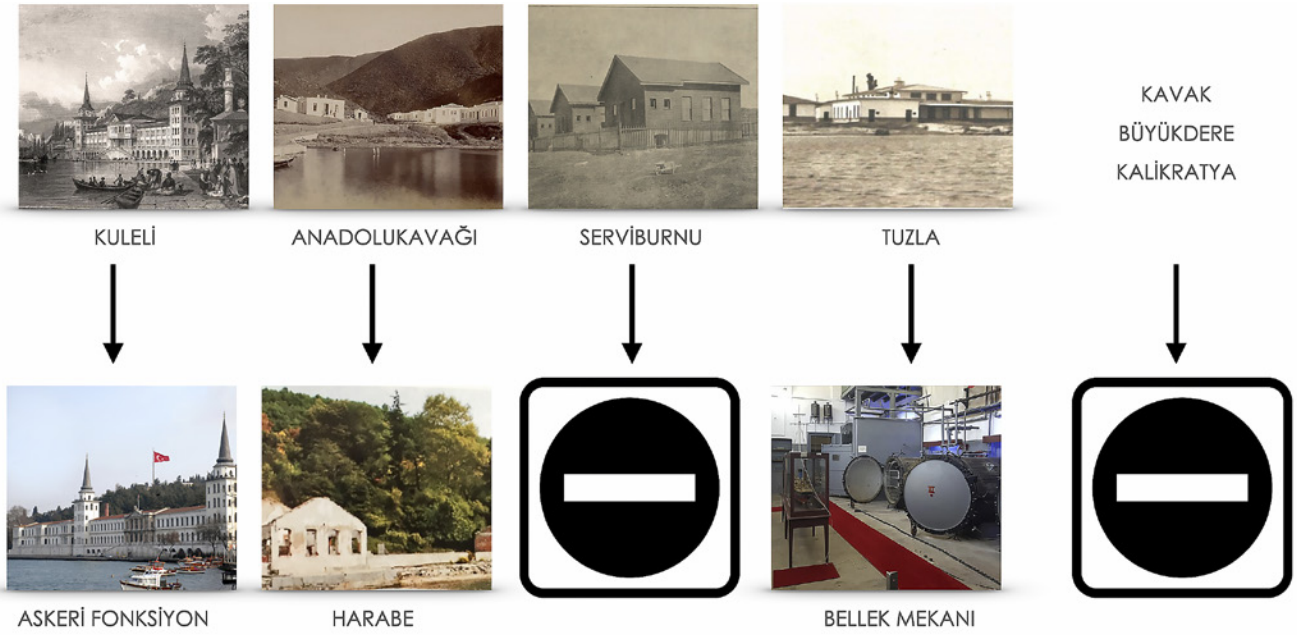
Tahaffuzhâneler

Tesis edilen ilk koruyucu sağlık kurumları tahaffuzhânelerdir. Şehre dışardan gelen yolcuların herhangi bir salgın hastalık taşıyıp taşımadıklarının teşhis edilmesi amacıyla bir süre karantinada bekletildikleri yapılar olan tahaffuzhâneler, genellikle uluslararası ulaşım güzergâhı olan İstanbul Boğazı’nın uygun koylarında inşa edilmişlerdir. Acil ihtiyaca cevap verebilmek amacıyla tahaffuzhâneler için çoğunlukla mevcut olan uygun yapıların kullanıldığı görülmektedir. Bunlar, genellikle askerî hastane ya da kışla gibi fonksiyonu olan yapılardır. Yeni inşa edilen tahaffuzhânelerin de tek ve iki katlı, ahşap ya da kâgir yapılar grubu olarak yapıldıkları bilinmektedir. İstanbul’da konumları tespit edilebilen 7 adet tahaffuzhâne yapısı mevcut olup bunlar Kavak, Anadolu Kavağı, Kuleli, Büyükdere, Serviburnu, Tuzla ve Kalikratya tahaffuzhâneleridir.



4 İstanbul’da yer alan tahaffuzhâneler (Gider, 2019)

19 Sümeyye Gider, *Geç Osmanlı Dönemi İstanbul Koruyucu Sağlık Kurumları ve Pendik Bakteriyolojihane-i Baytari Yapıları Koruma Önerileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.

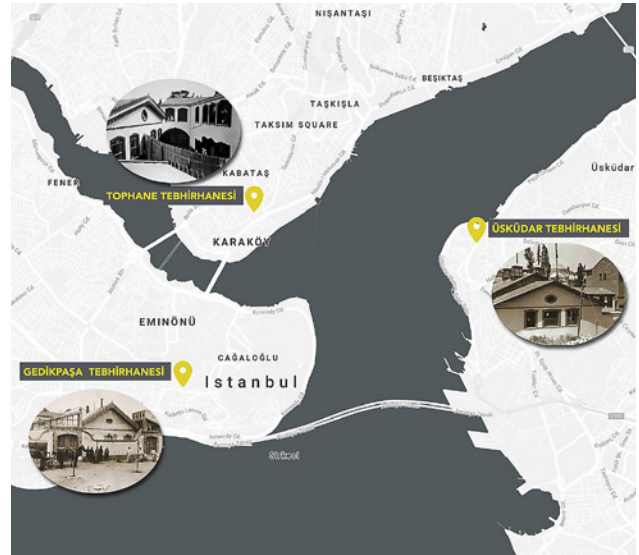


5 Tahaffuzhâne yapılarının bellekte olan / olmayan yeri

Sözü edilen yapılardan günümüze yalnızca Kuleli, Anadolu Kavağı ve Tuzla tahaffuzhâneleri ulaşabilmiştir. Tahaffuzhâne yapılarının kolektif bellekte tuttukları yer incelendiğinde, Kuleli tahaffuzhânesinin diğer yapılardan farklı olarak kışla fonksiyonu bulunduğu, ayrıca diğer yapılara göre daha nitelikli olan yapı tekniği sebebiyle günümüze ulaştığı görülmektedir. Bu yapı, kentlinin belleğinde askerî fonksiyonu ile yer etmiş olup, tahaffuzhâne kullanımına ilişkin özel bir yerinin olmadığı söylenebilir. Anadolu Kavağı tahaffuzhâneleri de günümüzde askerî alan içerisinde yer almaktadır ve harap durumdadır. Tuzla tahaffuzhânesinin günümüze ulaşan kısmı ise İTÜ Denizcilik Fakültesi içerisinde yer almakta ve tahaffuzhâne kullanımına ait özgün teçhizatın sergilendiği bir bellek mekânı olarak yaşamaktadır.

Tebhirhâneler

Bir diğer koruyucu sağlık kurumu olan tebhîrhâneler, salgın hastalık taşıyan kişilere ait eşyaların etüv makinelerinde buhar kullanılarak dezenfeksiyon işlemlerinin gerçekleştirildiği kurumlardır. Ayrıca bu kişilerin evleri de tebhîrhâne görevlileri tarafından dezenfekte edilmiştir. 1893-1894 büyük kolera salgını sırasında İstanbul'un üç ayrı



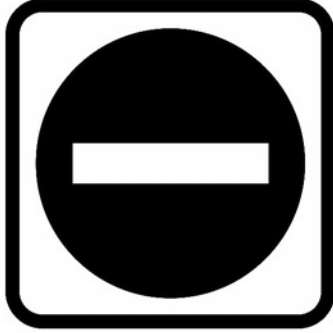
6 İstanbul'da yer alan tebhîrhâneler (Gider, 2019)

bölgesinde tebhîrhâne yapısı inşa edilmiştir. Bunlar; Gedikpaşa, Tophane ve Üsküdar tebhîrhâneleridir. Üç yapı da benzer bir mimari üslup ve biçimlenişe sahip olup kâgir olarak inşa edilmiştir.²⁰

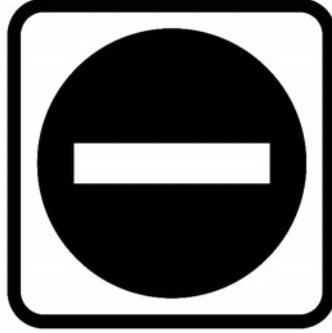
20 Gider, *Geç Osmanlı Dönemi İstanbul Koruyucu Sağlık Kurumları*.



TOPHANE



GEDİKPAŞA



ÜSKÜDAR



BELLEK MEKANI

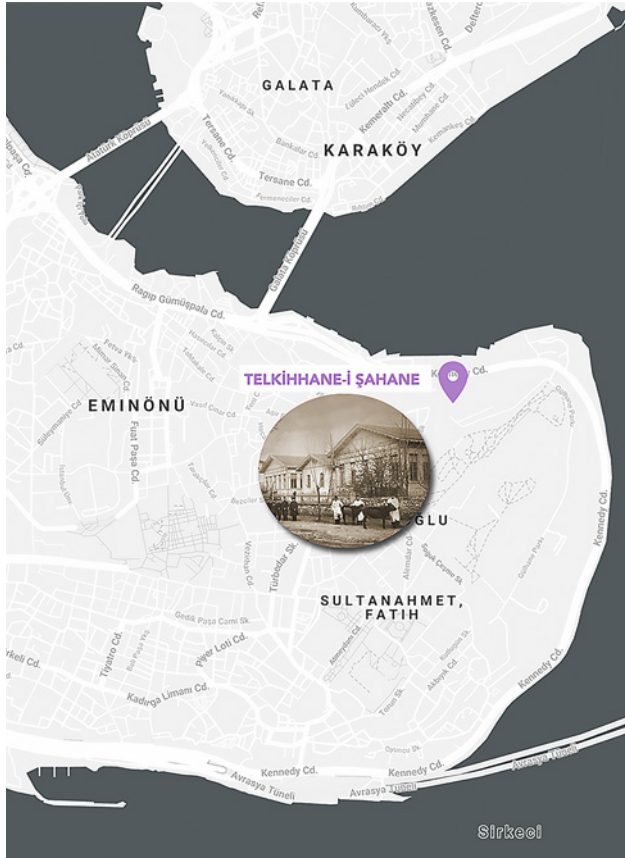
7 Tebhirhâne yapılarının bellekte olan / olmayan yeri

Yapıların planları, “temiz” ve “bulaşık” olarak isimlendirilen iki ana mekân dikkate alınarak kurulanmıştır. Bulaşık kısım, hastalık taşıyan eşyaların getirildiği ve etüve yerleştirildiği, temiz kısım ise etüvden çıkan eşyaların sahibine teslim edilmeye hazır hâle getirildiği alandır. Ortalarında yer alan etüv makinesi haricinde bu iki alanın birbirleriyle herhangi bir bağlantıları mevcut değildir. Bunlardan günümüze yalnızca Üsküdar Tebhirhânesi ulaşabilmiştir. 2007 yılında restore edilen yapı, sanat merkezi fonksiyonunun yanı sıra etüv makinelerinin sergilendiği bir bellek mekânı olarak yaşamaktadır. Ayrıca bulunduğu sokağa ismini vermesi ile de kent belleğinde yer tuttuğu görülmektedir.

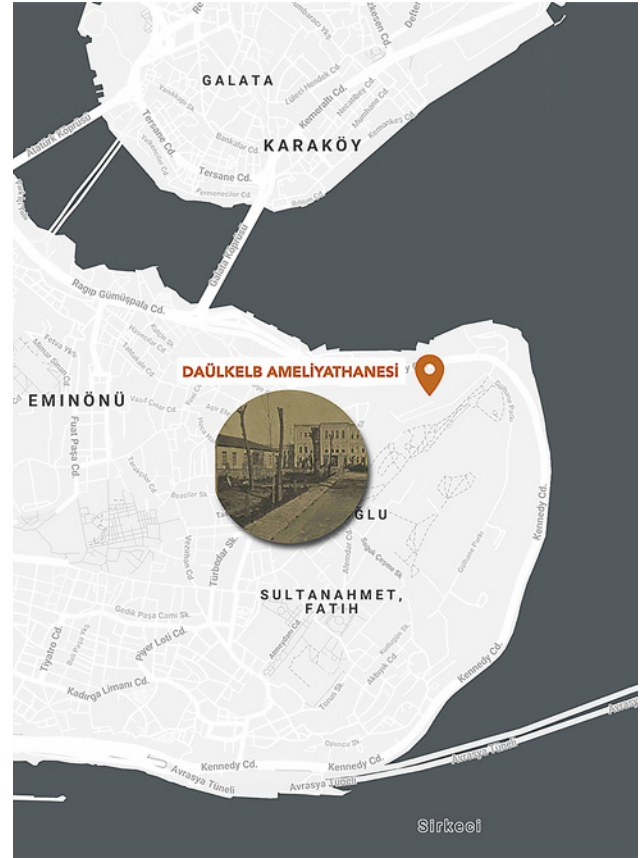
Telkihâne-i Şâhâne

Bir diğer koruyucu sağlık kurumu olan telkihâne, aşı üretiminin ve tedavisinin yapıldığı kurumlardır. Telkihâne-i Şâhâne, ilk adıyla Telkihâne-i Cüderî, Osmanlı’da çiçek aşısı tedavisi için Dr. Hüseyin Remzi Bey başkanlığında, 1892 yılında tesis edilmiştir. Demirkapı’daki Mekteb-i Tıbbiyye’nin parazitoloji laboratuvarında ilk hizmetine başlamış olan telkihâne, 1894 yılında yeni inşa edilen 4 pavyonlu ahşap bir binaya taşınmıştır. Günümüze ulaşamayan bu yapıya ilişkin bilgiler, ancak devletin arşiv kaynaklarından ve dönemin yazılı-görsel basınından elde edilebilmektedir.²¹

21 Sümeyye Gider, Zeynep Gül Ünal, “Late Ottoman Period Preventive Health Institutions in Istanbul: An Architectural Approach”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sus-*



8 Telkikhâne-i Şahâne (Gider, 2019)



9 Dâülkelb Ameliyathânesi (Gider, 2019)

Dâülkelb Ameliyathânesi

Telkikhâneler gibi aşı çalışmalarının gerçekleştirildiği bir kurum olan Dâülkelb Ameliyathânesi, kuduz hastalığı özelinde çalışan, bu hastalığa yönelik aşı ve tedavi uygulamalarının yapıldığı bir kurumdur. Fransız kimyager Louis Pasteur'un keşfettiği kuduz aşısını öğrenmek amacıyla Paris'e gönderilen üç kişilik heyetin başkanı olan Zoeros Paşa'nın yönettiği Dâülkelb Ameliyathânesi, Gülhanedeki Mektebi Tıbbiyye'nin bahçesinde yer alan yapıda faaliyet göstermiştir.²² Bu yapı da günümüzde Demirkapı Kışlası içerisinde yer almakta olup özgün kullanıma yönelik izlerini kaybetmiştir. Kent belleğinde bir yer tutmadığı söylenebilir.

tainable Development, 11/4 (2021), 411-426. (<https://www.emerald.com/insight/publication/issn/2044-1266>; <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-06-2020-0082>)

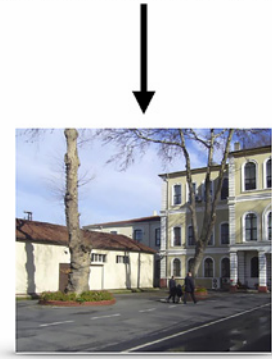
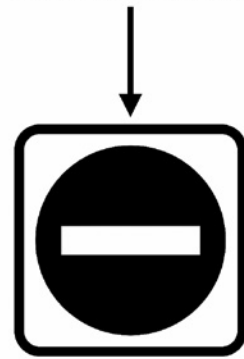
22 Sümeyye Gider, Zeynep Gül Ünal, "Geç Osmanlı Dönemi İstanbul Koruyucu Sağlık Kurumları ve Pendik Bakteriyolojihanesi-i Baytari Binası", *Dicle Üniversitesi 1. Uluslararası Mimarlık Sempozyumu*, 04-06 Ekim 2018, Diyarbakır.



TELKİHHANE-İ ŞAHANE



DAÜLKELB AMELİYATHANESİ



UNUTULAN FONKSİYON

10 Telkikhâne-i Şahâne ve Dâülkelb Ameliyathânesi'nin bellekte olan / olmayan yeri



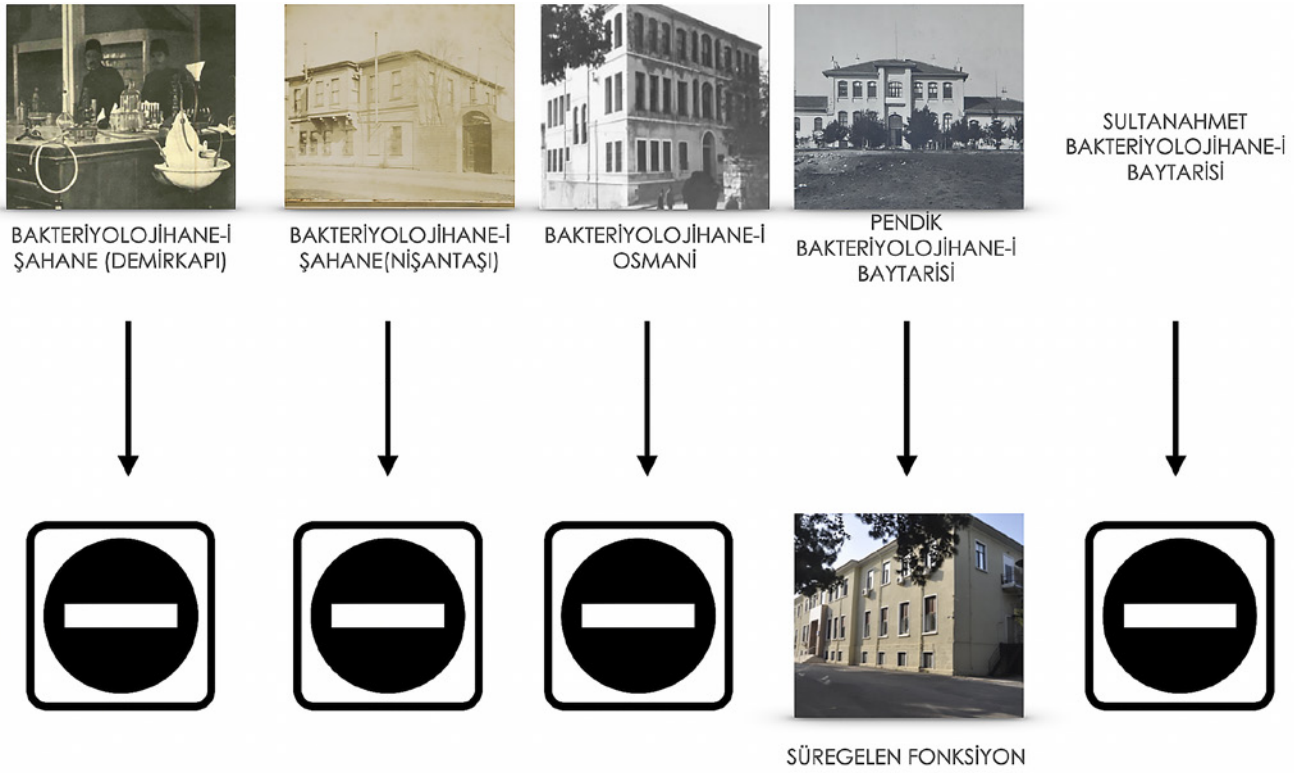
11 İstanbul'da yer alan bakteriyolojihâneler (Gider, 2019)

Bakteriyolojihâneler

Mikroorganizmalar, bulaşıcı hastalıklar ile ilgili araştırmaların ve bu hastalıkları önleyici aşı ve serum üretiminin yapıldığı kurumlar olan bakteriyolojihâneler, Osmanlı Devleti'nde, insan hastalıkları ile ilgilenen bakteriyolojihâne-i şâhâne ve hayvan hastalıkları ile ilgilenen bakteriyolojihâne-i baytarî olmak üzere iki farklı kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk bakteriyolojihâne, 1893-1894 kolera salgınında II. Abdülhamid'in alınacak önlemler ile ilgili yardım istediği Pasteur Enstitüsü'nden Dr. Andre Chantemesse'nin önerisiyle şehir sularının tahlil edilmesi amacıyla kurulmuştur. Daha sonra artan ve değişen ihtiyaca göre yeni yapı ve kurumlar tesis edilmiştir.²³

İstanbul'da 5 adet bakteriyolojihâne yapısı tespit edilmiştir: Bakteriyojihané-i Şâhâne (Demirkapı), Bakteriyojihané-i Şâhâne (Nişantaşı), Bakteriyojihané-i Osmanî, Bakteriyojihané-i Baytarî (Sultanahmet) ve Pendik Bakteriyojihané-i Baytarîsi. Bunlardan günümüze yalnızca Pendik'teki bakteriyolojihâne ulaşmıştır. Bu kurum, özgün fonksiyonuyla kurulduğu günden beri hizmetine devam eden tek koruyucu sağlık kurumudur. Günümüzde Pendik Veteriner Kontrol Araştırma Enstitüsü adıyla hizmet vermektedir.

23 Gider, *Geç Osmanlı Dönemi İstanbul Koruyucu Sağlık Kurumları*.



12 Bakteriyojihanelerin bellekte olan / olmayan yeri

Hatırlatıcı Olarak COVID-19 Pandemisi

İlk olarak Aralık 2019'da Çin'in Vuhan eyaletinde ortaya çıkmış bir solunum yolu virüsü olan koronavirüs, Mart 2020'de Türkiye'de de ilk vakanın görülmesiyle birlikte bütün dünyada pandemi ilan edilmiştir. COVID-19 pandemisinin etkileri, bu çalışmanın hazırlandığı süreçte hâlâ devam etmektedir. Bellekte yer eden fakat süreç içerisinde unutilan olayları geri çağırma görevi gören mne-moniclere çalışmanın giriş bölümünde değinilmiştir. Bu bölümde, günümüzde geniş kitleleri etkileyen bir salgının, 19. yüzyılda aynı şekilde geniş kitleleri etkilemiş olan salgınlarla mücadele amacıyla inşa edilen fakat zaman içerisinde kendilerine olan ihtiyacın ortadan kalkmasıyla unutilan koruyucu sağlık yapılarının hatırlanmasındaki rolü ince-
lenecektir. Bu incelemede günümüz toplumlarının

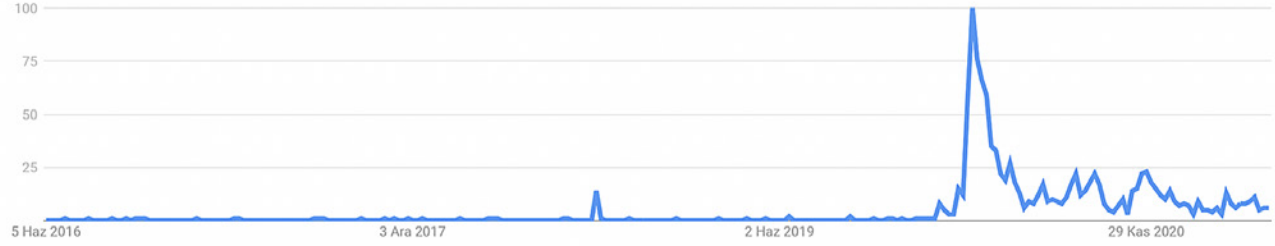
hatırlama ihtiyacını karşılamak için başvurduğu ilk kaynak olan Google analizleri kullanılmıştır. 19. yüzyıl salgınlarına ve koruyucu sağlık kurumlarına yönelik birkaç anahtar kelime seçilmiş, Google Trends üzerinden aramaların 5 yıllık süreçteki aranma eğilimleri, aranan ilgili konular ve aranan konular analiz edilmiştir.

İlk olarak tarihî bir salgın olan "İspanyol gribi" araması araştırılmış, aranma trendinin COVID-19 salgınının görüldüğü 2019-2020 periyodunda ciddi bir artış eğiliminde olduğu görülmüştür. Bu aramaya salgının ne kadar sürdüğü, nasıl bittiği gibi aramaların da eşlik ettiği görülmektedir. Dolayısıyla benzer tarihî olaylara ilişkin bir bellek tazelemesine ihtiyaç duyulduğu söylenebilir.

İSPANYOL GRİBİ

Zaman içinde gösterilen ilgi ?

↓ <> ↗



İlgili sorgular ?

Artış Gösteren ↓ <> ↗

1	ispanyol gribi kaç yıl sürdü	Büyük Çıkış
2	ispanyol gribi ne zaman	Büyük Çıkış
3	ispanyol gribi nasıl bitti	Büyük Çıkış
4	ispanyol gribi kaç kişi öldü	Büyük Çıkış
5	ispanyol gribi ne kadar sürdü	Büyük Çıkış

13 İspanyol Gribi anahtar kelimesinin aranma trendi (Erişim Tarihi: Haziran 2021)

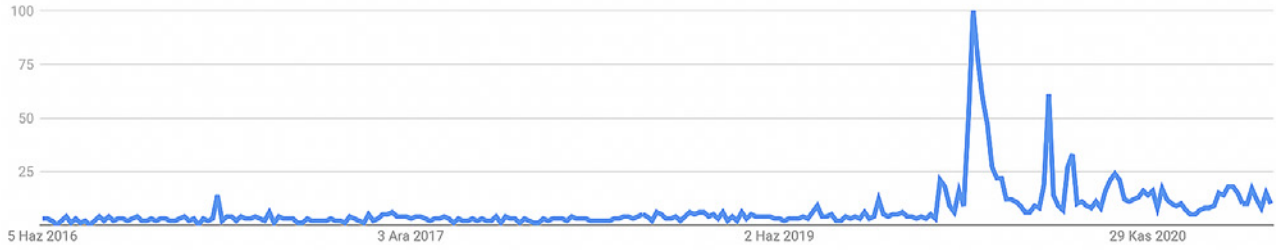
İkinci bir anahtar kelime olarak yine tarihte ciddi kayıplara yol açmış olan “veba” kelimesi seçilmiştir. Bu aramanın da COVID-19 pandemisinin görüldüğü 2019-2020 aralığında artan bir grafik sergilediği görülmüştür.

Yapılara ilişkin bir analiz yapabilmek amacıyla tahaffuzhânelerin, yani karantina istasyonlarının İngilizcesi olan “quarantine station” anahtar kelimesi seçilmiş ve aranma trendi dünya genelinde analiz edilmiştir. Burada da önceki iki anahtar kelime gibi aranma eğiliminin 2019-2020 periyodunda ciddi bir artış gösterdiği tespit edilmiştir. Dikkat çeken diğer bir unsur da kelimenin arandığı bölge analizidir. Avustralya'nın yapılan aramalarda 100

puan gibi bir değerle birinci sırada olduğu tespit edilmiştir. Bunun nedeni araştırıldığında, burada Woodman Point Quarantine Station isimli bir karantina istasyonunun yer aldığı görülmüştür. 1851-1979 yılları arasında görülen salgın hastalıklarda aktif olarak kullanılmış olan karantina istasyonu, günümüzde bellek mekânı olarak yaşamakta, tarih turlarına ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıca burada karantina tecrübesi yaşamış kişilerin tanıklıklarını anlattıkları turlar da düzenlenmekte, karantina bavulları gibi kişilerin kullandıkları eşyalar da sergilenmektedir.

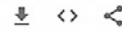
VEBA

Zaman içinde gösterilen ilgi ?



İlgili sorgular ?

Artış Gösteren

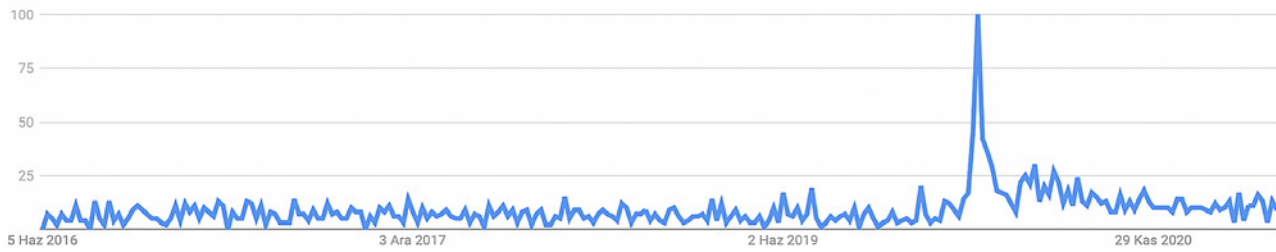


1	bubonik veba	Büyük Çıkış
2	veba geceleri	Büyük Çıkış
3	kara veba nedir	Büyük Çıkış
4	veba kaç yıl sürdü	Büyük Çıkış
5	veba doktoru	Büyük Çıkış

14 Veba anahtar kelimesinin aranma trendi (Erişim Tarihi: Haziran 2021)

QUARANTINE STATION

Zaman içinde gösterilen ilgi ?



Bölgeye göre ilgi alanı ?

Bölge



1	Avustralya	100	<div style="width: 100%;"></div>
2	Singapur	26	<div style="width: 26%;"></div>
3	Malezya	7	<div style="width: 7%;"></div>
4	Filipinler	6	<div style="width: 6%;"></div>
5	Hindistan	5	<div style="width: 5%;"></div>

15 Quarantine Station anahtar kelimesinin aranma trendi (Erişim Tarihi: Haziran 2021)



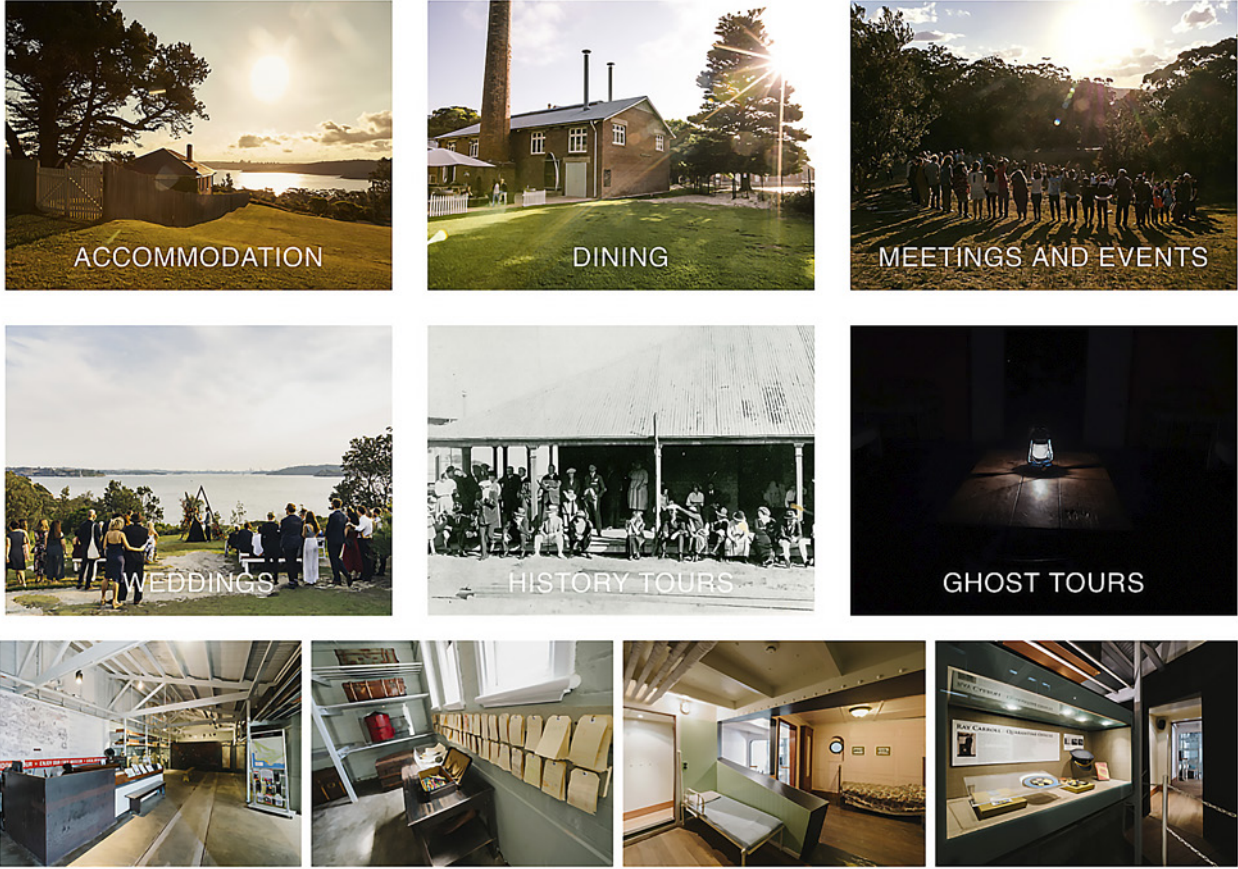
16 Woodman Point Karantina İstasyonu (www.woodmanpointquarantination.com, Erişim Tarihi: 03.06.2021)

Avustralya'daki aramaların yoğun olarak yapıldığı bir diğer bölge olan Sydney için araştırma yapıldığında, burada da benzer bir karantina istasyonunun mevcut olduğu görülmüştür. Q Station ismiyle günümüzde otel olarak hizmet veren karantina istasyonu da bellek mekânı olarak yaşamaktadır. İstasyonun bir kısmı müze fonksiyonuyla hizmet vermekte, tarih turları ve hayalet turları düzenlenmektedir. Özellikle COVID-19 döneminde mekâna olan ilginin artmış olduğu görülmektedir.

Benzer bir araştırma, Türkiye konumunda "tahaffuzhâne" anahtar kelimesi için yapılmıştır. Kavramın diğerlerine göre biraz daha özel kullanımını olması sebebiyle beş yıllık dönemde aranma sayısının benzer bir artışta olduğu görülmüştür. Ancak yine 2019-2020 periyodunda aranma eğiliminin diğer dönemlerden daha fazla olduğu tespit

edilmiştir. Aramanın yapıldığı bölgeler incelendiğinde, İstanbul ve İzmir'in ilk sırada olduğu belirlenmiştir. Türkiye'de günümüze ulaşan ve bellek mekânı olarak yaşayan iki tahaffuzhânenin, Urla ve Tuzla tahaffuzhânelerinin bu şehirlerde yer almasının bu sonuca sebep olduğu düşünülmüştür.

Bir diğer mnemonic araştırması da süregelen fonksiyon üzerinden yapılmıştır. Pendik Veteriner Kontrol Enstitüsü, 1914 yılından beri aynı yapıda ve aynı fonksiyonla hizmet vermektedir. Kurulduğu tarihte ve özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki aşı çalışmalarında öncü bir kurum olan bakteriyolojihânenin, günümüz COVID-19 salgınına karşı geliştirilmek istenen aşı çalışmalarında da önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu da süregelen fonksiyonun, yapıların hem kurumsal bellekte hem de kolektif bellekte tuttuğu yer açısından önemli olduğunu ortaya koymaktadır.



17 Q Station Karantina İstasyonu (<https://www.qstation.com.au>, Erişim Tarihi: 03.06.2021)

TAHAFFUZHANE

Zaman içinde gösterilen ilgi ?



Alt bölgeye göre ilgi alanı ?

Alt Bölge ▾



1 İstanbul 100

2 İzmir 49

İlgili konular ?

Artış Gösteren ▾

1 Tuzla - Türkiye'de bir ilçe Büyük Çıkış

18 Tahaffuzhane anahtar kelimesinin arama trendi (Erişim Tarihi: Haziran 2021)

Koruyucu sağlık kurumlarının iletişimsel bel-
lekte tuttukları yeri göstermesi açısından önemli
bir veri de dönemin gazetelerinde bu kurumlara
gösterilen ilgidir. 1893 yılında Mekteb-i Tıbbiyye
bahçesinde inşa edilen bakteriyolojihânenin medya
tarafından yakından takip edildiği görülmektedir.

Sabah gazetesinde yapının inşa süreci ile mimari
özelliklerinden bahseden kısa bir haberle okuyucular
bilgilendirilmiş, 1895 yılında *Servet-i Fünûn*
dergisinde “Bakteriyolojihâneye Bir Ziyaret” isimli
yazıyla yapının iç mekânına ve işleyişine yönelik

geniş bilgilere yer verilmiştir. Benzer bir ilginin
günümüzde pandemi hastaneleri için sergilendiği
görölmektedir. Özellikle pandemi hastanesine dönüştürülen Hadımköy Askerî Hastanesi’ne ilişkin haberler medyada geniş yer bulmuştur. Burada dikkati çeken bir diğer husus da yapıların fonksiyonel dönüşümleri için devletlerin verdikleri ortak reflektir. 1868 yılında Serviburnu Askerî Hastanesi’nin ve Büyükdere Askerî Hastanesi’nin tahaffuzhâneye dönüştürülmesi de bu konuya verilebilecek önemli örneklerdir.

1914

Pendik Bakteriyolojihane-i Baytarisi



(PVKAE Arşivi)

2020

Pendik Veteriner Araştırma Enstitüsü

Pendik Veteriner Araştırma Enstitüsü Covid-19 aşısı geliştirmede atakta

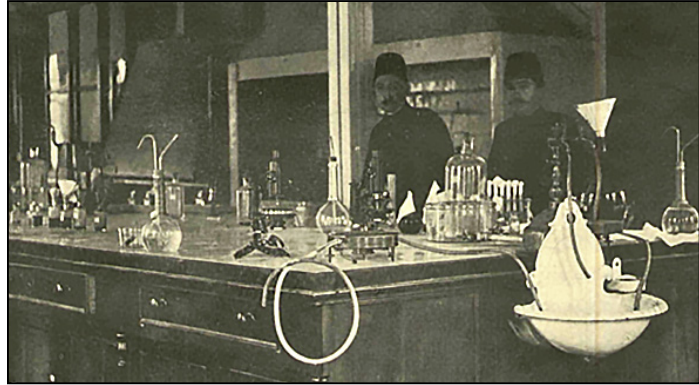
Menekşe Tokyay · Son güncelleme: 15/04/2020



(euronews.com)

19 Pendik
Bakteriyolojihâne-i
Baytarisi - süregelen
fonksiyon

"Doktor Mösyö Chantemesse için dar'ül ameliyat olmak üzere Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane kurbunda iki oda bir salonu havi olarak hemen bir daire inşasına Bab-ı Valayı Seraskeri' ce teşebbüs ve ibtidar kılındığı ve bugün yarın inşaata başlanılıp yedi sekiz gün zarfında ikmal edileceği müstahirat-ı vakiamızdandır."
(Sabah, 25 Ra 1311/5 Ekim 1893)



دوكتور موسيو (شانتيس) الميجون
دار العمليات اولقى اوزره مكتب طيبة شا.
هانه قرينده ايكي اوطة و برصالوني حاوي
اولهرق همان برداره انشاسته باب والاي
سر عسكرى بجه تشبث و ابتدار قلندينى و بو
كون يارين انشالته باشلانيلوب يدي سكر
كون نظر قنده ايكال ايديله جكي مستخبرات
واقعه ميزانيدوز. له تاق رة لاله قشع



20 Bakteriyojihâne-i Şâhâne'ye dair gazete haberleri ve kuruma ziyaret fotoğrafları (Gider, 2019)

1868
Serviburnu Askeri Hastanesi'nin Tahaffuzhane
(Karantinhane)'ye Dönüşümü



(BOA)

2020
Hadımköy Askeri Hastanesi'nin Pandemi
Hastanesine Dönüşümü

Hürriyet
Tarihi Hadımköy Askeri Hastanesi ilk hastalarını almaya başladı
Pandemi hastanesi olarak hizmet vermesi planlanan ve 35 günde ... en eski hastanelerinden birisi olan Tarihi Hadımköy Askeri Hastanesinin ...
9 Haz 2020

CNN Türk
Tarihi Hadımköy Askeri Hastanesi salgın hastanesi oluyor
Arnavutköy Hadımköy'de Sultan 2. Abdulhamit Han'ın yaptırdığı tarihi hastane, pandemi hastanesi olacak.
10 Nis 2020

Milliyet
Tarihi Hadımköy Askeri Hastanesi ilk hastalarını kabul etmeye başladı
Hastanenin üst katında bulunan yoğun bakım ünitelerinde özellikle pandemi, sars, ebola gibi hastalıklar için oluşturulan negatif basınçlı odalar ...
10 Haz 2020

Yeni Şafak
Hadımköy heyecanı: Sultan yadigarı yanında hizmete giriyor
Sultan 2. Abdülhamid tarafından 1891 yılında yaptırılan tarihi Hadımköy Askeri Hastanesi'nin pandemi hastanesi olarak kullanılması için ...
10 May 2020

21 Dönüşen yapılar - ortak refleks

Değerlendirme ve Sonuç

Ortak bir zemin ve zamanda buluşan toplulukların ortak hafızası olan kolektif bellek, “nesilden nesle aktarılan” kültürel miras ve bu mirasın korunması için önemli bir olgudur. Bir şekilde nesiller arasındaki bağın kopması ya da aktarımın başka şekilde yok olması, kolektif belleğin kaybına neden olabilir. Kaybolan bellek, doğrudan ilişkili olduğu ve kolektif belleğin taşıyıcısı olan mekânın da kaybına sebep olur. Bu sebeple farkındalık ve toplumsal bilinç, kolektif belleğin yaşaması ve kültürel mirasın korunması için önemlidir.

Bellekte kayıtlı olan verileri tekrar hatırlamamıza sebep olan mnemonic araçlar, yani hatırlatıcılar bazen bir koku, ses ya da bir olay şeklinde kendini gösterir. Bu çalışmada döneminin önemli bilimsel kuruluşları olan, fakat zaman içerisinde kendilerine olan ihtiyaç kaybaldığı için fonksiyonsuz kalarak tahrip olan ve zamanla bellekten silinen koruyucu sağlık kurumlarının güncel durumları, bellekte tuttukları izler açısından irdelenmiştir. Bu yapıların önemli bir kısmının yok olduğu, günümüze ulaşanların ise ya bellek mekânı olarak yaşadıkları ya da sahip oldukları fonksiyonu sürdürerek hayatta kaldıkları görülmüştür.

Google Trends üzerinden alanla ilgili seçilen anahtar kelimelerin aranma istatistikleri, bir hatırlatıcı olarak değerlendirilen COVID-19 pandemisinin toplumların içinde buldukları pandemi şartlarında geçmişteki benzer olaylara yönelik öğrenme ihtiyaçlarını tetiklediğini göstermektedir. Yurt dışındaki karantina istasyonlarının bellek mekânı olarak düzenlendiği olumlu örneklerin toplumun ilgisini çektiği görülmüştür. Dolayısıyla COVID-19 pandemisiyle oluşan bu “toplumsal merak”, kolektif belleğin canlanması için önemli bir fırsat olarak değerlendirilebilir. Ayrıca ülkemizdeki yaşayan ya da harap hâlde günümüze ulaşan koruyucu sağlık kurumlarının gelecek nesillere aktarılmasında bellek mekânı fonksiyonunun önemi de tespit edilmiştir. Bir diğer unsur da yapılara olan ilginin iletişimsel bellekte tuttukları yerdir. Bu geçici ilginin kalıcı bir özellik kazanabilmesi, ancak kültürel belleğe aktarılabilmesi ile mümkündür. Bu da çalışmada irdelendiği şekliyle, süregelen fonksiyonun yaşaması veya yapıların kimliğinin tekrar hatırlanması gibi unsurlar ile gerçekleşmektedir.

Kaynakça

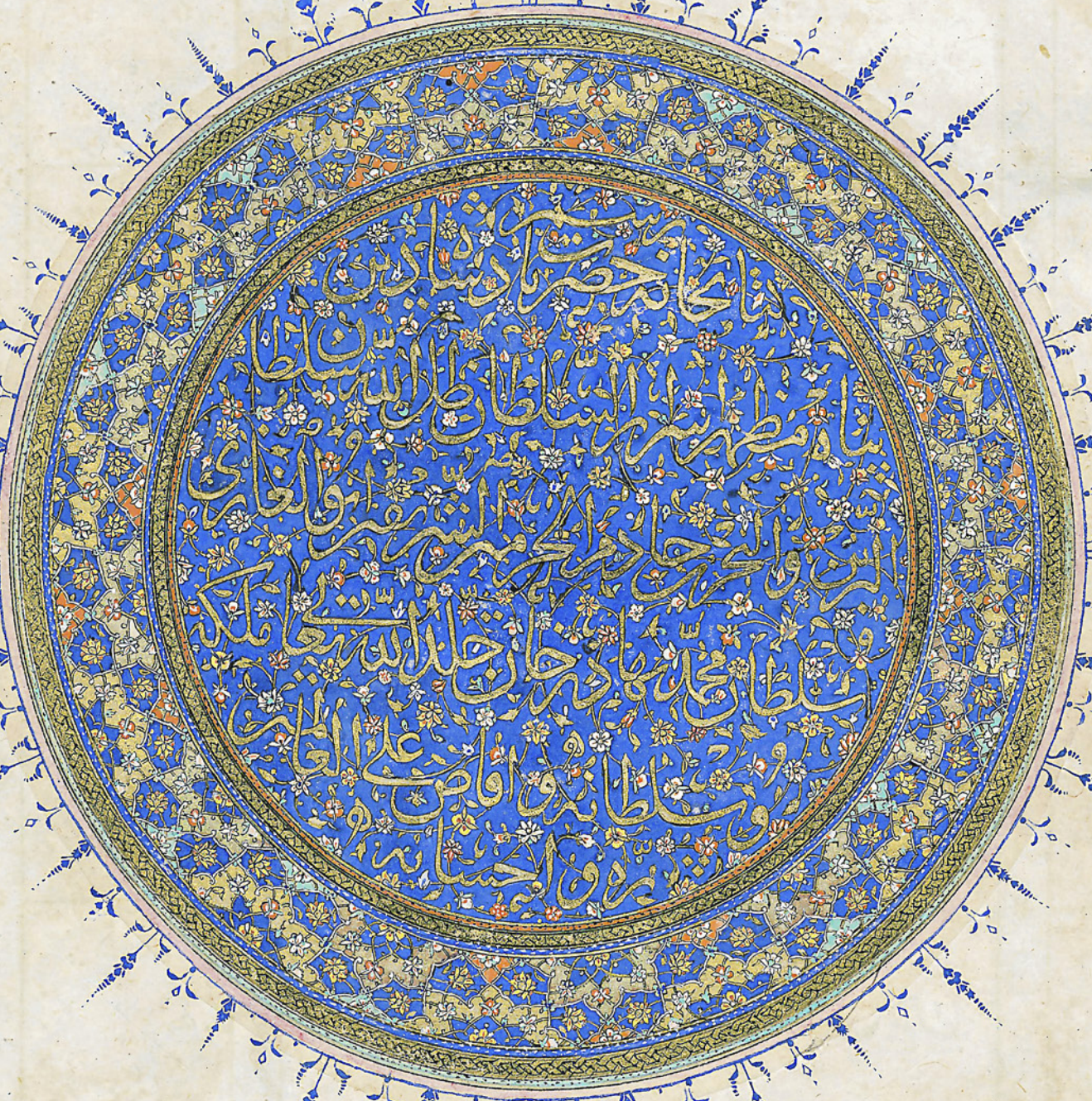
I. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Durusoy, Elifnaz. *Değer Olarak Mekânsal Boşluk ve Korunmasına Yönelik Bir Yöntem Önerisi: İstanbul Kara Surları Dünya Miras Alanı Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.
- Erkmen, Alev. *Mimarlık ve Hafıza Osmanlı Dünyasında Geçmişin Yeniden Üretildiği Yapılar (1850-1910)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006.
- Eser, Cansu. *Berlin’de Mekân Savaş Hafıza İlişkisi: Beelitz Sanatoriyumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2020.
- Gider, Sümeyye. *Geç Osmanlı Dönemi İstanbul Koruyucu Sağlık Kurumları ve Pendik Bakteriyolojihane-i Baytari Yapıları Koruma Önerileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.
- Gider, Sümeyye, Zeynep Gül Ünal. “Geç Osmanlı Dönemi İstanbul Koruyucu Sağlık Kurumları ve Pendik Bakteriyolojihane-i Baytari Binası”, *Dicle Üniversitesi 1. Uluslararası Mimarlık Sempozyumu*. 04-06 Ekim 2018, Diyarbakır.
- Gider, Sümeyye, Zeynep Gül Ünal. “Late Ottoman Period Preventive Health Institutions in Istanbul: An Architectural Approach”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*. 11/4 (2021), 411-426. (<https://www.emerald.com/insight/publication/issn/2044-1266>; <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-06-2020-0082>)
- Halbwachs, Maurice. *Kolektif Bellek*. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018.
- İlhan, M. Emir. “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Toplumsal Belleğin Mukavemeti, Hatırlama, Kültür ve Tarih Açısından Girit”, *Mediterranean Journal of Humanities*. 8/1 (2018), 227-235.
- Karsan, Nihal Konar Naş. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e İstanbul’da Osmanlı Anıtları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- Kartal, Hasan Basri, Asiye Nisa Kartal. “Mimar Kemaleddin ve Harikzedegân (Tayyare) Apartmanları Üzerine Bir Deneme”, *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*. 3/6 (2020), 318-341.
- Nora, Pierre. *Hafıza Mekânları*. Ankara: Dost Kitabevi, 2006.
- Tokgöz, Ahmed İhsan, “Bakteriyolojihane’ye Bir Ziyaret”, *Servet-i Fünûn*. 208 (1895), 406-407.
- UNESCO. *Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi*. Paris: UNESCO Yayını, 1972.

II. İnternet Kaynakları

- “Atina Tüzüğü, 1931”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0660878001536681682.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.
- “Harikzedegan Apartmanları”, <https://www.art-his.com/paranin-uzerindeki-mimardan-tayyare-apartmanlari/> Erişim Tarihi: 04.06.2021.

- “Harikzedegan Apartmanları”, https://tr.wikipedia.org/wiki/Tayyare_Apartmanları. Erişim Tarihi: 04.06.2021.
- “Nara Özgünlük Belgesi, 1994”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0756646001536913861.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.
- “Pendik Veteriner Araştırma Enstitüsü”, <https://tr.euronews.com/2020/04/15/pendik-veteriner-arastirma-enstitusu-covid-19-asisi-gelistirmede-atakta>. Erişim Tarihi: 04.06.2021.
- “Q Station”, <https://www.qstation.com.au>. Erişim Tarihi: 03.06.2021.
- “Quebec Declaration, 2008”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0931825001587380615.pdf. Erişim Tarihi: 08.06.2021.
- “Tayyare Anıtı”, <https://kulturenvanteri.com/yer/hava-sehitleri-aniti/#16/41.015938/28.952753>. Erişim Tarihi: 04.06.2021.
- “Valetta İlkeleri, 2011”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0592931001536912260.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.
- “Venedik Tüzüğü, 1964”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.
- “Washington Tüzüğü, 1987”, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0756646001536913861.pdf. Erişim Tarihi: 03.06.2021.
- “Woodman Point Quarantine Station”, www.woodmanpointquarantinestation.com. Erişim Tarihi: 03.06.2021.



ŞAH MAHMÛD NÎŞÂBÛRÎ MUSHAFI'NIN (TSMK H.S. 25) HAT SANATI BAKIMINDAN TAHLİLİ

Fatih Özkafa*

Gönderilme Tarihi: 12.05.2022 - Kabul Tarihi: 06.06.2022

Özet

Sanat âleminde “zerrînkalem” (altın kalem) unvanıyla da tanınan Nizâmeddin Şah Mahmûd’un Nîsâbur’da (Nişâbur) 884-898 (1479-1493) yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir. İlk ta’lik meşkini dayısı Abdî Nîsâburî’den almıştır. Daha sonra Sultan Ali Meşhedî’nin hat derslerine devam ederek yazısını geliştirmiş, Ali Herevî ve Muhammed Handan gibi üstadların yazıları üzerinde yaptığı incelemelerin ardından kendi üslûbunu ortaya koymuştur. Sanatkârları destekleyen Şah İsmâil, Şah Mahmûd’u himayesi altına alarak şehnâmesini yazmakla görevlendirmiştir.

Çok sayıda eser vermiş olan Nişâburî’nin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde muhafaza edilen (Hırka-i Saâdet, No. 25) mushaf-ı şerîfi, ince nesta’lik hatla yazılmış mushafın en önemli örneklerindedir. 37 × 25,5 cm ebadında ve 361 varak olan bu mushaf, Hasan el-Bağdâdî’nin idaresindeki müzehhipler tarafından tezhiplenmiş, Şah Muhammed Bahadır Han tarafından Osmanlı sultanı III. Murad’a hediye edilmiştir.

Hat, tezhip ve cilt gibi kitap sanatlarının her biri için emsal teşkil edecek mahiyetteki bu mushafın Osmanlı sanatına tesirde bulunan eserlerden olduğunu söylemek mümkündür. Başından sonuna kadar aynı zarafet ve letafet ile yazılmış olan mushaf, tezhip sanatının incelik imkânlarını da zorladığı için İslâm sanatının şaheserleri arasındadır. Bu çalışmada, Şah Mahmûd Nîşâburî’nin yazmış olduğu mushafın, bilhassa hat sanatı bakımından tahlili hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: Mushaf, Kur’ân-ı Kerîm, Hat Sanatı, Tezhip Sanatı, Nişâburî, Hattat, Müzehhip, Osmanlı Sanatı

THE ANALYSIS OF SHAH MAHMUD NISABURI’S MUSHAF (TOPKAPI PALACE MUSEUM LIBRARY H.S. 25) IN TERMS OF ISLAMIC CALLIGRAPHY ART

Abstract

It is estimated that Nizameddin Shah Mahmud, who is also known as “zerrinkalem” (golden pen) in the art world, was born in Nisabur between the years 1479-1493. He got his first ta’liq mashq from his uncle, Abdi Nisaburi. Later, he continued the calligraphy lessons of Sultan Ali Mashadi and improved his calligraphic skill; after examining the writings of masters such as Ali Herevi and Muhammed Handan, he revealed his own style. Shah Ismail, who supported the artists, took Shah Mahmud under his protection and commissioned him to write his shahnâme.

Nisaburi’s Mushaf (Hırka-i Saâdet, no. 25), preserved in the Topkapı Palace Museum Library, is one of the most important examples of mushafs written in nesta’liq calligraphy. The size of this mushaf is 37 × 25,5 cm and it has 361 leaves. It was illuminated by the illuminators under the administration of Hasan al-Baghdadi and given to Ottoman Sultan Murad III as a gift by Shah Muhammed Bahadır Khan.

It is possible to say that the mushaf, which will set a precedent for each of the book arts such as calligraphy, illumination and binding, is one of the works that influenced Ottoman art. The mushaf, which was written with the same grace and elegance from the beginning to the end, is among the masterpieces of Islamic art, as it challenges the refinement possibilities of the art of illumination. This study aims to analyze the mushaf written by Shah Mahmud Nisaburi, especially in terms of Islamic calligraphy art.

Keywords: Mushaf, Quran, Islamic Calligraphy Art, Illumination Art, Nisaburi, Calligrapher, Illumination Artist, Ottoman Art

1. Mushaf Kitâbetinin Gelişim Seyri

Kur'ân-ı Kerim'in nâzil olduğu Asr-ı Saâdet'ten itibaren ilahî kelâmı kayda geçiren kâtipler, Kelâm-ı Kadîm'in mânâsına olduğu kadar yazısına da ihtimam göstermişlerdir. Bu hassasiyet, zamanla yazının bir sanat hâline gelmesini ve hat sanatının ortaya çıkmasını sağlamıştır. İmlâ ile ilgili müşkülâtın izalesi için çaba sarf edildiği gibi, yazının estetik yönü de mühim bir mesele olarak ele alınmıştır.

Erken İslâm döneminde mushaf kitâbetinde görülen önemli gelişmelerden biri, *Kur'ân* kıraatinde i'rab hatalarını ve yanlışlıkları gidermek, mushaf metninde her türlü bozulmayı önlemek, rahat ve doğru okumayı sağlamak amacıyla yapılan harekeleme ve noktalama çalışmalarıdır. Ebu'l-Esved ed-Düelî, yuvarlak kırmızı renkli noktalarla harekeleme sisteminin temelini atmış; Nasr b. Asım ve İbn Ya'mer, eğik çizgi şeklinde noktalama çalışmalarını geliştirmiş; Halil b. Ahmed ise Arap yazı ve imlâ sisteminin, okutma ve mühmel işaretlerinin bugün de kullanılan şekillerini yazıya kazandırmıştır.¹ M. Hamidullah, yazıda noktalama ve harekeleme işlemlerinin Peygamber Efendimiz (s.a.v.) devrinde başladığını, sahâbe devrinde de geliştiğini belirtmektedir.²

Abbasîler döneminde yetişen Dahhâk b. Aclan el-Kâtip, İshak b. Hammad, İbrahim es-Siczi gibi kâtipler mevzun hatlarda önemli yenilikler yapmışlardır. Bu devirde Harun er-Reşid'in sarayında çalışan Mehdi ve Hoşnâm adlı kâtiplerle kûfi hattını hünerle yazan Ebu Hiri'nin adı, mushaf yazan sanatkârlar arasında geçmektedir. Hat sanatında bir dönüm noktası olarak kabul edilen İbn Mukle ve kardeşi Ebu Abdullah Hasan b. Ali, mevzun hatları ayıklamaya tabi tutarak sınıflandırmış; harflerin hendesi ölçü ve kurallarını belirlemiş ve aklâm-ı sitt'e'nin doğuşuna zemin hazırlamışlardır. Abbasîler döneminde kâtipler, "neshî" diye bilinen hattı mushaf ve kitap istinsahında geliştirmişlerdir. Neshî yazı daha sonra "reyhânî" ve "nesih" adlarıyla

ikiye ayrılarak mushaf yazımında öne çıkmıştır. IV. (X.) yüzyılda neshî yazı tamamen kûfi'nin yerini almıştır. Mushaf kitâbeti için en elverişli yazı olmasından dolayı en çok tercih edilen yazı olan nesih hattı için "hâdim-i Kitab-ı Kerim" ifadesinin kullanılmış olması manidardır.³ Zira Osmanlı dönemine ait yaklaşık 1.000 mushafın hemen hemen tamamı nesih hattıdır.⁴

Mushaf-ı şerif yazımında esas olan, fazlalık veya noksanlık olmaksızın, ağızdan çıkan sese ve söze uygun olmasıdır. Mesela; kelimenin herhangi bir hecesi ağızdan med ile (uzatılarak) çıkıyorsa o heceyi kendi harekesi doğrultusunda uzatacak olan harflerden birinin (elif, vav, yâ) kendisinden sonra bulunması gerekir. Uzatılmadan seslendiriliyorsa da önünde bir med harfinin yer almaması gerekir. Ancak ilk mushafalarda bu kurala uymayan pek çok imlâ örneği vardır. Çünkü bu dönemde Arap yazısı henüz gelişme sürecini tamamlamamıştır.⁵ Yazıdan ziyade şifahî kültürün hâkim olduğu bir coğrafyada yetişen sahâbî arasında kitâbet işiyle meşgul olanların bütün bir *Kur'ân-ı Kerim*'i bu kadarcık "taksirat" ile kayda geçirmiş olmaları onların dikkatsizlikleri olarak değerlendirilmemeli; tam aksine büyük bir başarı olarak görülmelidir. Bilgisayar şöyle dursun, hiçbir ileri teknolojik donanımın olmadığı, yazma alışkanlıklarının yeterince gelişmediği bir ortamda, ibtidai alet ve malzemelerle kayda alınmış olan ilahî vahyin muhtelif kelimelerinde imlâ bakımından bazı tutarsızlıklar bulunması son derece normal bir durumdur. *Kur'ân-ı Kerim*'in hacmiyle kıyaslandığında, ilk kitâbetinden asırlar sonra listelenen mütenakız imlâ örneklerinin aslında çok da fazla olmadığı rahatlıkla söylenebilir.

1 Abdülkadir Yılmaz, "Hat Sanatında Hareke ve Noktalamanın Tarihi Seyri", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19 (2003), 50.

2 Muhammed Hamidullah, "Allah'ın Elçisi (s.a.v.) ve Sahabe Devrinde Yazı Sanatı", *İslâmî Araştırmalar*, 2/7 (1988), 95-102.

3 Müstakimzâde S. Sadeddin, *Tuhfe-i Hattâtin*, İstanbul: 1928, 28.

4 Muhittin Serin, "Mushaf", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 31, İstanbul: TDV Yayınları, 2006, 252.

5 Tayyar Altıkulaç, *Hiz. Osmanî Nisbet Edilen Mushaf-ı Şerif*, İstanbul: İSAM Yayınları, 2007, 35-36.

Mushaf kitâbeti bakımından son derece önemli bir mesele de kıraat hususudur. “Yedi kıraat” olarak bilinen mütevâtir kıraatlar şunlardır: İbn Kesîr (Mekke), Nafi' (Medine), İbn Âmir (Şam), Ebu Amr (Basra), Hamza (Kûfe), Kisaî (Kûfe) ve Âsım (Kûfe). Bunlar içinde senet bakımından en sahih olanları Nafi' ve Âsım kıraatlarıdır. Mütevâtir kıraatlarda resm-i hat, Arabiyyet (Arapça kaidelerine uygunluk) ve senedi sahih olmak gibi üç önemli şart vardır.⁶ Mushaf kitâbetindeki bilhassa bazı kelimelerin yazımındaki ihtilaflar, kıraat farklılıklarıyla ilişkilidir. Mushaf yazacak olan hattatın bu husustaki hassasiyetleri göz önünde tutması ve imlâ itibarıyla tutarlı bir yol izlemesi gerekir. Bugün İslâm dünyasında, Âsım kıraatı üzerine yazılmış mushaf- lar çok yaygındır. Ancak Sudan'da Ebu Amr, Mısır'ın bir kısmı ile Kuzey Afrika'da ise Verş rivâyeti esas alınarak mushaf- lar basılmaktadır.⁷

2. Yazma Mushaf- ların Genel Özellikleri

Yazma mushaf- lar, ebatlarına göre değişik isim- ler alır. En büyük ebatlı mushaf- lara “cami (rahle) boy”, bunların yarısı kadar olanlarına “kebirî kıt'a mushaf”, bunların yarısı kadar olanlarına “ve- zirî kıt'a mushaf”, bunların yarısı kadar olanlarına “rubu'(1/4) kıt'a mushaf”, bunların yarısı kadar olanlarına da “sümün (1/8) kıt'a mushaf” adı verilir. Bir de sancak mushaf- ları vardır ki, sancak üstüne takılmak için yazılan ve altıgen, sekizgen şeklinde olan çok küçük mushaf- larıdır. Sancak mushafı ha- ricindeki Osmanlı mushaf- larında sayfa düzeni dai- ma dikine dikdörtgen şeklindedir. En-boy nispeti ise genellikle 4/7 ölçüsünü muhafaza eder. Bununla birlikte, yazı sahasının yüksekliği genellikle mushaf sayfasının eni kadardır.⁸

Mushafın normal bir sayfasında kaç satır olduğu hususu da önemlidir. Herhangi bir sayfa, sûre başı ile bölünmemişse satır adedi genellikle tek sayılı (11, 13, 15, 17 gibi) olmuştur. Bununla birlikte na- diren çift sayılı (8,12 gibi) satır düzeniyle yazılmış mushaf- lar da mevcuttur. Mushaf- ların yazı sahası kitabın sırtına yakındır, diğer üç tarafı ise ilahî met- ni dış tesirlerden korumak için daha geniş bırakılır.⁹

Kur'ân-ı Kerîm hıfzına çalışanlara kolaylık sağla- mak için âyetlerin sayfa sonlarına denk gelecek ke- limelerini göz önünde bulundurarak yazılmış olan 15 satırlı “sayfa tutar” mushaf- lar da vardır ki bun- lara “âyet-berkenar” denilir. Bu tarzda yazılmış ilk mushafın ne zaman tanzim edildiği bilinmemekle birlikte çok eski olmadığı söylenebilir. Mesela; Hâ- fiz Osman zamanında (1642-1698) böyle mushaf- lar henüz yoktur. Âyet-berkenarlı mushaf yazma husu- sunda en çok tanınan Osmanlı hattatı Hasan Rıza Efendi'dir (1849-1920).¹⁰ Âyet-berkenar mushaf ya- zımında bir sayfa için mikyas olarak en uzun âyet olan müdayene âyetinin (Bakara, 2/282), bir satır için de mikyas olarak en kısa sûre olan Kevser Sû- resi'nin esas alındığı hususuna Bedüzzaman Said Nursi'nin *Mektûbat* adlı eserinde temas edilmiştir.

Kur'ân-ı Kerîm'in tamamı 30 cüz, her cüz 20'şer sayfa, her sayfa da ortalama 15 satır olduğu için bir mushafın baştan sona itina ile yazılması çok uzun zaman alır. Bu müddet zarfında tabii olarak hat- tatın yazısı da gelişir. Dolayısıyla hattatın mushafı yazmaya başladığı sayfalarla tamamladığı sayfalar arasında estetik bir fark tezahür eder. Bu, bilhassa ilk defa mushaf yazacak olanlar için kaçınılması zor bir durumdur. İşte, *Kur'ân-ı Kerîm*'in baş tarafı ile son kısmı arasındaki farkın bariz olmaması ve baş tarafının daha güzel olması için hattatlar bazen 10. cüzden itibaren yazmaya başlayarak *Kur'ân-ı Kerîm*'in sonuna kadar yazarlar ve artık işleklilik ka- zanmış bir hat ile de ilk 10 cüzü yazarak mushafın başlangıç kısmındaki cüzlerin yazı bakımından daha güzel olmasını hedefler. Mushafın baş tarafı

6 Osman Keskiöğlü, *Nüzûlünden Günümüze Kur'an-ı Kerîm Bilgileri*, Ankara: TDV Yayınları, 2010, 158-159.

7 Serin, “Mushaf”, 252.

8 M. Uğur Derman, *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul: 2002, 22.

9 M. Uğur Derman, *Doksandokuz İstanbul Mushafı*, İstanbul: Akbank-Sakıp Sabancı Üniversitesi, 2010, 15.

10 M. Uğur Derman, “Yazma Kur'an-ı Kerîmler Nasıl Hazırlanır- dı?”, *Hayat Tarih*, 7 (1970), 14.

daha mütakâmil bir hat ile yazılmış olunca okuyana şevk verir; henüz hattat bakımından yazı istenen kıvama gelmeden yazılan 10. cüzden sonraki kısımlar ise farkına pek varılmadan ve azalarak kaybolur.¹¹ Bununla birlikte, bu mübarek teşebbüsün akamete uğramaması ve muvaffakiyetle neticelenmesi niyetiyle, teberrüken Fetih Süresi ile mushaf kitâbetine başlayan hattatlar da vardır. Hattatlar, yazdıktan sonra hata tespit ettikleri veya beğenmedikleri bir sayfa olursa onu yeniden yazarlar. Çıkartılan ve “muhrec” denilen sayfaları da bilhassa tezhip sanatında ustalaşmak isteyen öğrenciler tezhiplererek değerlendirirler.

Hattatlar, yazma mushafların her sayfasına tek tek satır çizgisi çekmek yerine mistar kullanarak zaman kazanmış olurlar. Baskı için mushaf yazan bazı hattatlar ise harf yüksekliklerini ve hareke sınırlarını belirlemek maksadıyla her satır için dört çizgi çekerek ve kolaylık sağlaması için satırları numaralandırarak mushaf sayfalarını yazarlar.

Yazma mushafların çoğunda mücellit ve müzehhip isimleri maalesef yoktur. Bazı mushafların cildine ve mahfazasına inci, elmas, yakut, zümrüt, firuze gibi çok kıymetli taşlarla kakma yapılmış olduğu (İstanbul Üniversitesi, No. NEK-A.6543) ve göz alıcı bir sanat şaheseri ortaya konulduğu hâlde hiçbir sanatkâr imzasına rastlanamamış olması üzücüdür. Klasik Osmanlı döneminde müzehhip imzalarına genel olarak rastlanamayışı, tezhiplerin nakkaşhânedede çoğu zaman ekip çalışmasıyla yapılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bazı mushaflarda hattat imzası ve/veya yazılış tarihine rastlamak da mümkün değildir.

Mushafların ilahî metin kısmı büyük çoğunlukla nesih hattı ile yazılmışken ketebe ve dua kısmı, sûre başları, cüz, hizip, secde, aşer yazıları rıkâ' hattı ile yazılmıştır. Bununla birlikte, ince nesta'lik hattıyla yazılmış mushaflar da mevcuttur ki, bu çalışmada Şah Mahmud Nişâbüri'nin yazdığı ince nesta'lik mushaf incelenecektir. Mushaf ciltlerinin sertâbında sülüs hattıyla “Lâ yemessühû ille'l-mutahharûn (Ona ancak tertemiz olanlar dokunabilir)” âyetine (Vâkı'a 56/79) veya Vâkı'a Süresi'nin 77-79. âyetlerine sıklıkla rastlanır.

11 Derman, “Yazma Kur'an-ı Kerimler Nasıl Hazırlanırdı?”, 14.

3. Şah Mahmûd Nişâbüri'nin Hayatı ve İnce Nesta'lik Mushafı

Sanat âleminde “zerrînkalem” (altın kalem) unvanıyla da tanınan Nizâmeddin Şah Mahmûd'un Nisâbur'da (Nişâbur) 884-898 (1479-1493) yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir. İlk ta'lik meşkini dayısı Abdî Nişâbüri'den almıştır. Daha sonra Sultan Ali Meşhedî'nin hat derslerine devam ederek yazısını geliştirmiş, Ali Herevî ve Muhammed Handan gibi üstadların yazıları üzerinde yaptığı incelemelerin ardından kendi üslûbunu ortaya koymuştur. Sanatkârları destekleyen Şah İsmâil, Şah Mahmûd'u himayesi altına alarak şehnâmesini yazmakla görevlendirmiştir. Çok sayıda eser vermiş olan Nişâbüri'nin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen (Hırka-i Saâdet, No. 25) mushaf-ı şerîfi, ince nesta'lik hattıyla yazılmış mushafların müstesna bir örneğidir. 37 × 25,5 cm ebadında ve 361 varak olan bu mushaf, Hasan el-Bağdâdî'nin idaresindeki müzehhipler tarafından tezhiplenmiş, Şah Muhammed Bahadır Han tarafından Osmanlı sultanı III. Murad'a hediye edilmiştir.¹²

Hat, tezhip ve cilt gibi kitap sanatlarının her biri için emsal teşkil edecek mahiyetteki bu mushafın Osmanlı sanatına da tesirde bulunarak yön verdiğini söylemek mümkündür. Ta'lik hattının anavatanı sayılan İran coğrafyasından Osmanlı kültürüne intikalinde Şah Mahmûd, öğrencileri ve takipçileri önemli birer pay sahibidir. Başından sonuna kadar aynı zarafet ve letafet ile yazılmış olan; zahriye sayfası, sûre başları, âyet durakları, cüz ve hizip gülleri ile de tezhip sanatının incelik imkânlarını zorlayan bu mushaf, İslâm sanatının şaheserleri arasındadır. Bu çalışmada, Şah Mahmûd Nişâbüri'nin yazmış olduğu mushafın bilhassa hat sanatı bakımından ele alınarak ana hatlarıyla tanıtılması hedeflenmektedir. Aynı mushafın tezhip sanatı bakımından incelenmesi yayınlanmış olduğu için¹³ bu çalışmamızda mushafın tezhibiyle ilgili detaylara lüzumundan fazla yer verilmemiştir.

12 Muhittin Serin, “Şah Mahmûd Nişâbüri”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, XXXVIII (2010), İstanbul: TDV Yayınları, 256.

13 Nihal Aracı, “TSMK H.S. 25 Envanterli Mushaf-ı Şerif'in Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi”, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 17 (2021), 1-34.

4. Müzehhip Hasan El-Bağdâdî

Nişâbûrî Mushafı'nın müzehhibi Hasan el-Bağdâdî, künyesinden de anlaşılacağı gibi Bağdat asıllı olup Şah Tahmasb'in nakkaşhânesindeki başnakkaştır.¹⁴ Şah II. İsmail'in (öl. 1577) saray kütüphanesinde de görev yapmıştır.¹⁵ Safevîler devrinin önemli sanatkârlarındandır. Nişâburî Mushafı'nın tezhibi 1562 senesine tarihlenmiştir.¹⁶

5. Mushafların Estetik Tahlilinde Yöntem

İslâm tarihi boyunca en fazla istinsah edilen kitap *Kur'ân-ı Kerîm* olduğu için mushafların şekilleri ve sanat yönleri de sayısız bir tenevvü arz etmiştir. Her bir mushafın ebadı, şekli, yazı çeşidi, sayfa düzeni, satır nizamı, tezyinatı, cildi vs. muhtelif özelliklerde olmuştur. Bunlar arasında elbette dönem dönem belli standartların benimsendiği de muhakkaktır; fakat sanatkârlar bazen kendi inisiyatifleriyle, bazen de hâmilin/işverenlerin yönlendirmeleriyle oldukça farklı ve ilginç tasarımlara sahip mushaflar ortaya çıkarmışlardır.

Mushafların bir kısmı günlük tilâvete elverişli olması düşünülerek yazılmış, bir kısmı da sanat ve marifet ızhar etmek maksadıyla veya sancak mushafı gibi sınırlı kullanım alanlarına mahsusen yazılmıştır. Sürekli okunabilecek evsftaki mushaflarda genellikle el-göz mesafesine nispetli tipik kitap boyutları ve ince kalemle yazılan tek bir yazı çeşidi tercih edilmiştir. Bu yazı çeşitleri dönemlere göre değişiklik arz etmiştir. Henüz yazı nevelerinin fazla dallanıp budaklanmamış olduğu erken İslâm devri mushaflarında genellikle kûfî ve bazı türleri kullanılmışken, daha sonra neshî, reyhânî ve nesih hatları bütün mushaf metninin yazımında tek nevi olarak tercih edilmiştir. Sanat ızhar etmeye yönelik mushaflarda ise her sayfada bazen iki, bazen üç yazı çeşidinin birlikte

kullanıldığı terkipler yapılmıştır. “Yakut tertibi” olarak bilinen sayfa düzeni bu hususta öncü mahiyettedir. Ahmed Karahisarî'nin Kanûnî Sultan Süleyman için yazmış olduğu mushaf (TSMK, Hırka-i Saâdet, No. 5), bu konudaki en dikkat çekici örneklerdendir. Mushafları sanat bakımından tahlile tabi tutarken şu hususlara dikkat edilmelidir:

- Mushafın hangi müze, kütüphane veya koleksiyonda olduğunun ve envanter numarasının tespiti
- Mushaf cildinin genel özellikleri, rengi, malzemesi, tekniği, tezyinatı, dönemi ve kondisyonu
- Mushafın fevâid (vikaye) sayfalarının özellikleri
- Mushafın ana metninde kullanılan yazı çeşidi veya çeşitleri
- Zahriye sayfası, sûre başı, mushaf gülleri, hâtime sayfası, ferağ kaydı gibi kısımlarında kullanılan yazı çeşitleri
- Ketebe kaydı varsa hattatının kimliğinin tespit edilmesi, yoksa yazı hususiyetlerinden hareketle dönem/mektep ve hattat tahminlerinin yapılması
- Mushafın sayfa düzeninin ve tasarım şeklinin belirlenmesi
- Mushafın toplam varak ve sayfa sayısı ile her sayfadaki satır sayısının belirlenmesi
- Mushafın ana metninde ve secâvend işaretlerinde hangi renk ve evsfta mürekkebin kullanıldığı; zermürekkkep, üstübeç veya başka renklere yer verilip verilmediği, zermürekkkep varsa siyah tahrir çekilip çekilmediği
- Mushafın resm-i Osmanî imlâsına göre yazılıp yazılmadığı
- Mushafın hangi kıraate göre yazıldığı
- Mushafın âyet-berkenar olup olmadığı
- Mushaf metninin baştan sona harekelenip harekelenmediği
- Mushaf metninde eksiklik, fazlalık, atlama, tekrar, imlâ hatası, harf birleşim usûlü hatası, nokta veya hareke eksikliği/fazlalığı olup olmadığının tespiti ve eğer hata varsa bunların daha önce fark edilerek tashih yoluna gidilip gidilmediği

14 Gelibolulu Mustafa Âli Efendi, *Menâkıb-ı Hünverân*, 1926, 152.

15 Zeren Tanındı, “Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. A. Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, 269.

16 Gülnihal Küpeli, “Savaşçı Bir Sanatkârın Kaleminden Safevî Sarayındaki Müzehhib ve Nakkaşlara Dair Notlar”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13/24 (2019), 72.

- Mushaf kâğıdının rengi, dokusu, yapısı, kalınlığı ve şeffaflık derecesi
- Mushafın tezhip özelliklerinin zahriye, serlevha, sûre başı, güller, âyet durakları, cetveller ve hâtime sayfası (ferağ kaydı) bakımından ayrı ayrı incelenerek motif, tasarım, teknik ve renk analizlerinin yapılması, varsa müzehhibinin veya dönem özelliklerinin belirtilmesi
- Varsa mushaftaki mühürlerin, vakıf kayıtlarının ve başka notların muhtevasının belirtilmesi
- Mushafın genel kondisyonunun ve daha önce restorasyona tabi tutulup tutulmadığının tespiti
- Mushafın tıpkıbasımının yapıp yapılmadığı

6. Şah Mahmûd Nişâbüri Mushafı'nın Özellikleri

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Hırka-i Saâdet No. 25 envanter kaydı ile muhafaza edilmekte olan mushaf-ı şerîf, dikey dikdörtgen şeklinde ve 37 x 25,5 cm ebadında olup 361 varaktır. Harekeli olarak ve ince nesta'lik hattıyla yazılmış olan mushafın metni toplam 721 sayfaya tekabül etmektedir. Ferağ kaydındaki bilgiye göre 14 Muharrem 945 (13 Haziran 1538) tarihinde tamamlanmıştır. Mushafın hattatı Şah Mahmûd Nişâbüri, müzehhibi ise Hasan el-Bağdâdî'dir.

Mushafın yazı sahası yaklaşık 22 x 13 cm ebadındadır. Sûre başı tezhibinin yer almadığı sayfalarda 9 satır vardır. Satır araları geniş tutulmuştur. Hareke şekilleri, nesih hattındaki hareke şekillerine benzemekle birlikte nispeten farklı bir üslûptadır. Harflerin kalem kalınlığına nispetle hareke kalemi oldukça ince tutulmuştur.

Yazı sahasının zeminine gayet ince zereşan atılmıştır. Zereşan işlemi muhtemelen yazı yazılmadan önce yapılmıştır. Çünkü harflerin üzerinde zereşan alâmeti görülmemektedir.¹⁷

Sertablı ve miklebli deri cildinin zemin rengi bordo-kahverengi tonlarındadır. Cildin XVI. yüzyıla ait olduğu, *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı* isimli

eserde belirtilmiştir.¹⁸ Cildin ortasına salbekli şemse, köşelerine ise köşebent yapılmıştır. Şemse ve köşebentlerde "mülemmâ" olarak tesmiye edilen, hem zeminin hem de motiflerin altınlandığı teknik uygulanmıştır. Desenler saz üslûbunda tasarlanmış olup hatâyî grubu motifler, bulutlar ve hançer yapraklarından teşekkül etmiştir.

Orta alandan zencerek şeridiyle ayrılmış olan pervazda iki farklı teknik uygulanmıştır. Küçük şemselerle birbirinden ayrılan parçalarda yine hatâyî grubu motifler, hançer yapraklar ve bulut motifi vardır. Motiflerin deri renginde bırakıldığı, zeminin altınlandığı "alttan ayırma şemseli" teknik kullanılmıştır. Paftaları birbirinden ayıran şemselerde ise motifin altınlandığı, zeminin deri renginde bırakıldığı "üstten ayırma şemseli" teknik (Resim 1) uygulanmıştır.¹⁹



1 Şah Mahmûd Nişâbüri Mushafı'nın cildi

17 Aracı, "TSMK H.S. 25 Envanterli Mushaf-ı Şerif'in Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi", 6.

18 M. Uğur Derman, *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul: IRCICA Yayınları, 1992, 196.

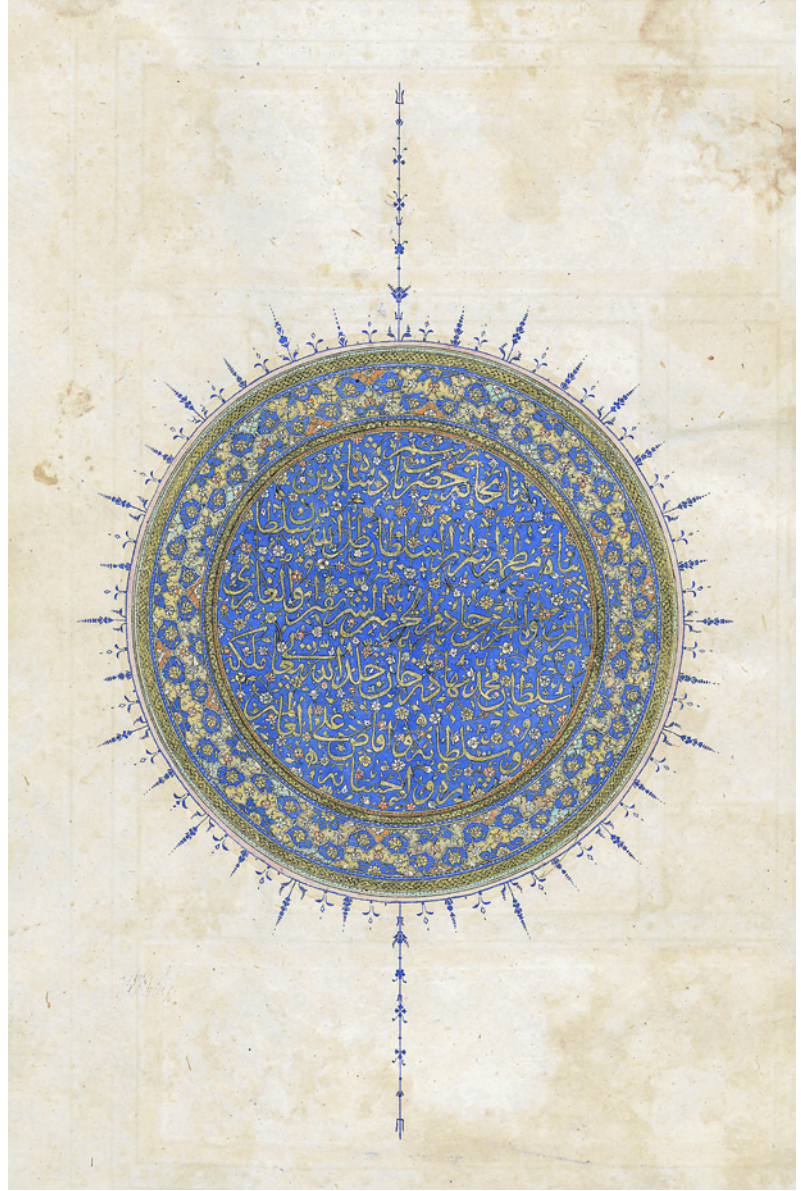
19 Aracı, "TSMK H.S. 25 Envanterli Mushaf-ı Şerif'in Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi", 9.

Yaklaşık 11 cm çapındaki dairevi zahriye tezyinatının ortasına, lacivert zemin üzerine tevki' hattıyla ve zermürekkep ile şu ibare yazılmıştır:

“Resm-i kitabhâne-i Hazret-i Padişah-ı dîn penâh-ı mazhar-ı esrari's-Sultanu Zillullah, Sultanu'l-berreyn ve'l-bahreyn, hâdimu'l-Haremeyniş- Şerîfeyn, Ebu'l-Gazî Sultan Muhammed Bahadır Han halledallahu Teâlâ mülkehû ve sultânehû ve efâda ale'l-âlemîn birrahû ve ihsânehû.”

[Dinin padişahı, mazhar-ı esrarın hamisi, yeryüzünde Allah'ın gölgesi, karaların ve denizlerin hâkimi, Haremeyn-i Şerîfeyn'in hâdimi Ebu'l-Gazî Sultan Muhammed Bahadır Han Kütüphanesi için hazırlandı. Allah Teâlâ onun mülkünü ve saltanatını daim eylesin ve onun iyilik ve ihsanını âlemlere yaysın.]

Bu yazının yer aldığı zemin, farklı renklerde penç ve yapraklardan teşekkül eden küçük motiflerle bezenmiştir. Etrafına dairevi cetvel çekilip tezyinatlı bir ara suyu yapılmış, zencerek ve ipliklerden sonra en dış kısma irili ufaklı tığlar eklenmiştir. Zahriye sayfasındaki yazılar ilk bakışta zor fark edilmektedir. Çünkü zemindeki motiflerle harfler birbirine iyice kaynaşmış vaziyettedir. Yazı ile tezyinatın bu şekilde iç içe geçirilmesi, zahriye tezyinatına esrarengiz bir espri kazandırmıştır. Tevki' hattının hareketli seyri, motiflerdeki hareketlilikle kaynaştığı için harflerle tezyinat arasında tam bir bütünlük hâsıl olmuştur. Yazıda birkaç şedde, zamme ve mühmel dışında harekeye yer verilmemiştir. Zermürekkep uygulamasının bir dezavantajı olarak bazı harflerde kalem tabiatı bozulmuş ve çizgiler yer yer olması gerektiğinden daha kalın çıkmıştır, ancak tezyinat içinde kaybolduğu için yazıdaki kısmi problemler göze batmamaktadır. (Resim 2)



2 Zahriye sayfası

Fâtiha Sûresi'nin tamamı ile Bakara Sûresi'nin ilk âyetlerinin karşılıklı olarak yazıldığı serlevha sayfaları çok ihtişamlı bir şekilde tezhiplenmiştir. Hâkim renklerin lacivert ile altın olduğu, detaylarda sıcak renklerin de kullanıldığı tezhip sahasındaki çok ince işçilik, paftaların birbirine nispeti, renklerin birbiriyle uyumu mükemmel seviyededir. Sûre başı paftaları, metin bölümünün üst ve alt kısmına genişçe yapılmış; bunların ortasına icâze hattıyla ve üstübeç mürekkebiyle sûre isimleri (üst kısımda) ile âyet sayıları ve Mekki/Medenî kelimeleri, yani âyetlerin nüzul yerleri (alt kısımda) yazılmıştır. (Resim 3)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
ألم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى
للذابين الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون
الصلوة وما زكوا نهم يتقون والذين
يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



سوره المائد

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ
اَحْمَدُ مَوْلٰی الْعَالَمِیْنَ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ مٰلِكِ
یَوْمِ الدِّیْنِ اَیُّهَاكَ نَعْبُدُ وَاَیُّهَاكَ نَسْتَعِیْنُ
اِهْدِنَا الصِّرَاطَ السَّیِّدِیْمَ صِرَاطَ الَّذِیْنَ نَعْمَتٌ
عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوْبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّیْنَ

مذخری بیجاپور

Metin kısmının iki yanına koltuk tezhibi yapılmış, bu koltukların yanına ise sayfanın dışına bakacak şekilde taşan paftalar yerleştirilmiştir. Bu paftalardan Fâtiha Sûresi sayfasındaki kısma hatt-ı icâze ile ve üstübeç mürekkebiyle dikey bir satır hâlinde “Lâ yemessuhû illê'l-mutahharûn” [O'na ancak tertemiz olanlar dokunabilir, Vâkı'a 56/79] âyet-i kerîmesi yazılmıştır. Bakara Sûresi sayfasına ise “tenzilun min Rabbi'l-âlemîn” [O, âlemlerin Rabbinden indirilmiştir, Vâkı'a 56/80] âyet-i kerîmesi yazılmıştır. Tezhip sahasının etrafına cetvel çekilip ince tuğlar yapılmıştır.

İnce nestâlik hattıyla yazılmış olan Fâtiha Sûresi'nin tamamı ile Bakara Sûresi'nin ilk âyetlerinde satır araları, birer satır daha sığacak kadar geniş tutulmuş ve buralara da helezonik vaziyette seyreden dallara serpiştirilmiş penç ve yaprak motiflerinden oluşan zarif tezhipler yapılmıştır.

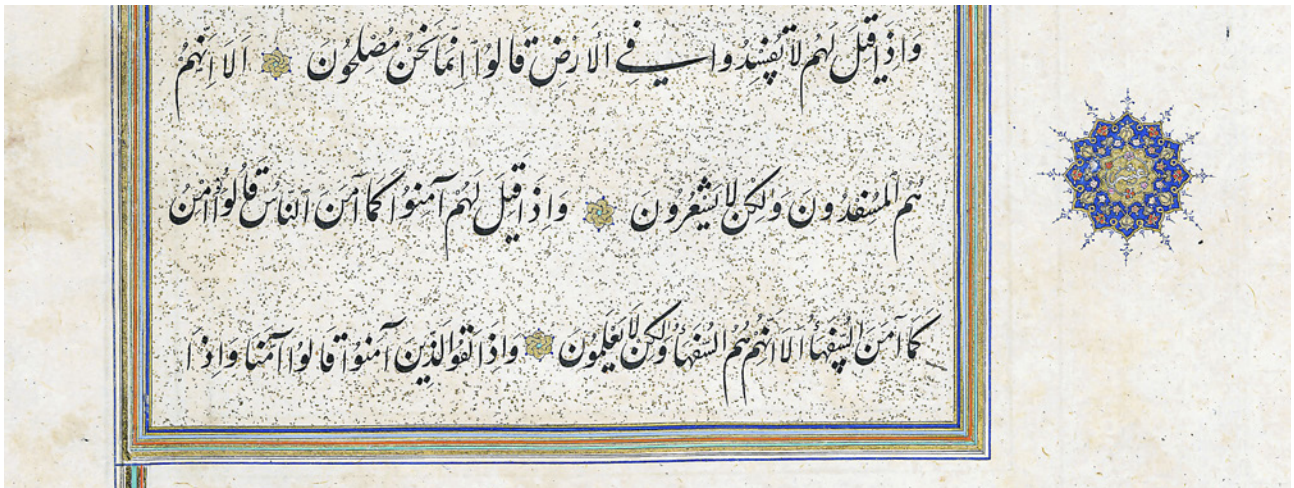
Serlevha sayfalarında besmele-i şerîfe dâhil 5'er satır vardır. Sonraki sayfalarda sûre başı ile bölünmüyorsa 9'ar satır mevcuttur. Bir sûre başının yer aldığı sayfalarda ise 2 satır kalınlığında sûre başı tezhibi olduğu için toplam 7 satırlık metin vardır. Bir sayfada 2 sûre başı varsa metin kısmı 5 satıra düşmüştür. Sayfaların âyetin sonu ile tamamlanıp yeni sayfalara da âyetin başı ile başlanması usûlu olan ve âyet-berkenar olarak tavsif edilen, sonraki asırlarda yaygınlaşacak olan mushaf yazım metodu bu mushaf-ı şerîfte de yoktur. Dolayısıyla âyetin başı veya sonu olduğu dikkate alınmaksızın, bir sayfadaki son

satır hangi kelime ile bitmişse sonraki sayfa devamındaki kelime ile başlamıştır. Bu yöntem, sayfa düzeni hususunda hattatı sınırlandırmayan, nispeten rahat bir yöntemdir. Zira âyet-berkenar mushaflarda bazı sayfalar, âyetlerin uzunluğuna bağlı olarak daha sıkışık veya daha ferah görünebilmektedir.

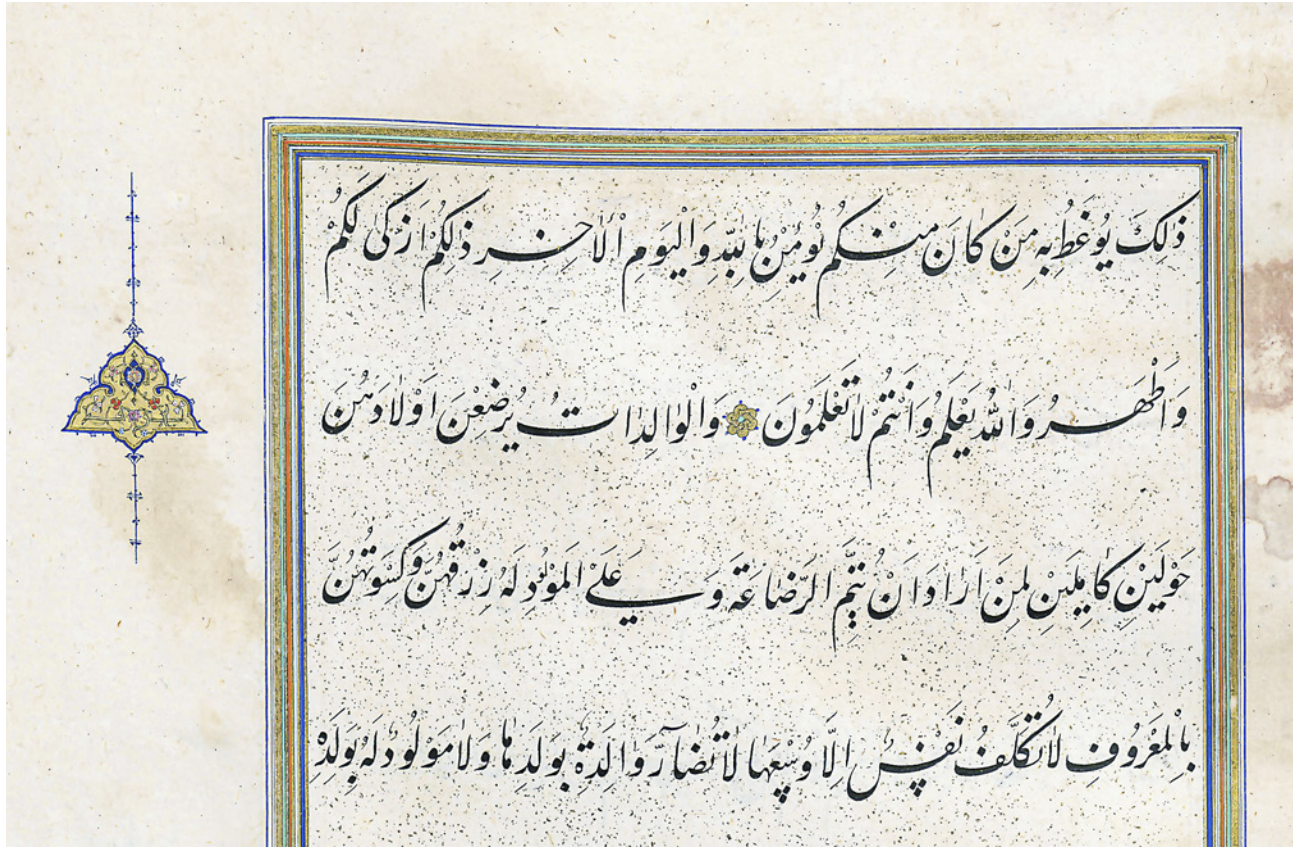
Nişâbûrî Mushafı'nın her sayfasında metin kısmının etrafına cetvel çekilmiş; gerekli yerlere cüz, aşer, hamse, hizip, secde gülü vb. tezhipler yapılmıştır. (Resim 4-7) Bu güller, türlerine göre farklı şekillerde tasarlanmıştır. İlk 73 varakta cüz ortalarına “nısf gülü” yapılmıştır. (Resim 8) 73. varağa kadar her sayfada ortalama en az bir gül yer almakta iken, bundan sonra 343. varağa gelinceye kadar hiçbir gül yoktur. Sadece 343. varakta bir tane aşer, bir tane de hamse gülü vardır. Bundan sonraki sayfalarda, mushafın sonuna kadar yine gül tezhibi yoktur. Dolayısıyla 361 varaktan ibaret olan mushafın yaklaşık 74 varağında güle rastlanırken, yaklaşık 287 varağında güle yer verilmemiştir.

Mushafın bütün sayfalarında yer alan cetvellerde altın, sülyen, yeşil, eflatun ve lacivert renkler tercih edilmiştir. Mushafın ana metni siyah is mürekkebiyle yazılmış; ancak sûrebaşı, zahriye ve mushaf güllerinin yazılarında sülyen, eflatun, açık gülkurusu, açık pembe, üstübeç, krem renkleri ve altın kullanılmıştır.²⁰

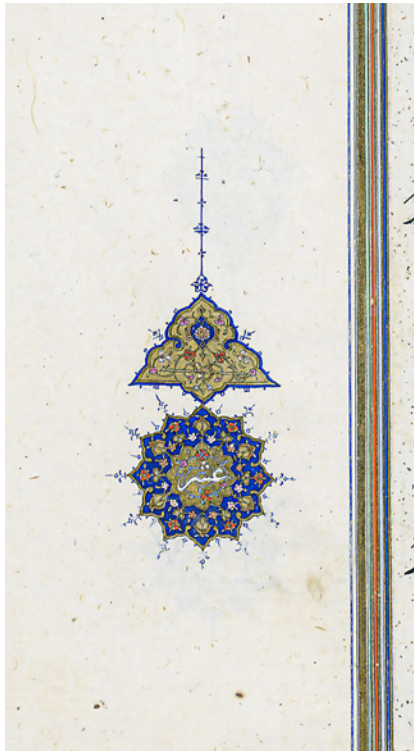
20 Aracı, “TSMK H.S. 25 Envanterli Mushaf-ı Şerif'in Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi”, 7.



4 Aşer tezhibi örneği



5 Hizip gülü örneği



6 Aşer tezhibi örneği



7 Hizip gülü örneği

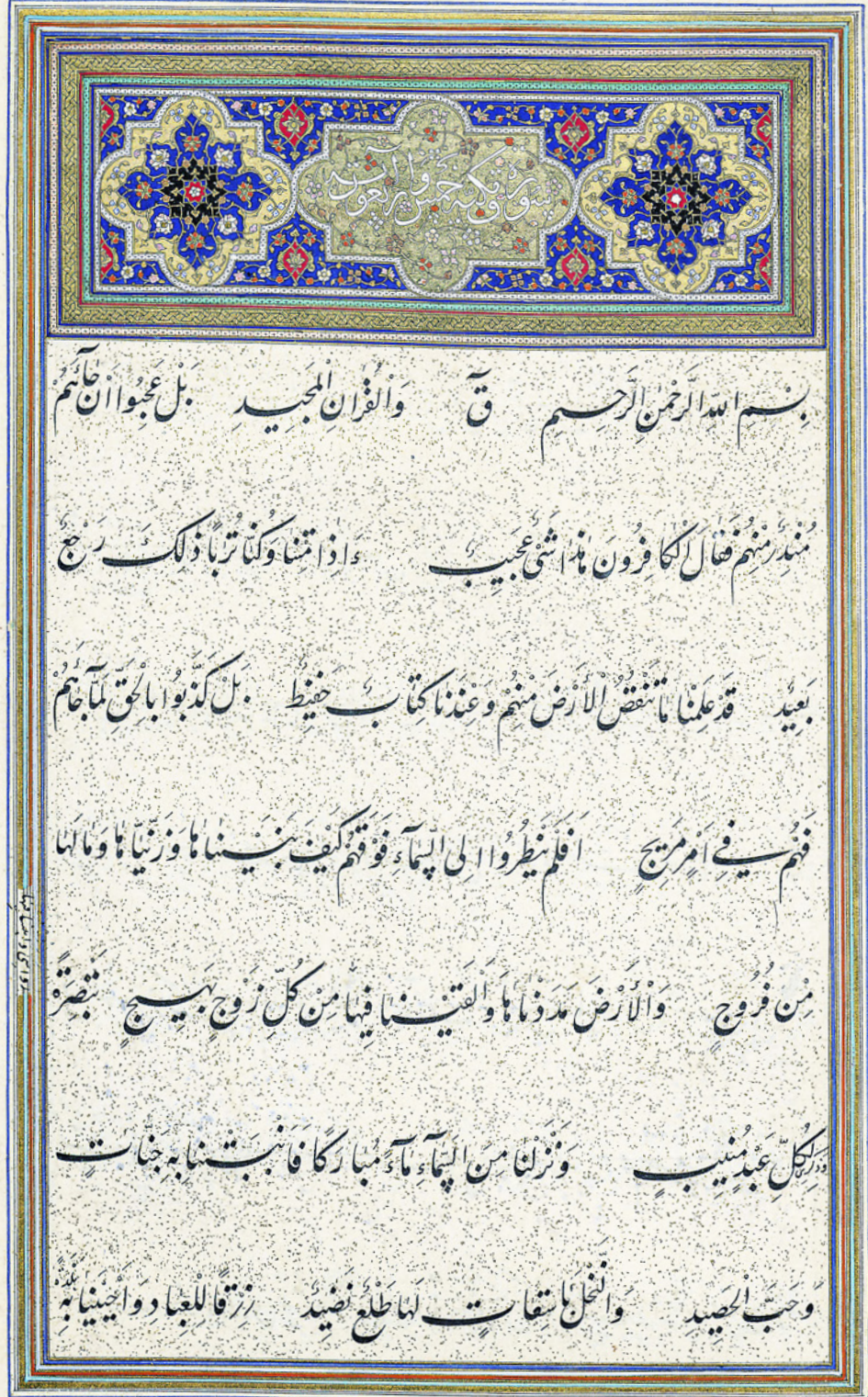


8 Nisfû'l-cüz gülü örneği

Cetvelden sonraki dış pervaz kısımlarına güller dışında herhangi bir tezyinat yapılmamıştır. Bunun istisnaları 300. varakta, Hucurat Sûresi'nin son sayfası (Resim 9) ile mushafın son cüzündeki on sayfadır. 30. cüzde Fecr Sûresi'nin başlarından itibaren görülen tezyinî sayfalarla ilginç bir şekilde bazen karşılaşılmakta iken bazen karşılaşılmamaktadır. Bazı sayfalar ise karşılıklı olarak tezyin edilmiştir. (Resim 10) Bu sayfalarda sulu halkâr tekniğiyle yapılmış hatâyî, penç ve yaprak motiflerinden

teşekkül eden hafif bir tezyinat mevcuttur. Hucurat Sûresi'nin son sayfasında ise farklı bir tasarım yapılarak daha küçük motifler kullanılmıştır.

Ayrıca, Resim 9'daki Kaf Sûresi'nin ilk sayfasında görülen âyet durakları bazen ihmal edilmiştir. Okunurken hata yapılmaması amacıyla mushafalarda pek başvurulmayan tetâbuk örneklerinden biri, Resim 10'da yer alan İnşirah Sûresi'nin "fe-inne mea" kısmındaki nun ve ayn harflerindeki tetâbuk esprisidir.



مَكَرْتُمْوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَحِيمٌ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ

مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتَقْوَمُ إِنَّ

اللَّهِ عَلِيمٌ خَبِيرٌ قَالَتِ الْأَعْرَابُ إِنَّا نَأْتِلُكُمْ لَمْ تُوْمِنُوا وَلَكِنْ قُولُوا إِنَّا سَلْنَا وَمَا يُدْرِيكُمَا

فِي قُلُوبِكُمْ وَإِنْ تَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ لَا يَلْعَنُكُمُ اللَّهُ إِنَّمَا اللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ

إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ ثُمَّ لَمْ يَنذِرُوا وَأَبَانُوا لَهُمْ وَالَّذِينَ

فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا بِعَهْدِهِمْ إِذْ عَاهَدُوا لَئِن لَّمْ يَكْفُرُوا لَأَكْفُرَنَّهُمْ وَإِن لَّمْ

يَكْفُرُوا لَأَكْفُرَنَّهُمْ وَإِن لَّمْ يَكْفُرُوا لَأَكْفُرَنَّهُمْ وَإِن لَّمْ يَكْفُرُوا لَأَكْفُرَنَّهُمْ

لَأَكْفُرَنَّهُمْ وَإِن لَّمْ يَكْفُرُوا لَأَكْفُرَنَّهُمْ وَإِن لَّمْ يَكْفُرُوا لَأَكْفُرَنَّهُمْ

إِنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بَالِقَوْمِ

انفعل سافلين الا الذين امنوا وعملوا الصالحات فلهم اجر غير ممنون

فما يكذبك بعد بالدين انيس الله با حكم الحاكمين



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ اقرا باسم ربك الذي خلق الانيان

من علق اقرا وربك الاكرم الذي علم بالقلم علم الانيان

ما لم يعلم كلال ان الانيان لطيفي ان راء استغنى ان الى ربك

الرؤعي ارانيت الذي نبى عبدا واصلى ارانيت ان كان على الهدى

او امر بالحقوى ارانيت ان كذب وتولى ام يعلم بان سدري

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ • الم نشرح لك صدرك • ووضعنا
غناك • وزررك • الذي انقض ظهرك • ورفعنا لك ذكرك • فان مع العسر
ان مع اليسر • فاذا فرغنا فانصب • والى ربك فارغب

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ • واليتن والزيتون • وطور سينين
وهذا البلد الامين • لقد خلقنا الانسان في احسن تقويم • ثم رددناه

Sûre başı tezhiplerinde birbirinden farklı tasarımlar ve çok ince bir işçilik söz konusudur. Sûre isimleri zermürekkeple yazılarak bu kısımların zeminine yapılan tezyinatla yazılar birbiriyle mezcedilmiştir. (Resim 11-16) Cüz gülü vb. tezhipler de gayet zarif tutulmuştur. Âyet duraklarında standart bir tasarım tekrarlanmıştır. Durak içlerine âyet numaraları yazılmamıştır.

Sûre başı tezhibinden sonra tabîi olarak Besmele ile yeni sûre başlamış, ancak nesih hattıyla yazılmış mushafların çoğunda olduğu gibi Besmele bütün satıra uzatılarak satırda yalnız bırakılmamıştır. Besmele'den hemen sonra sûre başlamış ve böylelikle ilk satıra hem Besmele hem de yeni sûrenin ilk âyetleri yazılmıştır. "Oklu Besmele"



11 Sûre başı tezhibi örneği



12 Sûre başı tezhibi örneği



13 Sûre başı tezhibi örneği



14 Sûre başı tezhibi örneği



15 Sûre başı tezhibi örneği



16 Sûre başı tezhibi örneği

olarak tanımlanan ve sin harfinden sonraki keşîdenin fazlaca uzatılmasıyla elde edilen çok uzun çizgiler ta'lik yazı açısından elverişli olmadığı için ince nesta'lik hattında oklu Besmele'den söz etmek pek mümkün değildir. Bu mushafta Besmele'nin bütün satıra uzatılmamasının en önemli sebebi de bu olsa gerektir.

Bilindiği gibi, ta'lik harekesiz bir yazı çeşididir. Dolayısıyla bu yazının sadeliği, sadece harf bünyelerinin kendine mahsus cazibesinin ona kazandırdığı estetik, bu yazıyı diğer yazı nevelerinden tefrik etmeye sebep olan bir hâssadır. Bununla birlikte, mushaf yazımına mahsus birtakım zaruretler, ta'lik hattının da harekelenmesini icap ettirebilmektedir. Nitekim Nîşâbüri Mushafı, bu bakımdan yine istisnai vasfı haiz olmaktadır; yani harekeli ince nesta'lik ile yazılmıştır. Bilhassa Arap olmayan milletler tarafından harekesiz metinler okunurken bazı hatalara düşülme ihtimali yüksektir. Bu gibi durumlarda bir kelimenin farklı hareke ile okunması bazen sadece gramer hatası olarak kalmamakta, mânâyı da önemli ölçüde değiştirmektedir. Söz konusu metin *Kur'ân-ı Kerîm* olunca doğru hareke ile okumanın ehemmiyeti daha bariz olmaktadır. İşte bu yüzden, ince nesta'lik hattının kendine mahsus estetik hususiyetlerinden taviz vermek pahasına Nîşâbüri Mushafı baştan sona harekelendirilmiştir. Sülûs hattında genellikle harf kaleminin üçte biri kalınlığındaki bir kalem ile harekeler konurken, ince nesta'lik için bu nispet dikkate alınırsa harekeler çok kalın ve fazlasıyla dikkat çekici olabileceği için bu mushafta büyük bir isabetle hareke kalemi çok daha ince tercih edilmiştir. Böylece harekelerin ince nesta'lik harflerinden daha çok öne çıkmasına mâni olunmuştur.

İnce nesta'lik hattının sayfa düzenindeki en dikkat çekici estetik kaideleri; satırlara serpiştirilen keşîdeler, serenler ve çanaklardır. Bilhassa keşîde verilecek harflerin diğer satırlar gözetilerek doğru seçilmesi, sayfanın genel görünümü bakımından son derece önemlidir. Keşîdelerin bütün satırlarda alt alta denk getirilmesi yerine kaydırmalı vaziyette sıralanması sayfaya daha ahenkli bir görünüm kazandırmaktadır. Keşîdenin hattat açısından büyük

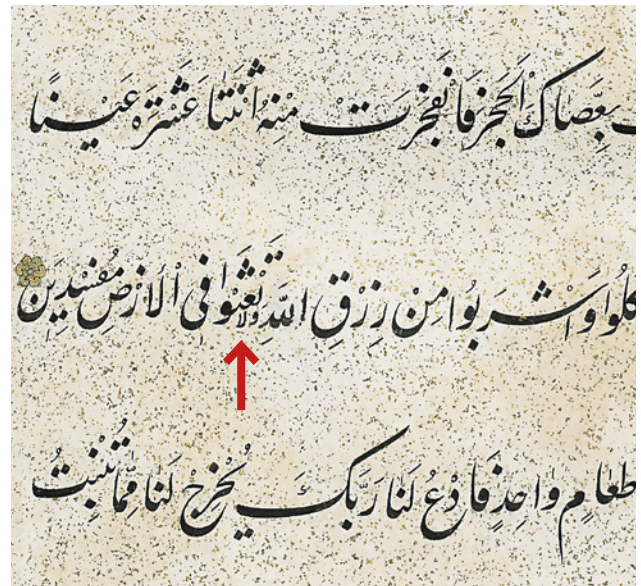
bir imkân olduğunu da belirtmek gerekir. Çünkü satırları düzenlerken ihtiyaç duyuldukça keşîdeye başvurulması hattata kolaylık sağlamaktadır. Dengeli bir şekilde sayfalara serpiştirilen keşîdeler, estetik bakımdan da yazıya büyük bir zenginlik katmaktadır.

Mushafın sayfalarında cetvel içindeki metin sahasının zeminine zerefşan yapılmıştır. Cetvelin dışında kalan pervazın zemini ise sadedir, ancak bazı sayfalarda yer yer rutubet lekeleri vardır.

7. Şah Mahmûd Nîşâbüri Mushafı'ndaki Tashih Örnekleri

Mushafın yazımı esnasında gözden kaçan bazı imlâ hataları ve eksiklikler sonradan fark edilip tashih edilmeye veya tamamlanmaya çalışılmıştır. Bu gibi tamamlamalar için şu örnekleri göstermek mümkündür:

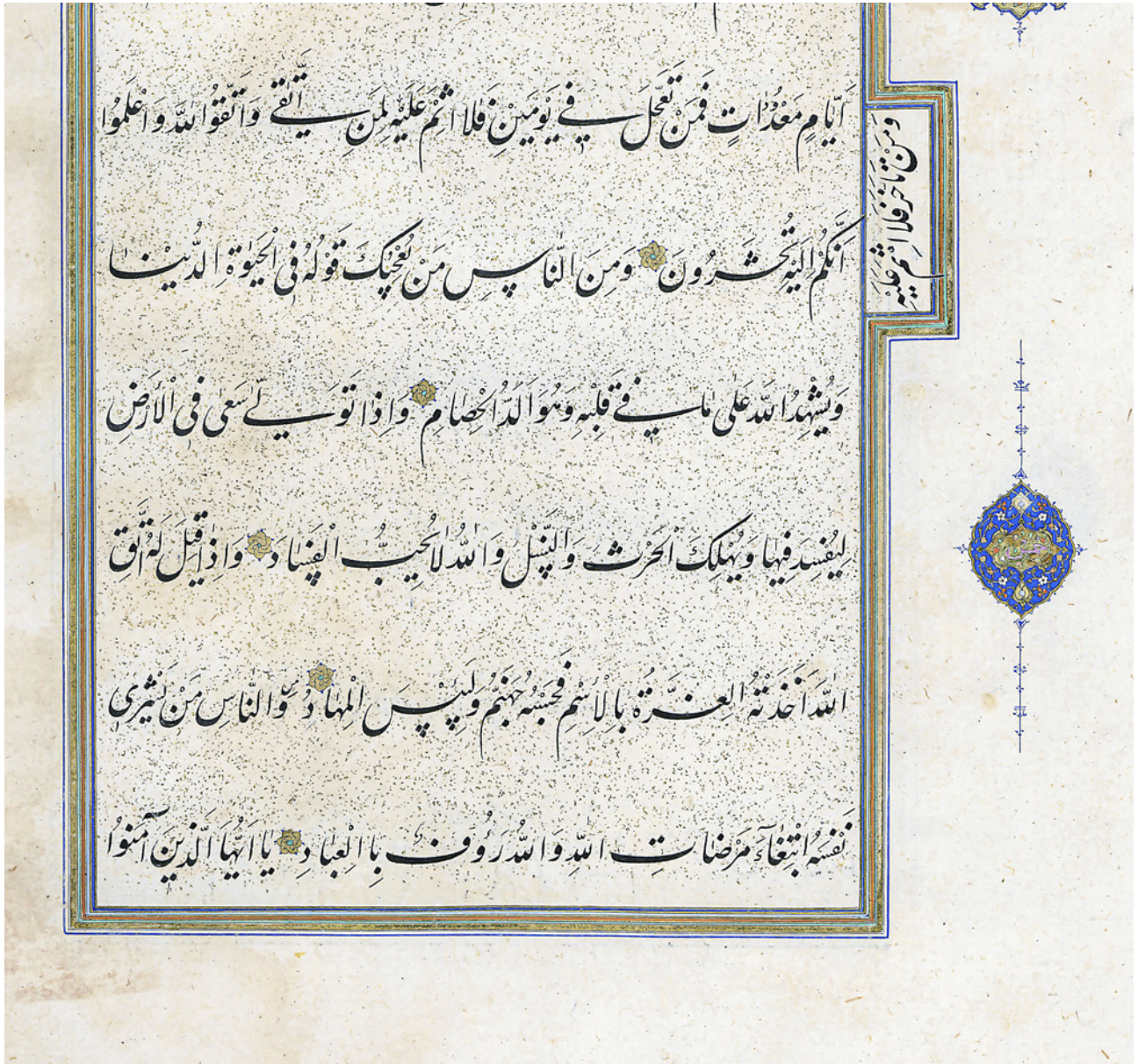
7.1. Bakara Sûresi 60. âyet yazılırken “ve lâ ta'şev fi'l-ardı müfsidîn” kısmındaki “ve lâ” ibaresi önce sehven atlandığı için sonradan “ta'şev” kelimesinin altına ince bir kalemle eklenmiştir. (Resim 17)



17 Âyette unutulmuş harflerin ilave edilmesine bir örnek

7.2. Bakara Sûresi 203. âyette satıra yazılması unutulmuş kısımların, yani “ve men teahhara fe la isme aleyhi” ibaresi, sayfanın sağ tarafına düşey vaziyette ilave edilmiş; cetvel çekilirken bu ilave kısım için bir yuva yapılmıştır. (Resim 18) Bilhassa aynı kelimelerin peş peşe ve mükerreren geçtiği âyetlerde bu gibi sehivleri yapma ihtimali yüksek olduğu için hattatların böyle durumlarda çok daha dikkatli olması gerekir. Âyetin tamamına göz atıldığında bu ihmalin sebebi daha iyi anlaşılacaktır:

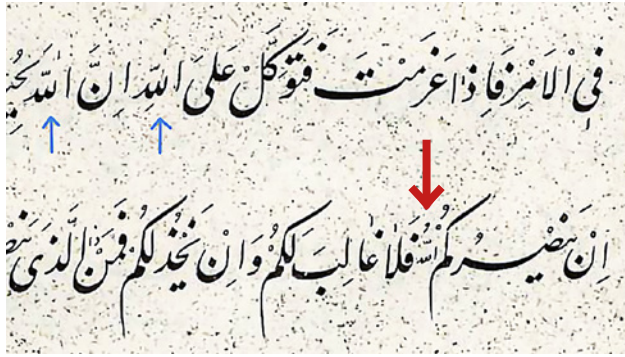
“Vezkurullahe fi eyyamin ma'dûdat, fe men te'accele fi yevmeyni fe lâ isme 'aleyh, ve men teahhara fe lâ isme 'aleyhi, li menitteka vettekullahe va'lemû ennekum ileyhi tuhşerûn.”



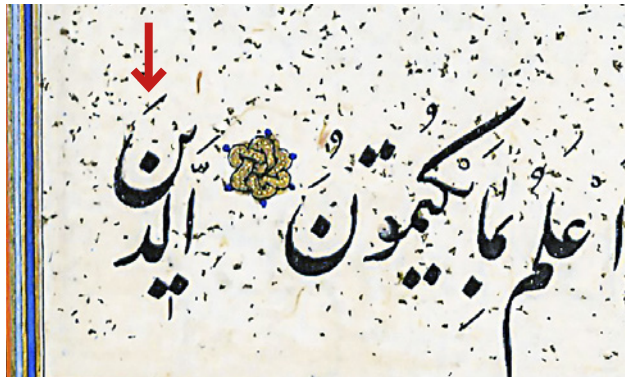
18 Âyette unutulmuş kelimelerin ilave edilmesine ve cetvel içine alınmasına bir örnek

7.3. Âl-i İmrân Sûresi 160. âyet yazılırken “in yensurkümullahu felâ galibe leküm” kısmındaki “Allah” lafzı unutulmuş olduğu için sonradan ince kalemle, küçük boyutta eklenmiştir. Buradaki “Allah” lafzının sonradan ilave olduğunu kuvvetlendiren delil olarak bir üst satırda iki kez geçen “Allah” lafzının büyüklüğü gösterilebilir. Ayrıca, “yensurküm” kelimesinin sonundaki mim harfi önce cezme ile harekelenmiş, ancak daha sonra zammeye çevrilmemiştir. (Resim 19)

7.4. Bazı yerlerde eksiklik olduğu hâlde, muhtemelen fark edilmediği için tashih edilmeksizin öylece bırakılmıştır. Âl-i İmrân Sûresi 168. âyetin başında yer alan “ellezîne” kelimesindeki “nun” harfinin noktası buna bir misaldir. Aslında buradaki “nun” harfinin çanağı içinde bir nokta vardır, fakat eğer bu nokta “nun” harfine aitse bu kez “zal” harfinin noktası ihmal edilmiştir. (Resim 20)



19 Allah lafzının sonradan eklenmesine bir örnek



20 Ellezîne kelimesindeki nokta eksikliği

7.5. Yûsuf Sûresi 52. âyet (Zâlike li ya'leme enni lem ehunhu bi'l-gaybi ve ennallahe lâ yehdî keyde'l-hainîn) tamamen atlandığı için sayfanın soluna ince kalemle ve dikey vaziyette ilave edilmiştir. Ancak sonradan fark edilip yapılan bu tashihte ise “lamelif” harfi sehven atlanmıştır. “Ennallahe lâ yehdî keyde'l-hainîn” şeklinde yazılması gerekirken, “ennallahe yehdî keyde'l-hainîn” yazılmıştır. (Resim 21) Dolayısıyla tashihin de tashih edilmesi gerekmektedir. Buradaki lamelif harfinin ihmal edilmesi, âyetin mânâsını tam tersine çevirecek kadar mühim bir sorundur. Çünkü bu nakısa ile “Allah hainlerin tuzağını asla başarıya ulaştırmaz” yerine, “Allah hainlerin tuzağını muhakkak başarıya ulaştırır” anlamı ortaya çıkmaktadır.



21 Sehven yazılmayan âyet ilave edilirken yine hata yapılmasına bir örnek

7.6. İsrâ Sûresi 12. âyetteki “el-leyli ve ce’alna âyeten” kısmı ve yine aynı sayfadaki 14. âyetin sonunda geçen “el-yevme aleyke hasîba” ibaresiyle 15. âyetin başında geçen “menihtedâ fe innemâ yehtedî li nefsih” ibaresi, cetvel çizgileri ile ikinci bir çıkıntı yapılarak ince kalemle ilave edilmiştir. (Resim 22)

7.7. Mü’minûn Sûresi 91. âyetin sonu (‘ammâ yasîfûn), satırın hemen üzerine ince kalemle eklenmişken, bir sonraki âyetin (Mü’minûn 23/92) son kısmı olan “fe te’ala ‘ammâ yuşrikûn” ibaresi sol tarafa dikey vaziyette yazılmıştır. (Resim 23)

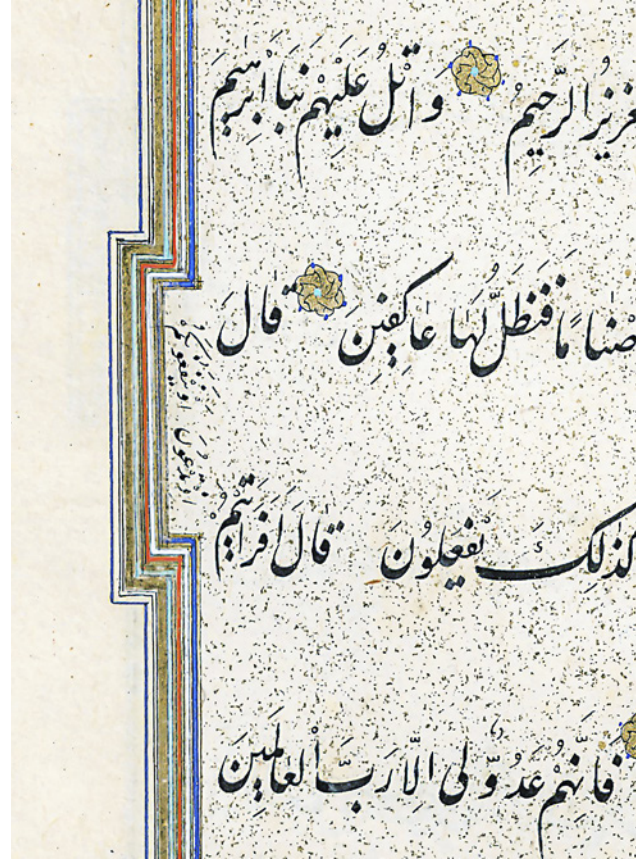
7.8. Şuarâ Sûresi 72. âyetin sonu (iz ted’ûn) ile 73. âyetin başı (ev yenfeûnekum) atlandığı için sol tarafa ince kalemle dikey olarak yazılmıştır. (Resim 24)



23 Sehven yazılmayan kelimelerin sonradan eklenmesine bir örnek



22 Bazı âyetlerde sehven yazılmayan kısımların yan tarafa sonradan eklenmesine bir örnek



24 Sehven yazılmayan kelimelerin sonradan eklenmesine bir örnek

7.9. “İn ene illâ nezîrun mubîn” âyeti (Şuarâ, 26/115) tamamen atlandığı için sol tarafa dikey olarak ve ince kalemle yazılmıştır. Bu kısımda da cetvel çizgileri dışarıya doğru çıkıntı yapmıştır. (Resim 25)



25 Sehven yazılmayan kelimelerin sonradan eklenmesine bir örnek

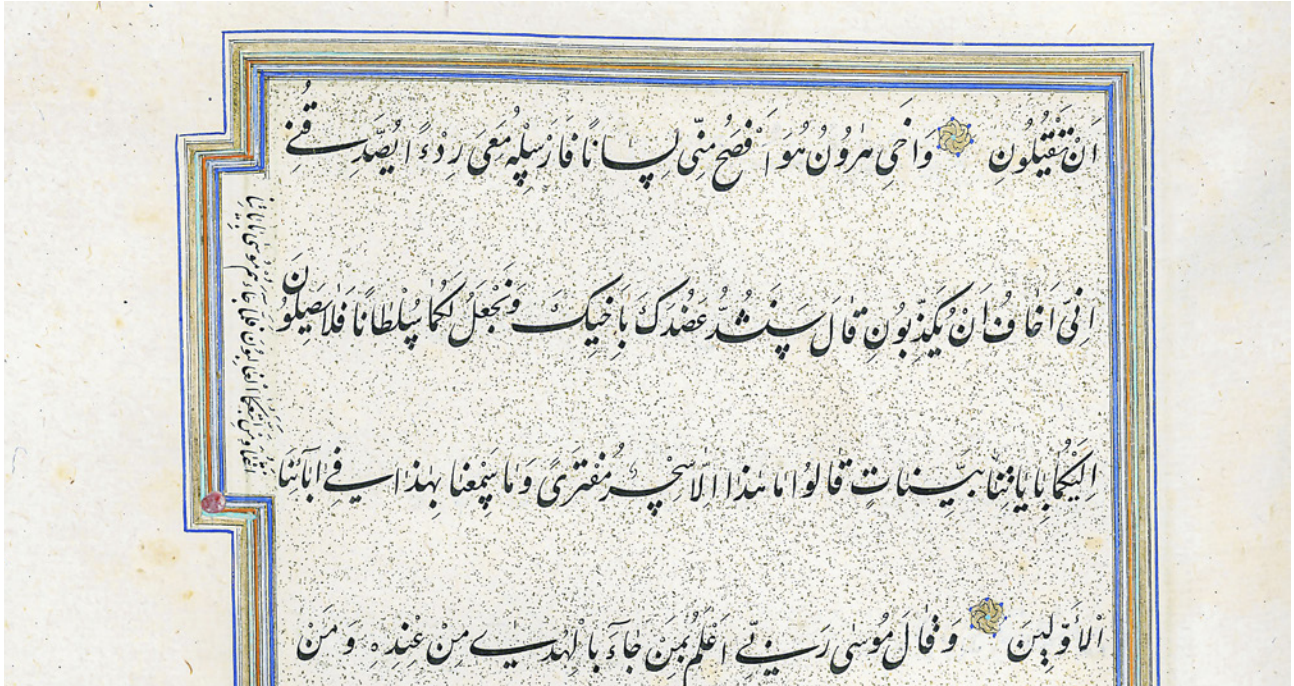
7.10. Şuarâ Sûresi 185-186. âyetlerdeki “kalû in-nema ente mine'l-musahharîn. Ve ma ente illâ beşerun misluna ve in nazunnuke le mine'l-kâzibîn” ile “ente mine'l-musahharîn. Ve ma ente” kısımları sol tarafa dikey vaziyette eklenmiştir. (Resim 26)



26 Sehven yazılmayan kelimelerin sonradan eklenmesine bir örnek

7.11. Sehven atlanan Kasas Sûresi 35-36. âyetlerdeki “entumâ ve meni-ttebe'akuma'l-gâlibûn. Fe-lemmâ câehum Mûsâ bi-âyatînâ” kısımları sol tarafa düşey olarak eklenmiştir. (Resim 27)

7.12. Kamer Sûresi 38-39. âyetler (Ve lekad sab-behahum bukraten 'azâbun mustekîr. Fe zûkû 'azâbî ve nuzur) tamamen atlandığı için sayfanın soluna ince kalemle ve düşey vaziyette ilave edilmiştir. (Resim 28)



27 Sehven yazılmayan kelimelerin sonradan eklenmesine bir örnek



28 Sehven yazılmayan iki âyetin sonradan eklenmesine bir örnek

Kur'ân-ı Kerîm gibi çok uzun soluklu metinler yazılırken bu nevi sehivlerin olması çokça karşılaşılan bir durumdur. Önemli olan, böyle önemli metinleri sonradan tekrar tekrar ve titiz bir şekilde kontrol ederek hataları izale etmektir. Bu durum bilhassa tıpkıbasımı yapılacak olan mushaflar için büyük önem arz etmektedir. Müze ve kütüphanelerde muhafaza edilen ve sanat kıymeti bakımından büyük önemi haiz olan pek çok mushaf, neşredildiği takdirde hem matbu mushaflar silsilesine büyük katkıda bulunacağı hem de sanatkârlar için kayda değer bir hizmet olacağı hâlde, ciddi bazı hatalarından dolayı neşredilememektedir. Öyle ki, bazı mushaflarda tamamen atlanan satırlar veya âyetler olduğu tespit edilmiştir. Bu mushaflardan bazılarında ilgili yere sonradan kurşun kalemle bir işaret konarak eksik olan ibare yazılmıştır. Ancak böyle bir mushafın tıpkıbasımına girebilmesi için o sayfanın esasen hattatı tarafından tekrar düzenlenerek yazılması gerekmektedir. Hattatı hayatta olmadığı için aynı üslûpta yazabilecek olan bir başka hattata eksik kısmın tamamlanması şarttır. Bu durumda da o mushaf baştan sonra ilk hattatının kaleminde çıkmış olmayacaktır. Kaldı ki, hataların tashihi bir yana, bütün bir mushafı tetkik ederek hata veya nakısa olduğunu tespit etmek bile oldukça müşkül bir meseledir.

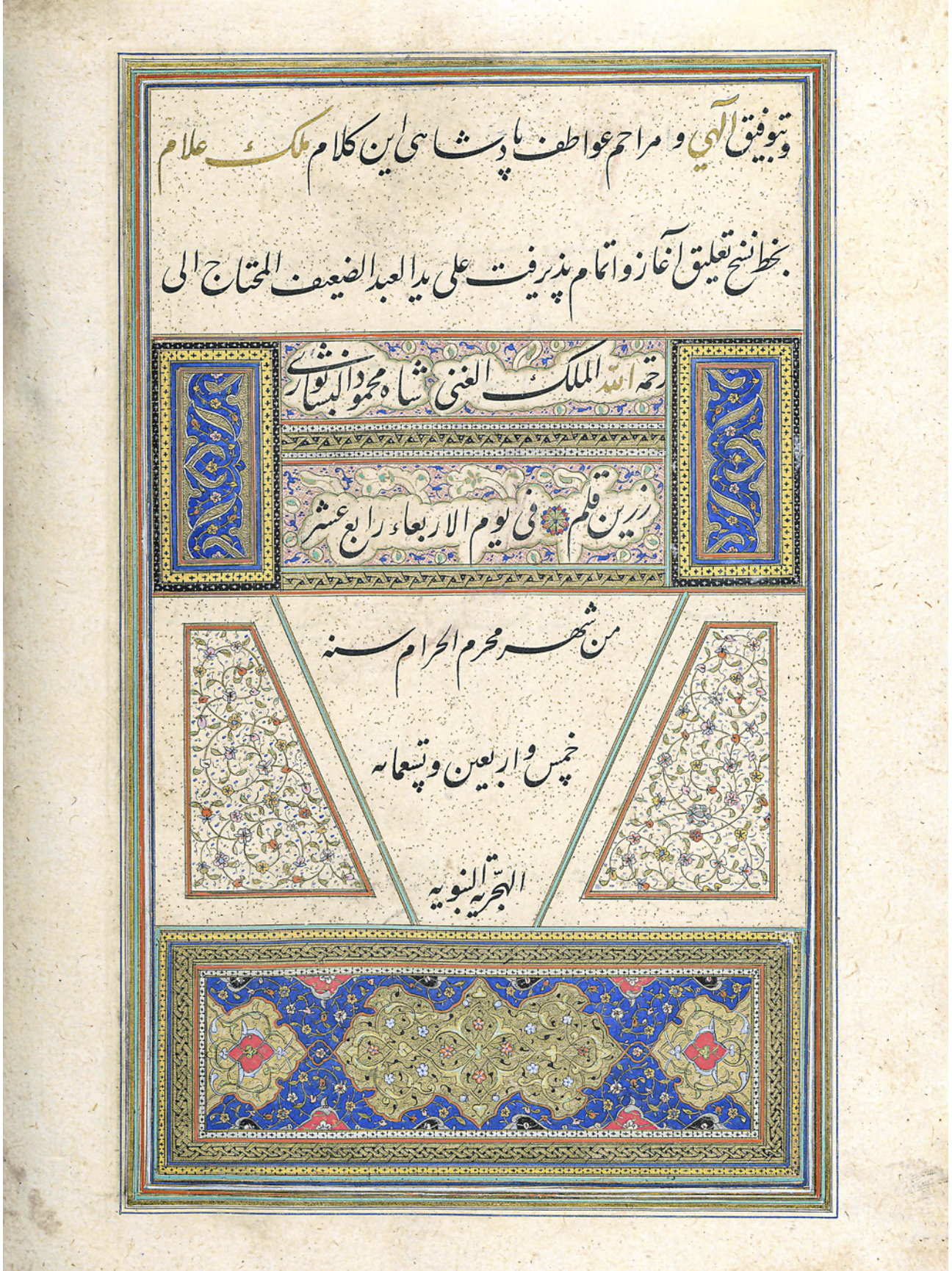
Nişâbüri Mushafı'nın yazısı gayet akıcı ve laatif bir ince nesta'lik hattı olsa da mushafı nesih hattından okumaya alışkın olanlar için birtakım zorlukların olması kuvvetle muhtemeldir. Dolayısıyla ince nesta'lik mushafın harekelenmiş olması, bütün kelimelerin doğru okunabilmesi için yeterli sayılmaz. İnce nesta'lik hattının kendine mahsus imlâ inceliklerine, nesih hattına göre oldukça farklı olan harf bünyelerine aşına olmayan birisi bazı kelimeleri yine hatalı okuyabilir, hatta hiç okuyamayabilir.

Değerlendirme ve Sonuç

Hâtîme sayfasında kaydedildiği gibi, H. 945 senesinin Muharrem ayında (Haziran 1538) tamamlanmış olan şaheser mahiyetindeki bu mushaf, (Resim 29) hem hat hem tezhip yönüyle devrinin özelliklerini en iyi şekilde yansıtan örneklerden biridir. Cildi de bu mushafın iç kısmındaki inceliklere yönelik ipucu verecek şekilde zarifâne yapılmıştır. Çok zengin bir işçilikle tezyin edilmiş olan zahriye ve serlevha sayfaları ile iktifa edilmeyerek her sûre başı için farklı bir tezhip sahası tasarlanmıştır. Cüz, hizip, aşer, secde vs. gülleri de mushafın tezyinini güzelliğini pekiştirmiştir.

Satır nizamı, harf bünyeleri ve başından sonuna kadar aynı titizlikle, aynı üslûp ile yazılmış olan mushaf metninde ince nesta'lik hattının tercih edilmiş olması, bu esere istisnai bir nitelik kazandırmıştır. Ketebe kaydında hattat, "bi-hatt-ı nesta'lik" diyerek bu mushafı nesta'lik hattıyla yazmış olduğunu husûsen belirtmektedir. Nitekim mushafların ketebe satırlarında yazı türüne özellikle dikkat çekilmesi çok yaygın olmadığı hâlde bu mushaf-ı şerîfin kayda değer bir farklılığı olduğuna böylelikle vurgu yapılmıştır. Arapça bilen/bilmeyen herkes tarafından hatasız okunabilmesi için ince nesta'lik hattında mûtad olmadığı hâlde mushafın tamamı ince kalemle harekelendirilmiştir.

Diğer yazma mushaflarda görüldüğü üzere, bu mushafta da birtakım sehivlere ve imlâ hatalarına rastlanmıştır. Hattatın sonradan fark ederek tashih veya ilave ettiği âyetler genellikle ince kalemle yazılmıştır. Bu ilaveler eğer kısa ise satırda ilgili kısma yerleştirilmiş, uzun ise sayfanın yan tarafına dikey veya düşey vaziyette yazılmıştır. Cetvel çekilirken bu ilavelerin olduğu yerlere çıkıntı yapılmıştır. Bazı âyetlerde hata tashih edilirken yine hata yapıldığı da olmuştur. *Kur'ân-ı Kerîm* gibi uzun soluklu bir metinde her ne kadar gerekli itina gösterilse de zaman zaman dalgınlıkla hata yapılabilmektedir. Bu gibi sehivleri asgariye indirmek için sayfaları önce kurşun kalem ile veya başka tekniklerle tasarlayıp kontrol ettirdikten sonra yazmaya geçmek daha uygun bir yöntem olsa gerektir. Bu usûl takip edildiğinde belki iş yükü ve zaman maliyeti oldukça artacaktır ama neticede hatasız bir mushaf yazılmış olacaktır.



29 Hâtime sayfası

İncelediğimiz bu mushafın henüz tıpkıbasım yapılmamıştır. Mushafın tarihinde önemli bir mevki olması rağmen, bahsi geçen sehivler ve çıkma şeklindeki tashihler de mushafın neşredilmesine mâni olan estetik kaygılardandır.

İslâm medeniyetinin en mühim unsurlarından olan yazma mushaf geleneğinin, matbuattaki ve teknolojideki gelişmelere rağmen sürdürülmesi büyük bir zaruret arz etmektedir. Bu külfetli işin şuurlu, kültürlü ve varlıklı hâmilelerin himmetine bağlı olduğu şüphesizdir. Hattatları ve tezhip sanatkârlarını bu sahaya yönlendirmek, onları mushaf hattı ve tezhibi konusunda geliştirmek, günümüz sanat âlemi için eksikliği en çok hissedilen ihtiyaçlardandır.

Kaynakça

- Alparlan, Ali. *Ünlü Türk Hattatları*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Altıkulaç, Tayyar. *H. Osman'a Nisbet Edilen Mushaf-ı Şerif*. İstanbul: İSAM Yayınları, 2007.
- Altıkulaç, Tayyar. *Günümüze Ulaşan Mesâhif-i Kadime: İlk Mushaf Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: IRCICA Yayınları, 2010.
- Aracı, Nihal. "TSMK H.S. 25 Envanterli Mushaf-ı Şerif'in Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. 17 (2021), 1-34.
- Bayat, Ali Haydar. *Açıklamalı Hüsn-i Hat Bibliyografyası*. İstanbul: IRCICA Yayınları, 2003.
- Çetin, Nihad Mazlum. "İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi (Yakut Devrinin Sonuna Kadar)", *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*. İstanbul: IRCICA Yayınları, 1992, 14-32.
- Derman, Mustafa Uğur. "Yazma Kur'an-ı Kerimler Nasıl Hazırlanırdı?", *Hayat Tarih*. 7 (1970), 12-15.
- Derman, Mustafa Uğur. *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*. İstanbul: 2002.
- Derman, Mustafa Uğur. *Doksan Dokuz İstanbul Mushafı*. İstanbul: Akbank-Sakıp Sabancı Üniversitesi, 2010.
- Derman, Mustafa Uğur. *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*. Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu. İstanbul: IRCICA Yayınları, 1992, 196.
- Esin, Emel. "Mushaf Hattatlığı ve Kur'an-ı Kerim'in Türkçe Meal Hakkında Türklerce Yapılan İlk Çalışmalara Dair", *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*. 8/4 (1984), İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1-4.
- Gelibolulu Mustafa Âli Efendi. *Menâkıb-ı Hünerverân*. nşr. İbnülemîn Mahmud Kemâl. İstanbul: 1926.
- Gündüz, Mahmut. "Matbaanın Tarihçesi ve İlk Kur'an-ı Kerim Basmaları", *Vakıflar Dergisi*. 12 (1978), Ankara: 335-350.
- Hamidullah, Muhammed. "Allah'ın Elçisi (s.a.v.) ve Sahabe Devrinde Yazı Sanatı", *İslâmî Araştırmalar*. 2/7 (1988), 95-102.
- Keskiöglü, Osman. *Kur'an-ı Kerim Tarihi*. İstanbul: 1967.
- Keskiöglü, Osman. *Nüzûlünden Günümüze Kur'an-ı Kerim Bilgileri*. Ankara: TDV Yayınları, 2010.
- Küpeli, Gülnihal. "Savaşçı Bir Sanatkârın Kaleminden Safevî Sarayındaki Müzehhib ve Nakkaşlara Dair Notlar", *Akdeniz Sanat Dergisi*. 13/24 (2019).
- Maşalı, M. Emin. "Mushaf", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 31, İstanbul: TDV Yayınları, 2006, 242-254.
- Müstakimzâde, S. Sadeddin. *Tuhfe-i Hattâtin*. İstanbul: 1928.
- Özkafa, Fatih. "Hat Sanatı Bakımından Mushaf Kitabedinin Tarihi Seyri", *Marife*. 10/3 (2010), 307-326.
- Serin, Muhittin. "Mushaf", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 31, İstanbul: TDV Yayınları, 2006, 242-254.
- Serin, Muhittin. *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008.
- Serin, Muhittin. "Şah Mahmûd Nîşâbüri", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. XXXVIII (2010), İstanbul: TDV Yayınları, 256-257.
- Tanırdı, Zeren. "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. A. Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012.
- Ünver, Ahmet Süheyl. "Çok Sayıda Kur'an-ı Kerim Yazan Hattatlarımıza Dair", *Diyanet Dergisi*. 6/4-5 (Nisan-Mayıs 1967), 85-91.
- Yazır, Mahmud Bedreddin. *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*. Yay. Haz. Uğur Derman. Cilt 1-2, Ankara: Diyanet İşleri Yayınları, 1981.
- Yılmaz, Abdülkadir. "Hat Sanatında Hareke ve Noktalamanın Tarihi Seyri", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 19 (2003), 43-80.



III. AHMED KÜTÜPHANESİ'NDE KÂĞIT OYMA TEZYİNATLI FENER

A. Sacit Açıkgözoğlu* - Elif Yurdakul**

Gönderilme Tarihi: 24.05.2022 - Kabul Tarihi: 13.06.2022

Özet

Topkapı Sarayı'nın 3. avlusunda, Arz Odası'nın arkasında Sultan III. Ahmed tarafından XVIII. asrın başında yaptırılmış bir kütüphane bulunmaktadır. Mimari, estetik ve sanatsal yönleriyle dikkat çeken bu kütüphanenin içinde, ana kubbeden aşağıya doğru sarkan bir fenerin çok önemli tezyinî hususları vardır. Sözü edilen fener altı cephelidir; ortada kabarık hâlde olup yukarıya ve aşağıya doğru daralan bölümleriyle bütün yüzeyleri cam olarak tasarlanmıştır. Cam yüzeylerin hemen arkasında, her altı cephede de aynı şekilde düzenlenmiş kâğıt oyma tezyinat bulunmaktadır. Fenerin iç kısmında cennet bahçesini andıran yeşil çimen zeminli çiçekler vardır, çiçeklerin üstünde de çeşitli dualar, Esmâ-i Nebî ve Sultan III. Ahmed'e ithafen dualar yazılıdır. Kitap, albüm, yazı ve evrak kutularında rastlanan katı sanatı uygulamaları, ilk defa bir fenerde görülmekte ve âdeta levha gibi takdim edilmiş bir cam arkasında ziyaretçilere açık vaziyette sergilenmektedir.

Bu makale, şimdiye kadar hiçbir yayında katı sanatıyla ilgili değerlendirilmesine rastlamadığımız bu fenerin, katı'nın tatbik edildiği objeler sınıfında değerlendirilmesi ve üzerindeki katı tezyinatla bir gruba dâhil edilmesi amacını taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Katı, Fener, III. Ahmed Kütüphanesi, Geleneksel Sanatlar, Topkapı Sarayı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Tezyinat

THE LANTERN WITH PAPER-CUTTING DECORATIONS IN THE LIBRARY OF AHMED III

Abstract

Behind the Reception Room in the third courtyard of the Topkapı Palace, there is a library that was built by the order of Sultan Ahmed III at the beginning of the 18th century. In this library, remarkable with its architectural, aesthetic, and artistic features, a lantern hanging down from the main dome is noteworthy for its decorations. The six-sided lantern has raised sections in the middle which become gradually narrower upwards and downwards, with all surfaces made of glass. Behind the glass surfaces of the lantern, there are paper-cutting decorations applied in the same way on all six sides. Inside the lantern, there are flowers on a green grassy background which looks like a garden of paradise. Various prayers are inscribed on these flowers, such as Esmâ-i Nebî (names of the Prophet Muhammad) and prayers dedicated to Sultan Ahmed III. Katı art, i.e. the art of intricate paper cutting which used to be practiced mainly to adorn books, albums, writings, and wooden chests, was applied as ornamentation for the first time on a lantern and behind a glass surface that was designed like a panel and it's exhibited for visitors.

There are no previous articles analyzing this lantern's distinctive katı art features. Thus, this paper aims to evaluate this lantern within the category of objects where the art of katı was applied, as well as for the inclusion of this lantern in a group of objects adorned with katı art.

Keywords: Katı (Paper-Cutting) Art, Lantern, The Library of Ahmed III, Traditional Arts, Topkapi Palace, Topkapi Palace Museum Library, Decorations

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ahsacid@gmail.com, ORCID No: 0000-0001-8559-1003

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, elfyurdakull@gmail.com, ORCID No: 0000-0003-2431-3530



1 III. Ahmed Kütüphanesi

Giriş

Topkapı Sarayı'nın 3. avlusunda, Arz Odası'nın arkasında Sultan III. Ahmed tarafından inşa ettirilen kütüphane, bânîsinin ismiyle meşhur olmuştur. Lale Devri geleneklerinden sayılan; kitapların cami, medrese ve meskenlerdeki dolaplar yerine müstakil kütüphanelerde toplanması usulünce saraydaki kitapları birleştirmek üzere planlanan bu yapıya Enderûn Kütüphanesi ismi de verilmiştir. III. Ahmed Kütüphanesi'ne büyük bir ehemmiyet atfedildiğinin göstergesi olan temel ve açılış törenleriyle ilgili malumata kaynaklarda rastlanmaktadır. Kitabesine göre H. 1131 / M. 1719 tarihinde tamamlanan kütüphane, 10 Muharrem 1132 / 1719 tarihinde açılmıştır. Yalnız saray mensuplarına has olan kütüphanenin hizmet şartlarını hâvî müstakil vakfiyesi ve mükemmel bir katalogu düzenlenmiştir.¹ Birçok estetik unsura ve mimari zenginliğe sahip binanın, klasik devir sonrasında meydana çıkabilmiş bir yapı tipinin numune örneklerinden olması, kütüphaneyi ziyadesiyle kıymetlendirmektedir. Fevkânî giriş ve zemindeki mahzen katının sağlayacağı hava cereyanıyla kitapların rutubetten uzak tutulması hedeflenmiştir. Etrafının açık bırakılıp her cepheden

güneş almasının sağlanması aynı maksada hizmet etmekle beraber, kitaplarla meşgul olmayı kolaylaştıracak pencerelerin yerleştirilmesiyle havadar ve aydınlık mekânın tesisinde de muvaffak olunmuştur. (Resim 1) Vakfiyedeki ifadelerden anlaşılacağı üzere, sarayda biriken kitaplardan istifade edilmesi ve kitapların korunması maksadıyla yaptırılan kütüphanenin inşasının ardından idari düzenlemelerinin tamamlandığı, kitapların tamir edilip bakımları yapılarak usta mücellidlerce ciltlendikleri belgelerden takip edilebilmektedir.³ Ancak kütüphanenin mimari ve tezyinî birçok hususu kaynaklarda yer almasına rağmen, iç mekândaki pek çok hususiyeti haiz önemli bir eserin gereği kadar ele alınmadığı görülmektedir. (Resim 2) Oysa katı' tezyinatlı, çiçek ve madalyonların üzeri dua, zikir ve esmâ yazılı, cam tasarım bu fener, pek çok açıdan üzerinde durulması gereken nadir bir eserdir. Fenerin yaklaşık ölçüleri şu şekilde belirlenmiştir: en altından yukarıdaki zincire kadar olan yüksekliği 110 cm, her ana cephenin dikdörtgenlerinin yüksekliği

1 Semavi Eyice, "Ahmed III Kütüphanesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 2, Ankara: TDV Yayınları, 1989, 40.

2 Mehmed Refik, "Enderun-u Hümayun Kütüphanesi", *Târih-i Osmânî Encümeni Mecmuası*, Sene 7, Sayı 40, İstanbul 1332, 240.

3 İsmail E. Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik*, 3. Baskı, İstanbul: Timaş Yayınları, 2020, 230-231.



2 III. Ahmed Kütüphanesi'nin iç mekân görünümü

40 cm, eni 35 cm'dir. El yapımı olması ve çeşitli deformeler nedeniyle cephelerin ölçülerinde farklılıklar saptanmıştır.

Fener isminin şimdilik tercih edildiğini, aslında bu tercihin böyle bir eşyanın isimlendirilmesine tesir etmemesi gerektiğini belirtmek zorundayız. Zira kaynaklarımız arasında görülebilecek makalesinde, Mehmed Refik eseri “fener” olarak zikretmekle beraber, içinde bir ışık kaynağının bulunmaması, gerçekte bir aydınlatma fonksiyonu görmemesi itibarıyla ele aldığımız eşyaya hangi tabirin verileceği hususu ayrı bir araştırma konusudur. Bu, biraz da böyle bir eserin çok nadir görülebileceği ile alakalıdır. Devkuşu yumurtası, süs topları ve askıları ile benzer bir tezyinî unsur olsa da şekil itibarı ve cam tasarımıyla aslında tam bir fener görünümü arz etmektedir. Süleymaniye Camii'nin ana kubbesinde, avizenin ortasında asılı ahşap süs eşyası için kullanılan “fors” tabirinin devrinden bir adlandırma olmadığı ve incelediğimiz fenerle hiçbir şekilde uyuşmadığı da anlaşılmaktadır.⁴ Tarihi yapılarda ve meskenlerde zaman zaman yer verilen “Yâ Hafız” veya nazar âyeti

levhalarıyla benzer bir işlev de sezilmektedir. Fenerin içinde yazılı âyet, hadis, dua ve esmâ ibarelerinin tılsımlı gömleklere var olan mantıkla da paralelliği düşünülmelidir. Fener dediğimiz dua ve tezyin işlevli eşya için devrinde ne tabir edildiği elbette çok önemlidir. Bu da saray defterlerinde ve arşiv belgelerinde benzer bir eşyanın isimlendirilmesinin keşfiyle ya da bizzat kütüphane masraf kayıtlarında tespit edilebilecek bir tabirin ortaya çıkarılması ile mümkündür. Masraf defterleriyle ilgili başvurduğumuz çalışmalarda söz konusu eşyanın kaydına rastlanmamıştır.⁵ Bu husus, elbette ayrı bir araştırmayı gerektirmektedir. “Dua feneri” şeklinde adlandırılabilir olan esere böyle bir tabir kullanmak hususunda cesaretli davranılmayıp, geç de olsa Osmanlı döneminden bir kaynakta görülen “fener” ismi uygun görülmüştür. Fener içinde mevcut yazıların incelenmesi ve tam dökümünün yapılması da ayrı bir çalışmayı icap ettirecek kadar hacimli bir mevzudur. Bu çalışmanın amacı, katı sanatı literatürüne katkı sağlayıp böyle bir eserde kâğıt oyma tezyinatın var olduğunu ortaya koymak ve bundan sonraki çalışmalara olan ihtiyaca işaret etmektir.

4 Nilgün Olgun, “Cumhuriyet Tarihinin En Kapsamlı Restorasyonu Süleymaniye Camii, 2007-2011”, *Mühr-i İstanbul Süleymaniye Camii*, İstanbul: Gürsoy Grup Kültür Yayınları, 2022, 294-295.

5 Ömer Türk, *Mesarif Defterleri Işığında Topkapı Sarayı III. Ahmed (Enderun) Kütüphanesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2018.

Katı' Sanatı

Kâğıt oyma tezyinata sahip, üzerinde dua cümleleri bulunan cam fenerden önce güzide kitap sanatlarımızdan katı'nın kısaca tanıtılması gerekmektedir. Katı' kelimesi, Arapça kesmek anlamına gelen kat' (قطع) fiilinden türemiştir. Bu işi yapanlara ise kâtî' (قاطع) ve kattâ' (قطّاع) ismi verilmektedir. Katı' genellikle aharlanmış, mührelenmiş, ebru veya çeşitli tekniklerle renklendirilmiş ince kâğıtlardan yahut deriden bir desenin veya yazının oyulması suretiyle kesilip yerinden çıkartılarak başka bir kâğıt ya da deriye yapıştırılmasıyla hazırlanan sanat dalının adıdır. Bu sanat dalında kesilip yerinden çıkarılarak başka bir yere yapıştırılan oymalara "erkek oyma", muntazam bir şekilde oyulmuş olarak muhafaza edilen ve farklı bir kâğıda yapıştırılan kısma ise "dişi oyma" adı verilmektedir.⁶ (Resim 3) Katı' sanatının malzeme açısından kâğıt ve deri olarak iki farklı mecrada sürdüğü anlaşılacakla beraber, kaynaklarda "kâğıt oyma" tabirinin zaman zaman katı' yerine tercih edildiği, dolayısıyla bu ifadenin "deri oyma" işleri ifade etmek için uygun olmadığı görülmüştür. Katı' sanatının İslâm dünyasındaki eserlerinin büyük bir kısmı deri malzeme olarak görülmektedir. Bununla birlikte deri ve kâğıdın beraber kullanıldığı eserler de mevcuttur. Kanaatimize göre "katı'" ismi üst başlık, "kâğıt oyma" ve "deri oyma" tabirleri ise alt başlıklar olarak düşünülmelidir.

Kâğıt oymacılığı kaynaklarda yaklaşık 2.000 yıl öncesine tarihlenen, günümüzde de varlığını sürdüren bir Çin halk sanatına dayandırılmaktadır. Erken örneklerden biri olarak Budistlerin mağara duvarları ve mezar odalarını süslemek amacıyla yaptıkları oymalardan söz edilmektedir. Kâğıt oyma sanatı Çinden Orta Asya'ya, İslâm dünyasına ve Avrupa'ya yayılmıştır.⁷ İslâm dünyasında katı' sanatının en erken örnekleri, XV. asırda kitap ciltlerinin kap içindeki süslemelerinde karşımıza çıkmaktadır. XV. yüzyılın ikinci yarısı ve devam eden yüzyılda kâğıt oyma hat eserlerinin, ağaç ve bitki tasvirlerinin de



3 Mir Ali tarafından yazılmış nesta'lik harflerin Nakşi tarafından hazırlanmış koltukları ve zemini kâğıt oyma tekniğinde çiçeklerle bezenmiş bir kıta, TSMK, H.2294

ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir.

Günümüzde bilindiği ve uygulandığı şekliyle katı' sanatının menşei bugünkü İran coğrafyasına uzanmaktadır. Katı' sanatının kâğıt olarak en eski örnekleri, XV. ve XVI. asırlarda Herat'ta yaşamış olan sanatkârların eserlerine dayandırılmaktadır.⁸

Gelibolulu Mustafa Âli, hattatlar ve kitap sanatçılarından bahseden eseri *Menâkıb-ı Hünerverân*'ın katı' ile ilgili bölümünde, bu sanatın ilk ve en önemli temsilcisinin Heratlı Abdullah Kâtî' olduğunu söylemektedir. Abdullah Kâtî' dan sonra oğlu Şeyh Muhammed Dost'un babasının izinden giderek bu sanatı sürdürdüğü bilinmektedir. Sonrasında Şeyh Muhammed Dost'un öğrencileri Sengî Ali-i Bedahşî ve Muhammed Bakır'ın da katı' sanatında mahir sanatkârlar olduğu belirtilmiştir.⁹

6 Filiz Çağman, "Katı'", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 25, Ankara: TDV Yayınları, 2002, 33-34.

7 Filiz Çağman, *Katı' Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*, İstanbul: Aygaz Yayınları, 2014, 16.

8 Gülbün Mesara, *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı')*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997, 15.

9 Gelibolulu Mustafa Âli, *Menâkıb-ı Hünerverân*, Yay. Haz. Dr. Müjgan Cunbur, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, Aralık 2012, 145-146.

Osmanlı döneminde katı sanatının en parlak olduğu vakit, Kanûnî Sultan Süleyman'ın saltanatta olduğu yıllardır. Bu devirden günümüze ulaşan örneklerin çokluğu ve eserlerin yüksek sanat değerini haiz olması, sözü edilen dönemde kâğıt oymacılığının tekâmül etmiş bir sanat dalı olarak icra edildiğini göstermektedir. XVI. asır itibariyle kayıtlara geçmeye başlayan katı sanatının bu dönemdeki meşhur temsilcisi, Efşancı Mehmed'dir. Önemli bir diğer isim ise bilinen en eski, imzalı ve tarihli Osmanlı kâğıt oyması şiir mecmuasının sanatkârı Mehmed b. Gazanfer'dir. Benli Ali Çelebi ve Abdülkerim Çelebi de bu dönemin sanatçılarıdır. XVI. asrın ikinci yarısında kâğıt oyma sanatkârı olarak ün kazanan Bursalı Fahri; II. Selim, III. Murad, III. Mehmed ve I. Ahmed dönemlerinde eserler vermiştir. XVII. yüzyılda ise dikkate şayan isimler, Mehmed Nakşî ve Gazneli Mahmud'dur.¹⁰ III. Ahmed devrinde kâğıt oymacılığında yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Genellikle ta'lik yazan ve oyan Mehmed Halazâde, bu dönemin önemli sanatkârlarındandır.

Batı etkilerinin görülmeye başladığı XVIII. yüzyıla ait eserlerde Mevlevî derviş Hasan Eyyûbî öne çıkmaktadır. XIX. yüzyılda neredeyse yok olmaya yüz tutan bu sanat, XX. yüzyıl itibariyle kadim sanatlarımıza duyulan alaka ile yeniden eser üretilen ve talebe yetiştirilen bir saha olarak ele alınmaya başlamıştır.¹¹ (Resim 4)



4 Mevlevî derviş Hasan Eyyûbî tarafından kâğıt oyma olarak süslenmiş yazı çekmecesini, TSMK, C.Y.463

10 Gazneli Mahmud'un kâğıt oyma eserleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan H. 1097 (1685-86) tarihli meşhur albümün içinde yer almaktadır. (İÜK, T. 5461).

11 Çağman, "Katı", 34-35.

Osmanlı Katı Sanatının Belirgin Özellikleri

Katı sanatının Osmanlı topraklarına Fars coğrafyası üzerinden geldiğini söylemek mümkündür. Acem tarzı kâğıt oymalarla kıyaslandığında, Osmanlı dönemi oymaları daha sade ve daha az renklidir. Bilhassa deride altın dışında renk kullanma yolları aranmış, lâke ve mülevven şemse uygulamalarıyla bu imkân elde edilmiştir. Katı, cilt sanatına müşebbek deri arkasına koyulan renkli kâğıtlar sayesinde hareket getirmiş bir teknik olarak öne çıkmıştır. (Resim 5) Kitap alınıp çıkarılırken ve rafa koyulurken yüzeydeki katı eserin zarar görmesi fazlasıyla muhtemel olduğundan, daha korunaklı bir yüzey olan kap içine konulmuştur. Osmanlı döneminde katı sanatının ilk örnekleri de yazma eserlerin kapları içinde görülmektedir. Katı'nın tam anlamıyla bir sanat olarak icra edilmesi ve bu alanda eserler verilmesi, XVI. asırda gerçekleşmiştir. Osmanlı katı'sının kâğıt oyma erken örneklerinde baharda açmış ağaçlar, ilkbahar çiçekleri ve bahçe kompozisyonları yer almaktadır. Kanûnî Sultan Süleyman döneminde oyma olarak hazırlanan hat eserleri dikkat çekmektedir. Bu eserlerde farklı renkte kâğıtlar ve vassâle tekniğiyle hazırlanan sayfalar mevcuttur. Gül, sümbül ve



5 Kitab el-Furusiyya adlı Memlük eserinin deri oyma şemseli kabı, 778 (1376-77), TSMK, A.2129

lalelerin kullanıldığı vazo kompozisyonlarının yanı sıra değerli taşların da yerleştirildiği kâğıt oymalar vardır. Lale Devri etkisiyle manzara tasvirleri ve hayvanlarla oluşturulan kompozisyonlar da bilinmektedir. Kâğıt oyma eserlerde tavşan, tilki, tazi, balıklar, kuğu ve tavus kuşu gibi hayvan figürleri görülmektedir. Son döneme yaklaştığımızda Batı sanatı etkisiyle hazırlanan oymalar ve genellikle pastel renkler dikkat çekicidir. Ayrıca geometrik bezemeye süslenmiş yekpare hazırlanan kâğıt oyma hat levhaları da Osmanlı döneminde karşımıza çıkan uygulamalardır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, barındırdığı katı sanatı eserleri bakımından oldukça zengindir. Deri oymalarla hazırlanmış ciltler, hat oymalarla süslü albümler, kâğıt oyma tezyinat ve hayvan tasvirleri, ağaçlar ve vassâle tekniğiyle yapılmış eserler ile kutu ve yazı çekmecesine gibi objelerin üzerinde yer alan şükûfe ve natüralist manzaraların en nadide örneklerine Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi koleksiyonlarında rastlanmaktadır. Deri oymacılığının erken örnekleri, TSMK A.242 ve TSMK A.2471 envanter numaralı eserlerde görülmektedir. Kâğıt oymacılığının önemli ve bol sayıda örnekleri ise Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan ve *Saray Albümleri* adı verilen TSMK H.2153 ve TSMK H.2160 numaralı eserlerde yer almaktadır. Bu albümlerde kâğıt oyma bezemeler, yazılar, ağaçlar, hayvanlar ve efsanevi yaratıklar oldukça dikkat çekicidir. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin kâğıt

oymacıların en seçkini olarak zikrettiği Abdullah Kâtî'nin, Herevî olarak imzaladığı ünlü eserlerinden bazıları da Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki albümlerde bulunmaktadır.

Sanatçının çalışmalarını ihtiva eden eserlerin en önemlisi, Safevî Şahı Tahmasb'ın kardeşi Behram Mirza için hazırlanmış olan TSMK H.2154 envanter numaralı albümdür. Bu albüme Timur devri kâğıt oyma sanatçılarının eserlerine de rastlanmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Osmanlı döneminden önemli sanatçıların eserleri de mevcuttur. Bunlardan Ali Çelebi'nin TSMK R.1963 envanter numarasıyla kayıtlı, *Mecmu'â-i Aş'âr* adlı şiir antolojisi, erken tarihli ve kıymetli eserler arasındadır. Kütüphanenin koleksiyonunda Muhammed b. Gazanfer, Vassâl Kalender, Bursalı Fahrî, Nakşî ve Mehmed Halazâde'nin eserleri de bulunmaktadır.

XVIII. asırda kâğıt oymacılığı, değişik eşya ve objelerde de uygulanmıştır. Sözü edilen örneklerden en dikkat çekici olanı, Sultan III. Ahmed için hazırlanmış yazı çekmecesidir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki C.Y. 463 envanter numaralı bu eser, Derviş Hasan Eyyübî imzalıdır. Hem kapğındaki hem de iç yüzündeki kâğıt oyma manzara tasvirleri oldukça inceliklidir. (Resim 6) Saray hazinesinde yer alan, katı sanatının uygulandığı en farklı eserlerden biri de TSMK 2/4742 envanter numaralı mimar arşınıdır. Bu eserde fildişi ve kâğıt oyma teknikleri kullanılmıştır.



6 Mevlevî derviş Hasan Eyyübî tarafından kâğıt oyma olarak süslenmiş yazı çekmecesinden detaylar, TSMK, C.Y.463

III. Ahmed Kütüphanesi'nin Fenerinde Yer Alan Katı' Tezyinat

Katı' sanatıyla tezyin edilmiş pek çok dua ve şiir mecmuası, kıt'alar, kitap ciltleri, levhalar, yazı çekmeceleri ve bazı kutu gibi objeler bulunmaktadır. Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi'nde asılı, içi kâğıt oyma dolu cam askı fener, katı' ile ilgili kaynaklarda bugüne dek göremediğimiz eşsiz ve tek örnek durumunda olup son derece dikkat çekicidir. (Resim 7)

Fenerin bütününde altı yüzey, dolayısıyla altı yön tespit edilmiştir. Altıgen bir prizmayı andıran ve altı yöne bakan fenerde her cephe; üst, orta ve alt olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Her cephenin üst kısmı, alt kısmı ile simetrik olarak ikişer paftaya ayrılmıştır. Askının ana cephesi sayılan orta bölüm de kendi içinde beş paftaya bölünmüştür. Bilhassa



7 III. Ahmed Kütüphanesi'nde yer alan kâğıt oyma tezyinatlı fener

ana kısımda, camların köşelerde birleştirilmesi ve çeşitli çapraz yerleştirmelerle merkezinin öne taşkın biçimde tasarlandığı görülmektedir. (Resim 8) Cam askının her yüzeydeki üç ana kısmın birleşiminde ve bu kısımların paftalanmasında ahşap kenarlıkların kullanıldığı düşünülmektedir. Kesin bir kanaatimiz olmamakla birlikte devrinde tatbik edilen bir macunun sertleşmiş olması da mümkün gözükmemektedir. Eserin nahifliği ve kırılabilirliğinden dolayı, bu birleştirme akslarının materyalini anlamak için üzerine yapıştırılan ve devrinde süslemeli olduğu anlaşılan ince, kırmızı kumaş tutup kaldırmak mümkün olmamıştır. Kumaş olma ihtimali yanında deri olabileceği konusu da aynı mahsurlar yüzünden karara bağlanamamıştır. Fenerde yukarıya asmak için kullanılan zincirle buluşan küçük tepelik ve alt kısımda yere doğru bakan, dolayısıyla ters diyebileceğimiz bir laleyle nihayetlenen bir parça yer almaktadır. Fenerin merkezini üst ve altla ayıran hatlarda, ahşap oyma olduğu düşünülen rûmîli tepelikler kullanılmıştır.



8 Fenerin beş paftaya ayrılmış ana kısmı

Topkapı Sarayı'nın envanter kayıtları ve kütüphanedeki tanıtım levhasında; fenerin III. Ahmed için hazırlandığı, zemininin sarı renkli kâğıtlarla doldurulduğu; kâğıt oyma karanfil, lale ve rozet çiçekler ile madalyonların üzerinde Esmâ-i Hüsnâ, Salavat-ı Şerifeler, Ashab-ı Kehf'in isimleri, Kelime-i Şehâdet, Kelime-i Tevhid, Hz. Muhammed'in (s.a.v.) afet ve musibetlerden korunup sıkıntılardan kurtulmak için okunmasını tavsiye ettiği dualar; Hz. Süleyman, Hz. Musa, Hz. Ebû Zer'in duaları, abdest duaları, şifa âyetleri, *Kur'ân-ı Kerîm*'den bazı âyetler, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) bazı hadisleri ile Sultan III. Ahmed'e dua ibarelerinin mevcut olduğuna dair bilgiler yer almaktadır. Yaptığımız incelemelerde, bir cephede, karanfil içinde Sultan III. Ahmed için yazılmış ve tarihlendirme için en kuvvetli mesned durumundaki dua cümlelerini tespit edebildik. Meâlen "Allah'ım, sultanımız ve hükümdârımız Sultan Gazi Ahmed Han'a nusret nasîb eyle. Allah'ım, Sen ona çok şerefli bir zafer ver" şeklinde tercüme edilebilecek olan ibare şu şekildedir: (Resim 9)

اللهم انصر سلطاننا سلطان الغازی احمد خان و حکامنا
اللهم انصر نصرا عزیزا



9 Üzerinde Sultan III. Ahmed'e dua ibaresi bulunan çiçek

Tanıtım levhalarında yer alan bilgilerde işaret edilen metinlerin büyük bir kısmının varlığı belirlenebilmiş olup ilaveten bazı âyet ve hadisler de görülmüştür. Çok azı okunabilen, siyah ve kırmızı mürekkebin hem karıştığı hem silindiği bir bölümde Hilye tercümesi olduğunu düşündüğümüz Türkçe bir metne de rastlanmıştır. Bir yazma kitap usulünün tatbik edildiği de anlaşılan metinleri Besmele, Hamdele, Salvele ve Unvan makamlarına tasnif etmek mümkün gözükmemektedir. Belli bölgelerde çeşitli nedenlerle okunamayan kısımlar da olmakla beraber, bir restorasyon durumunda hepsine vakıf olunarak metinlerin tamamının deşifresinin de kolayca yapılabileceğini umuyoruz. Yine de tanıtım levhasında yeterince açıklanamayan bazı metinleri sıralamak, meraklıları için bir ilk adım sayılabilir:

Hamd ve salavat;

الحمد لله رب العالمين و الصلاة والسلام على سيدنا
محمد و اله و صحبه اجمعين يا رب العالمين

Âyet;

بسم الله الرحمن الرحيم قل لن يصيبنا الا ما كتب الله لنا
هو مولانا

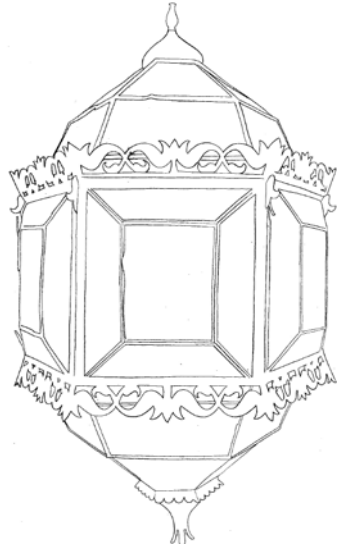
Hadis;

لولاك لولاك لما خلقت الافلاك

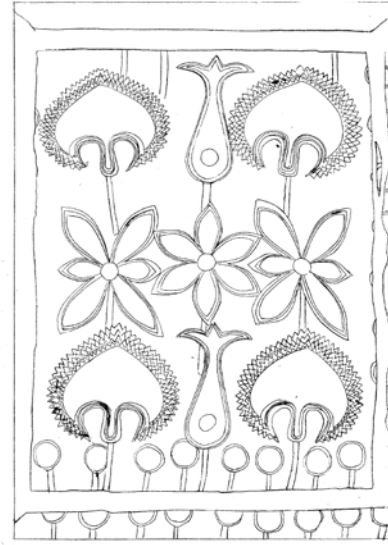
Esmâ-i Nebî;

مكى مدنى قريشى حاشمى عزيز حريص رءوف رحيم
جواد غنى فتاح عليم خطيب فصيح رشيد طاهر مطهر

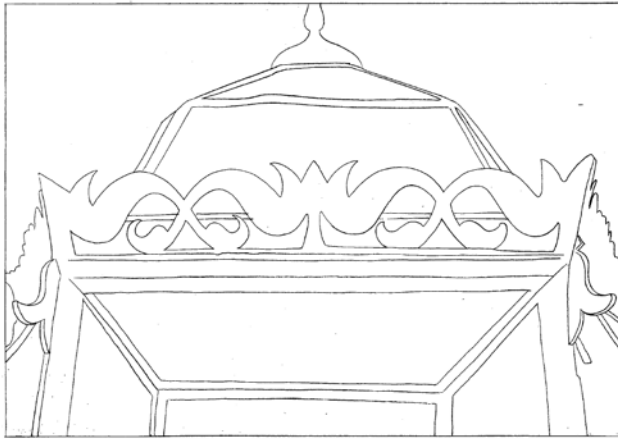
Toplamda altı yüzeyi bulunan fenerin her bir yüzeyinde 5 pafta olmak üzere fenerin tamamı 30 paftaya ayrılmıştır. Yüzeylerdeki motifler, birbirinin aynısı olarak tekrarlanmış olup üzerlerinde yer alan dualar ve isimler farklılık göstermektedir. Yukarıdan aşağıya paftaları incelediğimizde, kandilin üst kısmında giderek daralan paftalar ortamın şartlarından daha çok etkilendiği için kâğıt oymaların durumlarını tespit etmek mümkün olmamıştır. Bu yüzeyleri ve paftaları birbirinden müzeyyen kumaş görünümlü, deri de olabilecek kırmızı şeritler ayırmaktadır.



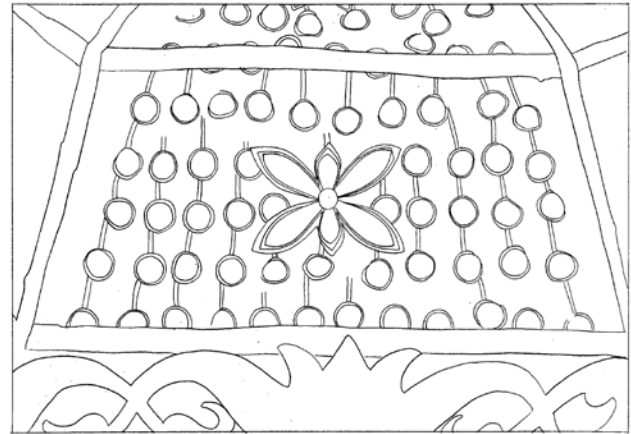
10 Askı fenerin genel görünümü¹²



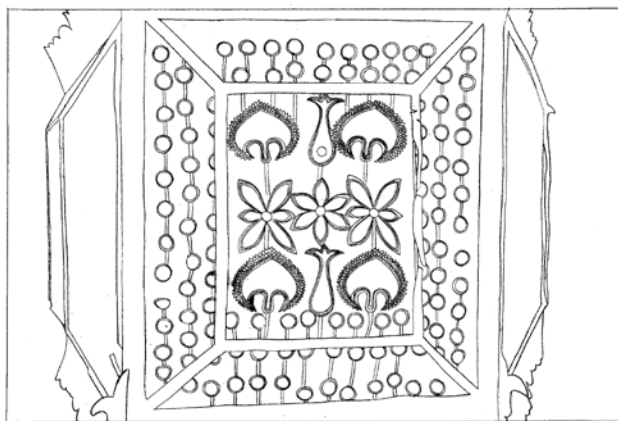
13 Dua metinlerinin yer aldığı çiçek motifleri



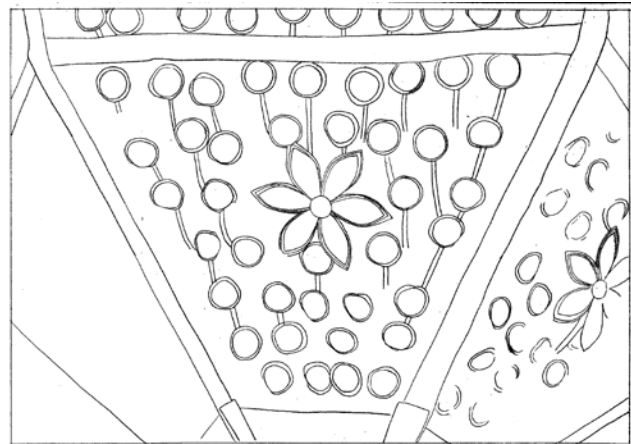
11 Fenerin üst ve ana bölmesini birbirinden ayıran rûmî tepelikler



14 Fenerin üst bölümünden detay

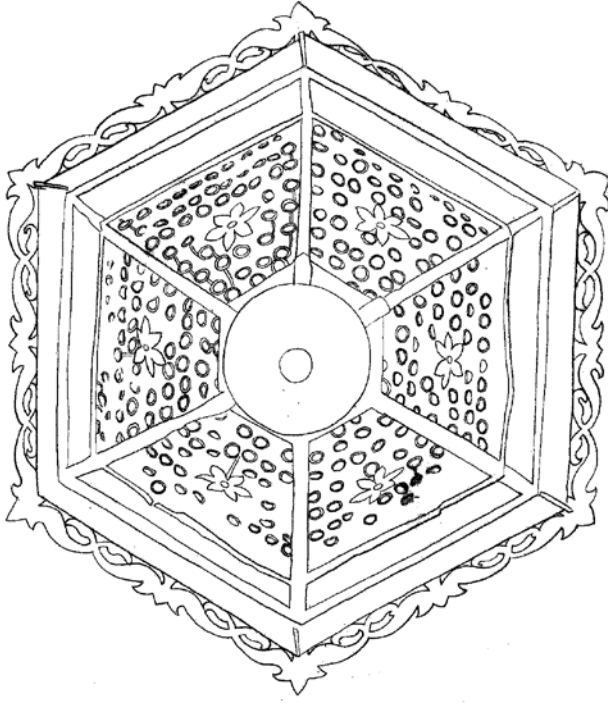


12 Fenerin dua metinlerinin yer aldığı ana cephesi



15 Fenerin alt bölümünden detay

12 Bu makaledeki çizimler Büşra Erenuluğ tarafından yapılmıştır.



16 Bitiş noktasından fenere bakış

Fenerin her bir yüzeyinin ana görüntüsü öne doğru çıkıntı yapılarak verilmiştir. Esas dua metinleri bu ana paftalarda yer almaktadır. (Resim 17) Fenerin alt kısımlarına doğru indiğimizde, yine ahşap bağlantılı ve yukarıdaki bağlantıyla müteradif olduğu, en sonunda da ters bir lale ile fenerin sonlandığı görülmektedir. (Resim 18)

Ters lale motifinin burada kullanılmasının bir mânâsı olduğunu düşünmekteyiz. Nevşehir'de Damat İbrahim Paşa Camii cümle kapısının anahtar deliği girişinde, Hekimoğlu Ali Paşa Camii fevkânî kütüphane dolabının ve Beşir Ağa Kütüphanesi dolaplarının anahtar delikleri ile Selimiye Camii'nde görülen meşhur ters lale motifinin aynı mânâyâ işaret etmesi anlamlı olacaktır. Sözü edilen kullanım alanlarına baktığımızda ters lalenin başlangıç ile alakalı bir anlamı sezilse de kaynaklardan teyidi yapılmadan kesin bir görüş ifade etmek doğru olmayacaktır.



17 Fenerin öne doğru çıkıntı yapılarak tasarlanan ana yüzeyi



18 Fenerin bitiş noktasında bulunan ters lale

Fener yüzeylerini detaylı inceleyecek olursak, her bir yüzeyi üç ana parçada ele almak doğru bir yaklaşımdır. Birinci parça, fenerin tavana asıldığı zincirin de bağlantılı olduğu üst kısımdır. Bu yüzeydeki paftalar, fenerin alt kısmındaki paftalarla benzer özelliktedir. Sözü edilen paftalardaki görülebilen alanlarda zemine yeşil renkli kâğıtla çimen görüntüsü verilmiştir. Altı yönde tekrarlanan bu zeminin bir şekilde murakkaya sabitlendiği düşünülmelidir. Merkezde papatya tarzında bir çiçek ve etrafında çimenlerden doğal bir şekilde dallarla çıkmış görünen madalyonlar vardır. Merkezdeki çiçek, 4 katlı bir oymadan oluşmaktadır. Zeminden başlayarak sırasıyla yeşil, turuncu, altınla renklendirilmiş kâğıtlar ve merkezde mor tonlarında bir madalyon kullanılmıştır.

Fenerin orta kısmında, yeşil çimen zemin üzerinde çeşitli dualar yazan lale, karanfil ve papatya motifleri görülmektedir. Lale motifinin kâğıt oymaları, zeminden başlayarak sırasıyla yeşil, turuncu, mor ve altın kâğıtlardan oluşmaktadır.

Karanfil oymalar ise toplamda beş kattan müteşekkildir; kâğıtlarında kullanılan renkler zeminden başlayarak sırasıyla yeşil, turuncu, gri, turuncu ve altındır. Merkezde yer alan çiçek yeşil, turuncu, altın ve madalyon şeklinde mor kâğıttan oluşmaktadır. Tüm fenerde gördüğümüz çiçek madalyonlar ise dal olarak düşünülen, ince, yeşil kâğıt oyma bir şeritle çimenlere bağlanmakta ve doğal bir görünüm sağlanmaktadır. Yazıların yer aldığı madalyon kısmı, zeminde turuncu üzerine mor bir kâğıt kesilip yapıştırılarak hazırlanmıştır. (Resim 19)

Fenerin son kısmı, aşağıya doğru daralarak tek bir noktada birleşmektedir. Bu kısımda kullanılan motifler ve kâğıtlar, yukarıda olduğu gibi, zeminde yeşil renk kâğıttan kesilmiş çimenler, madalyonlar ve merkezdeki çiçekten oluşan oymalardır. Madalyonların zemini turuncu, onun üzerine de mor bir kâğıt kesilip yapıştırılarak hazırlanmıştır. Merkezde yer alan çiçek yeşil, turuncu, altın ve madalyon şeklinde mor kâğıttan oluşmaktadır.



19 Üzerinde dualar yazan kâğıt oyma lale ve karanfil motifleri

Değerlendirme

Hicrî 1332 tarihli *Târîh-i Osmanî Encümeni Mecmuası*'nda yer alan Mehmed Refik'in "Enderun-u Hümayûn Kütübhânesi" başlıklı makalesinde bir kandilden ve fenerden söz edilmektedir:

"Kütüphanede mevcut kitaplardan başka zikre şayan olan eşya-yı menkuleden kubbenin merkezinde Osmanlı kârî musanna' bir büyük fener muallaktır. Bundan başka kapının mukabilinde olup padişahların mutâlaa odası ittihâz buyurdıkları cenahın kemerinde muallak enâfis-i âsâr-ı İslamiyyeden bir cam kandil görülür. Nadiru'l- emsâl olan bu kandilin boğazının dışarısında 'Allâhu nûru-ssemâvâti vel-ard, meşelu nûrihi kemişkât, fihâ misbâh, el-misbâhu' âyet-i celîlesi ve gövdesinde 'azze limevlânâ es-Sultan el-Melik en-Nâsir nâstru'd-dünya ve'd-dîn Hasan İbn Mehmed eazzehû nasr' ve altı mahallinde de madalyon tarzındaki dairelerde 'azze limevlânâ es-Sultan el-Melik en-Nâsir Hasan' ibaresi mînâkârî olarak yazılmış olduğundan bu kandilin 762'de vefat eden memalîk-i Mısır'dan Sultan Hasan'a ait olduğu anlaşılıyor."¹³

Metinde geçen "Osmanlı işi, sanatlı fener" tabiri esas alındığında, incelediğimiz eserin fener olarak adlandırılması uygun görülmüştür. Bahsi geçen cam kandilin başka bir çalışmaya konu edilmesi daha uygun gözükmemektedir.

Ana hatlarıyla altıgen bir prizmayı andıran fener, yukarı ve aşağı bölümlerinde daralarak nihayetlenmektedir. III. Ahmed'e yazılmış dua metinlerinden yola çıkılarak Padişah'ın devrinden kalma bir eser olduğu anlaşılmaktadır. Merkez, üst ve alt bölümlerin de kendi içinde paftalandığı görülen fenerin tüm yüzeyleri, köşelerde birleştirilmiş camlarla kaplıdır. Camların arkasında, çimen ve bahçe olarak düşündüğümüz zeminin üzerinde karanfil, fulya, lale ve küçük madalyonlar hâlinde, her bölüm için simetrik yerleştirilmiş, yarı stilize motifler vardır. (Resim 20) Her bir motif üzerinde bahsi geçen dualar, ezkâr ve esmâ mevcuttur. Yazıların nesihle yazıldığı, zaman zaman kırmızı ve siyah mürekkebin üst üste

kullanıldığı anlaşılmaktadır. Zamanla güneş ışıklarından kâğıt ve mürekkep renkleri solmuştur. Tanıtım levhası ve envanter kayıtlarında rastladığımız "sarı zemin" tesbitinin de aslen limon küfü yeşili olup solan ve değişen renkten dolayı yapıldığını yakın incelemelerimizle anlamaktayız. (Resim 21)



20 Kâğıt oyma çiçek motifinden detay



21 Kâğıt oyma madalyonlar ile zemindeki çimenler ve madalyonların detay görünümü

13 Refik, "Enderun-u Hümayun Kütüphanesi", 240.

Gördüğümüz kadarıyla, bir çimen zemin ve üzerine serpiştirilmiş çiçeklerden oluşan tasarımda daha önceki dönemlerde görülmüş bahçe ve orman tasvirleriyle bir alaka kurmak mümkündür. Dolayısıyla bu bahçe ve orman tasvirlerinin en meşhurları ve en sanatlıları; Efsancı Mehmed'e ait olabileceği düşünülen veya onun tarzına örnek olabilecek bir eser olup İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan, İÜK,F.1426, y. 47a envanter numaralı eser; Şehzade III. Murad Albümü'nden Efsancı Mehmed'e atfedilen ve Viyana Nationalbibliothek'te COD. MIXT. 313, Y.12B envanter numarasıyla

kayıtlı kâğıt oyma bahçe ile Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan, TSMK, H.1924 envanter numaralı, Canbazzâde Osman imzalı, doğa tasvirli kutu olarak gözükmektedir. (Resim 22)

Burada bahsedilen eserlerden Canbazzâde Osman'a ait olan eserdeki tasvirler ile makalede ele alınan fenerdeki bahçe tasvirinin detayları benzerlik göstermektedir. Fenerdeki çimen ve çiçek görüntüsünü bu bahçe tasvirinden bir kesit gibi düşünersek, yeşil zemine kuş bakışı bir açı ile yerleşen çiçek ve hayvanların benzerliği fark edilebilir. (Resim 23) Genelde diğer bahçe ve zeminlerde, karşıdan



22 Canbazzâde Osman imzalı doğa tasviri detayı, TSMK, H. 1924



23 Fenerden çiçek ve çimen görüntüsü

bir görüntüyle bir zemin oluşturulmuş ve nesnelere onun üzerine yerleştirilmiş gözükmektedir. Canbazzâde Osman'ındaki ise nehir kenarındaki çimenlik alanın içlerinde çiçekler ve hayvanlarla bir görüntü sunulmaktadır. Fakat bunların tamamı, daha natüralist bir tasarım içermekte olup daha serbest bir tabiat manzarası oluşturmaktadır. Ele almaya çalıştığımız fenerde ise yazı süslemesinde olduğu gibi, tekrarlayan ve bütün yüzeylerde simetri arz eden bir durum ortaya çıkmaktadır. Kompozisyon âdetâ bir yazı süslemesi gibidir. Bu da tasarımın yazılarla bağlantılı olarak oluşturulduğuna işaret etmektedir. Kitap, albüm ve ele alınabilecek katı eserlere göre motif ve çiçeklerin büyüklüğü de hem üzerine yazılacak yazılarla hem de göz mesafesinin uzaklığı ile ilgili olmalıdır. Yazı ihtiva eden çiçekler, bir düzen içerisinde simetrik hâlde sıralandığından, ibarenin okunabilmesine de ehemmiyet verilmiştir. Ancak bu hâliyle bile yazının okunurluğu



24 III. Ahmed Kütüphanesi'nin kapısından iç mekâna bakış

çok net değildir. Esasen içindeki ibareler ve dua metinlerinden ötürü binanın muhafazası niyazıyla asıldığı anlaşılan eserin her cümlesinin algılanması da hedeflenmemiştir.

Kadim medeniyetimizde ilim ve kitabın manevi değerinin anlaşılması için de önemli bir mekân olan kütüphanenin, Sultan'ın iftiharla belirttiği Hz. Peygamber'in (s.a.v.) *Kur'ân*'da geçen Ahmed ismini taşıması, kütüphaneler için daima düşünülen âyet ile tarihin düşürülmesi, pencere içliklerine Kaside-i Bürde'den metinler işlenmesi, Sultan'ın hattıyla levhalaşan şiirde bu hizmetle şefaathatının vurgulanması hususiyetlerine dualar ve Esmâ-i Nebî yazılı, cennet tasvirli müstesna cam fener eklenince, manevi bir atmosferin oluştuğu, bu düzenlemelerle mekânın ruhunun nasıl tasavvur edildiği anlaşılabilir.

Katı' sanatı ile alakalı literatürde rastlayamadığımız eserin bu alana bir yayımla dâhil edilmesi önemli bir vazifedir. Belki de türünün tek örneği olarak karşımızda duran fener, cam arkasında kâğıt oyma eseri sunması açısından da en erken tarihli örnektir. Levha türünde eserler veren günümüz katı' sanatkârları için de kitap, murakka ve yazı sandığına uygulanan tezniyatın çok ötesinde ve başlı başına bir obje olarak ziyarete her daim açık, erken tarihli bir eser, bir levha olarak düşünülebilir. Baş sofada kitap dolabının üstüne yerleştirilmiş, Sultan III. Ahmed'in imzasını içeren ve kendi manzumesi olduğu düşünülen dört paftalı yazı şeridi de levha türü için erken örneklerden olmalıdır. (Resim 24)

Mimari, estetik ve klasik sanatlarla ilgili birçok yeniliği hâvî kütüphane, dualı ve kâğıt oymalı cam feneriyle de ziyaretçilere hoş vakitler sunmaya devam etmektedir. Türünün ender örneklerinden olan ve çok hassas bir bünye arz eden fenerin, sarayın bütün eserlerine gözü gibi bakan vazifelilerce çok hassas muhafaza ve restore edileceğine inancımız tamdır. Zaten böyle bir konunun ilim ve sanat erbabına duyurulması hususunda gösterdikleri takdire şayan gayret de bunun delilidir.

Kaynakça

- Çağman, Filiz. "Katı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 25, Ankara: TDV Yayınları, 2002, 32-35.
- Çağman, Filiz. *Katı Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*. İstanbul: Aygaz Yayınları, 2014.
- Erünsal, İsmail E. *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik*. 3. Baskı, İstanbul: Timaş Yayınları, 2020.
- Eyice, Semavi. "Ahmed III Kütüphanesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 2, Ankara: TDV Yayınları, 1989, 40-41.
- Gelibolulu Mustafa Âli. *Menâkıb-ı Hünverrân*. Yay. Haz. Dr. Müjgan Cunbur. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, Aralık 2012.
- Mehmed Refik. "Enderun-u Hümayun Kütüphanesi", *Târih-i Osmâni Encümeni Mecmuası*. Sene 7, Sayı 40, İstanbul 1332, 236-241.
- Mesara, Gülbün. *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997.
- Olgun, Nilgün. "Cumhuriyet Tarihinin En Kapsamlı Restorasyonu Süleymaniye Camii, 2007-2011", *Mühr-i İstanbul Süleymaniye Camii*. İstanbul: Gürsoy Grup Kültür Yayınları, 2022, 279-295.
- Türk, Ömer. *Mesarif Defterleri Işığında Topkapı Sarayı III. Ahmed (Enderun) Kütüphanesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2018.



XVIII. VE XIX. YÜZYILLARDA TEZHİP SANATINDA OSMANLI MODERNLEŞMESİNİN İZLERİ: OSMANLI SARAYINDA TÜRK ROKOKOSU ÜSLÛBU VE SER-MÜCELLİDÂN-I HASSA HEZARGRADLI ZÂDE ES-SEYYİD AHMED ATÂULLAH

Ayşegül Durmuş*

Gönderilme Tarihi: 13.02.2022 - Kabul Tarihi: 18.05.2022

Özet

Osmanlı sanatının en görkemli ve mükemmel eserlerinin yapıldığı klasik dönemin hemen ardından görülen Batı etkisi, farklı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamış; zamanla bu eserler çoğalıp beğenilerek sanatçıların yeni sanat akımları oluşturmalarına imkân vermiştir. Avrupa sanatına özgü barok ve rokoko üslûplarının etkileri, mimari ve dekorasyonun yanı sıra Osmanlı tezhip sanatında da görülmüştür. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda tezhip sanatçıları, Avrupa kaynaklı sanat tesirlerini kendi zevkleriyle harmanlayarak ve klasik Osmanlı üslûbunu yorumlayarak “Türk Rokokosu” adı ile anılan yeni bir sanat üslûbu meydana getirmişler, İslâm sanatına uyarladıkları bu modern tezhip üslûbunu Osmanlı medeniyetine mâl etmişlerdir.

XVIII. yüzyılda tezhip sanatçılarının İslâm sanatında başlattıkları modernleşme, XIX. yüzyılda eserleriyle tanınan, Sultan II. Mahmud dönemi (1808-1839) ve sonrasında ser-mücellidân-ı hassa görevini yürüten, dönemin en önemli müzehhibi Hezargradlı Zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah Efendi tarafından devam ettirilmiştir. Atâullah Efendi, İslâm sanatındaki Türk Rokokosu üslûbunun öncüleri arasında yer almış ve yetiştirdiği öğrenciler aracılığıyla bu üslûbu ilerleterek sarayda orijinal eserler vermiştir. Bu makale, başta saray başmücellidi Atâullah Efendi olmak üzere, Türk Rokokosu üslûbunda çalışmış sanatçıların eserlerinden örnekleri inceleyerek sözü edilen üslûbu tanıtmayı ve Osmanlı modernleşmesinin İslâm sanatını da içine alacak kadar büyük ve köklü bir dönüşüm olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Ser-mücellidân-ı Hassa, Atâullah Efendi, Tezhip, Türk Rokokosu, Barok, Üslûp, Osmanlı Modernleşmesi, 19. Yüzyıl

TRACES OF OTTOMAN MODERNIZATION IN ILLUMINATION ART IN THE 18TH AND 19TH CENTURIES: TURKISH ROCOCO STYLE IN THE OTTOMAN PALACE AND SER-MÜCELLİDÂN-I HASSA HEZARGRADLI ZÂDE ES-SEYYİD AHMED ATÂULLAH

Abstract

The Western influence, which was seen right after the classical period when the most magnificent and perfect works of Ottoman art were made, led to the emergence of different works, and these works were multiplied and admired over time, allowing the artists to create new art movements. The effects of baroque and rococo styles, which are peculiar to European art, were seen in Ottoman illumination art as well as architecture and decoration. In the 18th and 19th centuries, illumination artists created a new art style known as “Turkish Rococo” by blending their taste with the European-origin art influences and interpreting the classical Ottoman style, and they attributed this modern illumination style, which they adapted to the Islamic art, to the Ottoman civilization.

The modernization in Islamic art initiated by illumination artists in the 18th century was carried on by Hezargradlı Zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah Efendi, who was the most important illuminator of the period, known for his works in the 19th century and served as the imperial chief bookbinder during and after the reign of Sultan Mahmud II (1808-1839). Atâullah Efendi was among the pioneers of the Turkish Rococo style in Islamic art, developed this style through the students he trained and produced original works in the palace. This article aims to introduce the aforementioned style by examining examples of the works of artists who worked in the Turkish Rococo style, especially Atâullah Efendi, the imperial chief bookbinder, and also to reveal that the Ottoman modernization was a major and radical transformation which even included the Islamic art.

Keywords: Imperial Chief Bookbinder, Atâullah Efendi, Illumination, Turkish Rococo, Baroque, Style, Ottoman Modernization, 19th Century

* Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, durmus.aysegul@std.izu.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-4995-1451

Giriş

Osmanlı Devleti, yayıldığı geniş coğrafi alandaki kültürlerden çeşitli etkiler almakla beraber, kökü esas itibarıyla Türk-İslâm kaynaklarına dayanan bir Osmanlılık nizamı ve bu nizamın içinde yoğrulan bir Osmanlı-Türk medeniyeti meydana getirmiştir. Bu tarihî gelişim, Osmanlı toplumunu bağlı bulunduğu kültür dairesi içinde hem şekillendirmiş hem de toplumun yönünü tayin etmiştir.

XVI. yüzyılın sonlarına kadar yukarı doğru bir ivme gösteren tarihî sürecin ardından gözler, Osmanlı Devleti'nden daha ileri olduğu düşünülen Batılı devletlere çevrilmiştir. Osmanlı yöneticilerinin imparatorluğa yeniden güç kazandırmak amacı ile Batı'nın bilgi ve tekniğinden faydalanarak giriştikleri ıslahat hareketleri, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve idari örgütlerinde olduğu kadar, toplumsal ve kültürel alanlarında da yavaş yavaş değişimlere yol açmıştır.

Toplumlar arasında en hızlı ve kolay şekilde etki ve yayılma olanağı gösteren olgu, sanattır. Çünkü sanatın kaynağı topluma, gücü de toplumun kültür yapısına bağlı olmakla beraber, onda ferdilik, ferdiliğe bağlı olarak da hürriyet vardır. His, intiba ve fikir birleşimiyle üretilen sanatın doğuş ve şekillenişini ona kazandıran, sanatçının ta kendisidir. Sanatçının zekâ, kabiliyet ve kültür yapısı, dış dünyanın etkilerini kendine göre bir anlama kavuşturur. Gerek sanatçının bizzat kendisinin toplumun değer yargılarını zorlaması gerekse toplumun ileri gelen bireylerinin sanatçıdan farklı şeyler talep etmesi veya böyle bir amaca yönelmesi, sanatçıyı yeni ve değişik eserler meydana getirmeye sevk eder. Böylece sanatçı, kendi çalışma alanında topluma yeni beğeniler ve anlayışlar getiren, toplumun kültür-sanat yapısını değişikliğe götüren bir hüviyetin sahibi hâline gelir.

Bu bağlamda, Osmanlı-Türk toplumunun kendine özgü kültürel varlığında dış etkilerin yeni bir takım izler meydana getirmeye başlayışının XVIII. yüzyılın başlarına rastladığı görülmektedir. Bu izlerin en kolay belirip yer edinebileceği alan, şüphesiz ki toplumda bir huzursuzluk ve çatışma meydana getirmeyecek olan sanat alanıdır. Sanat alanının bütünü içinde ise sözü edilen etkilerin ana sanat

kolunun bünyesini kısa zamanda değişikliğe götürebilecek biçimde ilerlemesi, değişikliklerin kolaylıkla kabul edilmeye müsait bölümünde izlenmesi gerekecektir. Bunun için de en uygun bölümlerden biri, süsleme alanlarıdır. Nitekim Osmanlı'da dış etkinin ilk olarak süslemelerde görüldüğü ve değişimin mimariyi ilgilendiren alanlardan önce kumaş süslemelerinde başladığı anlaşılmaktadır.

Sanatta kalıcı yöndeki değişimin ilk belirtileri, III. Ahmed devrinde kendini göstermiştir. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin 1720 yılında Paris Elçisi olarak gittiği Fransa'da hâkim olan sanat akımlarını gözlemleyip aktarması, Batı'nın Türk sanatına etkisinin başlangıcında barok ve rokoko üslûplarının görülmesine yol açmıştır.

Asıl önemli olan, bu sanat üslûplarının ülkeye girişi kadar, bunların sanatçılar tarafından nasıl ele alınıp uygulandığı, bunun sonucunda gerek mimari gerekse süsleme yönünden bize özgün bir tarafın ortaya konulup konulmadığıdır.¹

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel süsleme sanatlarımız da yeniliklerden nasibini almıştır. Batı'da icra edilen barok ve rokoko tarzlarının Osmanlı tezhip sanatına nüfuz etmesiyle yeni uygulama ve görüşler ortaya çıksa da Osmanlı tezhibi klasik motif, renk ve desenlerini belirli ölçüde korumaya devam etmiştir. Sultan III. Selim devrinde tezyinî sanatlara yeni yeni girmeye başlayan ve haddini aşmadan, millî değerlere zarar vermeden mütad motiflerle birlikte görülen bazı yenilikler, gelenekçi sanatkarlarımızı fazla rahatsız etmemiştir. Saray nakkaşhânesinde çalışan sanatkarlar, Batı'dan gelen yeni etkilere kendi görüş ve zevklerini ilave ederek sonradan "Türk Rokokosu" adıyla anılan yeni bir üslûpta eserlerini icra etmeye başlamışlardır.²

1 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, 2-6.

2 Ebru Karahan Dalbaş, "XVIII. Yüzyılda Hazırlanmış Bir Divan Tezhibi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/83 (Aralık 2018), 251-267.

Türk Rokokosunun Tanımı ve Gelişimi

Fransızcada “çakıl döşeme, çakıllık” anlamlarında kullanılan “rocailles” kelimesinden türemiş olan “rokoko”, barok sanatını takip eden ve daha süslü olarak uygulanan bir üslûptur. Rokoko terimi ilk kez, geç Rönesans dönemindeki bahçe düzenlemelerinde ve yapay olarak oluşturulan mağaraların iç süslemelerinde kullanılmış; XVIII. yüzyılda ise kuyumculuk, porselen süs eşyaları, heykel kaideleri vb. alanlarda uygulanan deniz kabuğu, çakıl taşı, eğrelti otu, hurma dalı, tüy, mercan, sorguç, fiyonk, girland gibi doğada var olan formlar stilize edilmiştir. Bu üslûpta C ve S kıvrımları uygun şekilde birbirini takip ederek sonsuz varyasyonlara evrilmiş, bunların oluşturduğu hareketli etkilerle dinamik ve canlı dekorlar meydana getirilmiştir.

XVIII. yüzyılda çoğu Avrupa ülkesi gibi İtalya'dan etkilenen Fransız sanatçıları, barok sanatının özellikle dekorasyon alanını benimseyerek Fransız rokokosunu oluşturmuşlardır. Fransız rokokosu, daha ziyade iç dekorasyon tarzını ifade etmektedir. Dolayısıyla çoğu sanat tarihçisinin barok sanattan kesin çizgilerle ayırmadığı ve bu sanatın bir bölümü olarak kabullendiği rokokonun esas itibarıyla mimarideki bir değişikliği ifade etmediği, genellikle mekânların iç dekorasyonunda uygulanan bir tasarım anlayışı olduğu bilinmektedir.³

Türk sanatında uygulanan rokoko daha çok bezeme alanını, barok ise mimari alanı ifade etmek için kullanılsa da üslûp olarak genellikle birbirinden ayrılması oldukça güç bir sanat aksidir. Avrupa'da birbirine eklenmiş olan bu iki üslûp, Türk tezyin sanatlarında birbiri içinde tatbik edilmiştir.⁴

Osmanlı'da rokoko üslûbu, Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransadaki elçilik görevi sona erdikten sonra yazdığı *Fransa Seyahatnâmesi* adlı eserinin dolaylı bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Kitabında Versailles Sarayı başta olmak üzere Paris çevresindeki sarayları ve bahçeleri anlatan⁵

Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin yurda dönüşünde Fransa Kralı XV. Louis'in dönemin sanat anlayışını yansıtan hediyelerini Sultan III. Ahmed'e (1703-1730) sunmasından sonra Osmanlı'da rokoko etkisi görülmeye başlamış, kısa sürede bu sanat anlayışı Osmanlı sanatkârlarını etkisi altına almayı başarmıştır.⁶

Osmanlı sanatının en ihtişamlı ve mükemmel eserlerinin yapıldığı klasik devrin hemen ardından gelen bu dönemde Batı'nın etkisiyle çok farklı tarzda yapılmaya başlanan eserler, önce Avrupa taklitçiliği olarak eleştirilmiştir, fakat zamanla yeni üslûptaki eserler çoğalmış ve kabul görmüştür.

Rokoko üslûbunda eserlerin verildiği dönemde yazılan ve bezenen *Kur'ân-ı Kerim*'ler, elifbâ cüzleri, *Delâilü'l-Hayrât* adı verilen dua kitapları, silsilenâmeler, şükûfenâmeler, sefaretnâmeler, icazetnâmeler, murakkaa albümler, esmâ-i hüsnâ ve hilye-i şerifler, çiçek albümleri, levhalar, meşk karalamaları, tuğralar, kıta, ferman, menşur, berat vb. el yazması eserler çeşitli kütüphanelerimizde ve müzelerimizde muhafaza edilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Dönemin modernleşme etkisiyle oluşan ve kendine özgü bir şekilde gelişen rokoko üslûbunun özelliklerini bu eserlerde en güzel hâlleriyle görmek mümkündür.⁷

XVIII. ve XIX. yüzyıllar arasında eser veren müzehhiplerin hayatları hakkında bilgiler yok denecek kadar azdır. Bu dönem sanatkârları ancak eserlerindeki imzalar yoluyla tespit edilebilmektedir. Saray nakkaşhânesinde her bir yazma eserin yazısı, minyatürü, cetveli ve tezhipleri farklı sanatçılar tarafından kolektif olarak yapıldığından ötürü eserlerde imzaya rastlamak pek mümkün olamamıştır. Çoğu sanatçıların isimlerine harç ve masraf defterleri gibi arşiv belgelerinde rastlanmaktadır. Müze ve kütüphanelerimizde bulunan binlerce imzasız yazma eserin sanatkârları bilinmemektedir.

3 Senem Kaş Tüfekçi, “Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi”, *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, Temmuz-Eylül 2020, 15.

4 Esra Halıcı, “XVIII-XX. Yüzyılda Osmanlı Sanat Ortamı”, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum: 2020, 590.

5 Hamide Çöğenli, *Princeton Üniversitesi (Amerika) Firestone*

Kütüphanesi'nde Bulunan Tezhibli Bir Kur'ân-ı Kerim'in Tahlili, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2011, 17.

6 Tüfekçi, “Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi”, 15.

7 Asiyeye Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, İstanbul: İlke Kitap, 2016, 34.

Eserleri imzalarından tespit edilebilen ve Türk rokoku üslûbunda çalışmış en önemli sanatçılardan biri Ali Üsküdârî'dir. XVIII. yüzyılın tanınmış çiçek ressamlarından biri olarak kabul edilen Ali Üsküdârî'nin en güzel eserlerini III. Ahmed döneminde (1703-1730) verdiği ve saray için çalıştığı bilinmektedir. Yaşadığı dönemin sanat anlayışına uygun olarak kullandığı motifler arasında bulunan tabii üslûpta ve yarı üslûplaştırılmış çiçekler, eserlerinde önemli bir yere sahiptir. Gül, karanfil, menekşe, sümbül, fulya, lale, zambak ve açelya, Ali Üsküdârî'nin resmettiği çiçekler arasındadır. Sanatçının motif zeminlerini değişik renklerde boyayarak uyguladığı bezemelerle ün yapması, "Ruganî" lakabıyla anılmasına sebep olmuştur. Bu bezeme üslûbuna da ruganî üslûbu adı verilmiştir.⁸

Hayatı hakkında fazla bilgi bulunmayan Abdullah-ı Buhârî, geleneksel minyatür (tasvir) üslûbundan Batı resmine geçiş döneminde yetişen son tasvir sanatçıları arasında en tanınmış olanıdır. İmzalı ve tarihli olarak tespit edilen eserlerini 1735-1745 yılları arasında verdiği bilinmektedir. Tasvirlerinde Batı etkisiyle bilhassa figürlerin yüzlerine boyut kazandırmaya çalıştığı görülmektedir. Ayrıca gül, lale gibi çiçek resimleri de yapmıştır. Cilt kapağının şemselere lake tekniğinde yaptığı iki manzara resmi, Batı etkisindeki Türk resminde üçüncü boyutun verilme-ye çalışıldığı, gerçekçi tarzda yapılmış, bilinen en erken tarihli manzara kompozisyonlarındanıdır.⁹

Ressam Seyyid Mehmed, XVIII. yüzyıl sonlarında kıymetli eserler vermiş, hayatı hakkında bilgiye rastlanamayan, eserlerini ancak imzalarından tespit edebildiğimiz bir çiçek ressamıdır. Eserlerinin tümünde, gölgeleri açık ve koyu renklerle çok ince noktalarla verdiği izlenmektedir. Eserlerindeki tarzın benzerliğinden dolayı, müzehhib Hezargradlı Zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah Efendi'nin Seyyid Mehmed'in öğrencisi olabileceği düşünülmektedir.¹⁰

8 Gülnur Duran, *Ali Üsküdârî, Tezhip ve Ruganî Üstâdı, Çiçek Ressamı*, 3. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2015, 17-29.

9 Filiz Çağman, "Abdullah-ı Buhârî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 1, Ankara: TDV Yayınları, 1988, 87-88.

10 Süheyl Ünver, *Ustası ve Çırağıyla Hezargradlı Zâde Ahmed Atâullah*, İstanbul: Tege Laboratuvarı Yayınları, 1955, 11-12.

Sarayın başmücellidi olan Hezargradlı Zâde Ahmed Atâullah Efendi, XIX. yüzyılın başlarında çiçek demetleriyle dönemin rokoko ve barok bezeme özelliklerini uyumlu bir şekilde birleştirerek eserlerini vermiş, dönemin sanatkârları arasında usta bir müzehhib, mücellid ve çiçek ressamı olarak tanınmıştır.

Ser-Mücellidân-ı Hassa Hezargradlı Zâde Ahmed Atâullah Efendi

Hezargradlı Zâde Seyyid Ahmed Atâullah Efendi, XVIII. yüzyılın ikinci yarısıyla XIX. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da yaşamıştır. Bu dönemde eser verip öğrenci yetiştiren en önemli sanatkârlardan biri olan Ahmed Atâullah Efendi, rokoko üslûbunu Osmanlı-Türk karakteriyle yorumlayarak olabildiğince mahallî hâle getirmeye çalışmış bir müzehhibtir.

İran asıllı Habib Efendi'nin (1835-1894) Türkçe olarak kaleme aldığı *Hat ve Hattâtân* (İstanbul, 1305) adlı eserinin "Memâlik-i Osmâniyye'de Yalnız Mücellidlik ile Şöhret-şîâr Olanlar" başlıklı bölümünde, Ahmed Atâullah Efendi'den "*Ahmed Efendi Lazgradlı Zâde, Sultan Mahmud zamanında Baferman-ı Ali mücellidbaşı oldu*" şeklinde bahsetmesinden yola çıkılarak sanatçının babasının Bulgaristan'daki Deliorman bölgesinde, tarihteki ismiyle Hezargrad, bugünkü adıyla Razgrad olarak bilinen şehirde doğduğu anlaşılmaktadır.¹¹ Doğum ve ölüm tarihi kesin olarak bilinmeyen sanatçının eserlerindeki imzalara ve tarihlere bakıldığında, 1846'lara kadar yaşadığı tahmin edilmektedir. Ayrıca İstanbul'da doğduğu ve muhtemelen Enderûn'da yetiştiği bilinmektedir.

Tezhip sanatında bir üslûp ortaya koyacak derecede hüner sahibi olan Ahmed Atâullah Efendi'nin, yine imzasından yola çıkılarak, Sultan II. Mahmud (1808-1839) devrinde sarayda başmücellid olarak hizmet verdiği, ciltçiliğin yanında usta bir müzehhib ve çiçek ressamı da olduğu anlaşılmaktadır. (Resim 1) Rokoko tarzı süslemenin Ahmed Atâullah'a

11 Habib Efendi, *Hat ve Hattâtân*, İstanbul: Matbaa-i Ebüzziya, 1305, 272.



1 Ahmed Atâullah Efendi imzalı
gül ve gıncası, tarihsiz,
TSMK, No. G.Y.149/314.4



ait özel bir üslûba bürünen hâline “Atai Yolu” denil-
miş ve bu tarz, esasını tamamen çok olgunlaşmış
olan Türk rokokosundan almıştır.¹² (Resim 2)

12 Çiçek Derman, “Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı”, *Osmanlı İstanbulu: I. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri* (29 Mayıs-1 Haziran 2013), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2013, 504.



Sultan II. Mahmud dönemi (1808-1839) ve sonrasında ser-mücellidân-ı hassa olarak görev yapan Hezargradlı Zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah Efendi de hayatı hakkındaki bilgilerin yetersiz olduğu bir sanatçısıdır.¹³ (Resim 3)

2 Mahmud b. Abdülhamid Han ketebeli, 1827 tarihinde Ahmed Atâullah tarafından tezhiplenmiş levhada "Şefâ'atî li ehli'l-kebâiri min ümmetî, şefâ'at Yâ Resûlallah" yazılıdır. TSMK, No. G. Y-481

13 Ünver, *Ustası ve Çırağıyla Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah*, 16-17.



3 Hattî Seyyid Muhammed Nuri'ye, bezemesi
"Hezargradî'zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah Ser-mücellidân-ı Hassa"
imzasıyla Ahmed Atâullah Efendi'ye ait, 1836 tarihli *Kur'ân-ı Kerîm* ketebe sayfası,
İÜK, No. A-6558-155a,155b

Atâullah Efendi, Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin 1237/1821 tarihli hurde ta'lik hilye kalıbını kullanarak mükemmel birkaç zerendüd hilye-i şerif hazırlamıştır. Bu başarısı sebebiyle kendisine "Hattî" mahlasının verildiği, 1237/1821 tarihli diğer bir hilyesindeki imzasında da görülmektedir.

"Hezargrâdîzâde Es-Seyyid Ahmed Hattî" şeklindeki bu mahlasın daha önce başka bir müzehhibe verildiği bilinmemektedir.¹⁴ (Resim 4)

14 Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", 504.



4 1821 tarihli Hilye-i Şerif, Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler Koleksiyonu, Env. No. 157-219

Dublin'deki Chester Beatty Kütüphanesi'nde Is 1581 numarasıyla kayıtlı, Recep 1221/1806 tarihinde Mehmed Emîn İz-zetî'nin yazdığı mushafın başarılı bezemesi, Ahmed Atâullah Efendi tarafından yapılmıştır. 1967 yılında Arthur J. Arberry tarafından yazılmış *The Koran Illuminated, A Handlist of the Korans in the Chester Beatty Library* (Chester Beatty Kütüphanesi'ndeki Tezhipli Kur'anlar Listesi) adlı kitapta detaylı bilgileri yer alan bu *Kur'ân-ı Kerîm*, 361 yapraktan oluşmaktadır ve 28, 5 x 18 cm ebadındadır.¹⁵ *Kur'ân-ı Kerîm*'in ilk iki sayfası serlevha tezhibi şeklindedir. Son sayfası da tezhipli olup sanatçının "Zehhebehu Ata" imzasını taşımaktadır.

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde A-6558 numarasıyla kayıtlı olan *Kur'ân-ı Kerîm*'in hattatı, Şumnu'da sakin Hüseyin Vehbî'nin şakirtlerinden Seyyid Muhammed Nurî'dir. İnce krem rengi kâğıt üzerine 20,6 cm x 13 cm ölçülerinde, 156 sayfa ve 6,5 mm uzunluğunda harekeli ince nesih ile 21 satır yazılmıştır. Bezemesi Ahmed Atâullah Efendi tarafından yapılan *Kur'ân-ı Kerîm*, H. 1252 / M. 1836-1837 tarihlidir.¹⁶ (Resim 5)

15 Arthur J. Arberry, *The Koran Illuminated, A Handlist of the Korans in the Chester Beatty Library*, Dublin: Hodges, Figs and Co., Ltd., 1967.

16 Fehmi Edhem Karatay, *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Araçça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1951, 77.



5 Saray başmücellidi Ahmed Atâullah Efendi tarafından yapılmış cilt kabı ve zarfi, İÜK, No. A-6558-164,166

Ahmed Atâullah Efendi'nin eserlerindeki imzaları şöyledir:

- Hezargradî'zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah
- Zehhebehu Hezargradî'zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah
- Hezargradî'zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah Ser-mücellidân-ı Hassa
- Hezargradî'zâde Es-Seyyid Ahmed Hattî
- Zehhebehu Hezargradî'zâde Es-Seyyid Ahmed Ata
- Zehebehu Hezargradî'zâde Ahmed Es-Seyyid Atâullah
- Zehhebehu Ahmed
- Zehhebehü Ata

Atâ Yolu ya da Atai Yolu, Hezargradlı Zâde Ahmed Atâullah tarafından başlatılan bir çiçekli bezeme üslûbudur. Ahmed Atâullah Efendi, Osmanlı'nın modernleşme döneminde rokoko üslûbuna Osmanlı-Türk karakteri kazandırarak saray başmücellidi sıfatıyla pek çok sanatkârın teveccühüne mazhar olmuştur. Esası fırça tarama üslûbuyla doğal çiçek desenlerine dayanarak bezenen bir tezhip üslûbunun sahibidir. Canlı ve zengin renklerle işlenen ve "pesend tarzı" da denilen Atâ Yolu üslûbu, son derece dikkat ve sabır isteyen bir çalışmayla yapıldığından bu üslûpta fazla eser verilememiştir.¹⁷

17 Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", 504.

Türk Rokokosu Üslûbunda Kullanılan Tezyinî Motifler

Türk tezyin sanatında, rokoko üslûbunda icra edilmiş bezemelerde desenler, Avrupa'daki örneklerine göre çok daha sade ve zariftir, figürler kullanılmamıştır. Çok canlı renkler bir arada kullanılmasına rağmen renk ahengine dikkat edilmiştir. Altın ve renklerin dağılım oranları da oldukça dengelidir. Bu üslûptaki tezhiplerde renk paletine ilave olarak pembe, eflatun, mor gibi renklerin yanı sıra yeşil, sarı, turuncu ve mavinin tüm tonları da kullanılmıştır. Altın geniş yüzeylerde yapıştırılarak uygulanmış; cetveller daha kalın, âdetâ barok mimarisinde görülen sütun örneği gibi üst kısımları sütun başlıklarıyla ve dalgalı biçimde bitirilmiştir. Tığlar, klasik tezhibe oranla çoğunlukla yerlerini vazo veya saksı içindeki çiçek demetlerine bırakmıştır.¹⁸

Bu üslûpta en çok kullanılan yaprak motifleri; akantus, kenger otu, köknar, enginar, defne, çınar, asma, akasya, eğrelti otu, ıtır, meşe, zeytin ve hurma ağacı yapraklarıdır. Akantus yaprağı dilimli, dilimleri dişli, dikenli ve kıvrımlı yapısıyla tarihin her döneminde sanatkarların ve mimarların ilgisini çekmiştir. Görüntü estetiği ve farklı yapısıyla mimaride süsleme elemanı olarak kullanılmış, ayrıca yapıları kötülüklerden koruduğu düşüncesiyle inançlara da hizmet etmiştir.¹⁹

Yaprak motifleri, barok ve rokoko sanatında aslına yakın bir şekilde, çok fazla stilize edilmeden, genellikle büyük ve iri yapraklı olarak çizilmiştir. Uzun ve dişli yapraklarda "S" ve "C" motifleriyle kıvrımlı şekilde kompozisyonlar oluşturulup oldukça bol yapraklı olacak şekilde tasarlanmıştır. (Resim 6)



6 Atâullah Efendi'nin öğrencisi Hüseyin Hüsnü Efendi tarafından tezhiplenmiş, 1862-1863 tarihli *Kur'an-ı Kerim* serlevhası; yapraklı formu, kurdeleli buketleri ve akantus yapraklarıyla rokoko üslûbu örneğidir. TSMK, No. E.H.105, y.2b-3a

18 Dalbaş, "XVIII. Yüzyılda Hazırlanmış Bir Divan Tezhibi", 253.

19 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 39.



7 Hattı Abdülahad Vahdetî'ye, tezhibi Ali ül-Nakşibendî'ye ait olduğu tahmin edilen, 1800 tarihli *Kitâb-ı Makbûl Der Hâl-i Huyûl* [Atların Ahvaline Dair] sayfaları, TSMK, No. M.R.901, y.45b-46a

Desenlerde farklı yönlerden gelen yaprak motiflerini bir arada tutmak için ortada bağlanan taç mücevher motifleri kullanılarak kompozisyona zenginlikler kazandırılmıştır. Çelenkler ve gırlıklar (yaprak askılar) kapalı formlar içinde çeşitli şekillerde tasarlanarak kullanılmıştır.

Türk süsleme sanatları içinde en zengin bölümü, çiçekler ve bitkisel motifler oluşturmaktadır. XVI. yüzyıl ortalarına kadar uygulanan, tamamı üsluplaştırılmış bitkisel motiflerin hangi tür olduğu anlaşılmazken, müzehhip Kara Memi'nin öncülüğünde yarı üsluplaştırılmış motiflerle başlayan bir gelenek sayesinde kısmen de olsa motifler ayırt edilmeye başlamıştır.²⁰ XVIII. yüzyıldan itibaren Batı'nın etkisiyle gelen barok ve rokoko üslupları, diğer motifler gibi çiçek süslemelerini de etkilemiştir. Böylece Türk sanatında "şükûfe" adı verilen, natürmort anlayışına uygun bir çiçek ressamlığı oluşmuştur.

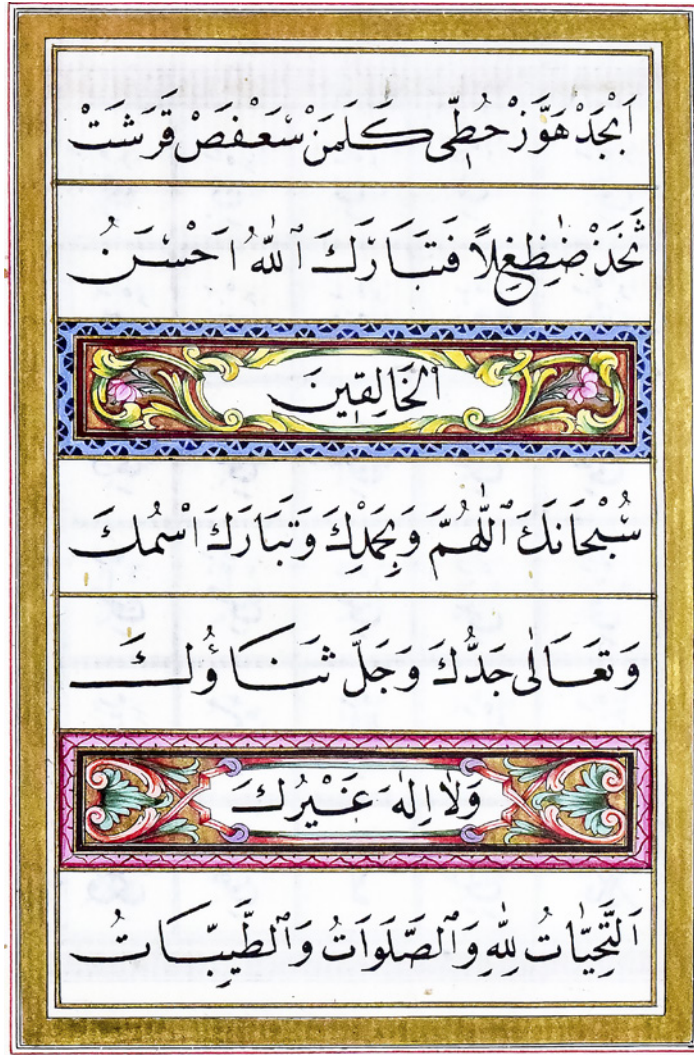
20 Tüfekçi, "Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi", 17.

Bu dönemde süslemede kullanılan motifler; gül ve gıncası, karanfil, kasımpatı, lale, papatya, aynısefa, zambak, krizantem, hercai menekşe, sümbül, hasekiküpesi, katmerli düğün çiçeği, zerrin, süsen, gelincik, anemon, şebboy, peygamber çiçeği, buğday başakları ve yaprağı, üzüm meyvesi ve yaprağı, meşe meyvesi ve yaprağı, haşhaş, hurma ve nar gibi değişik meyve ve çiçeklerdir.²¹ Gül motifi, Osmanlı sanatında natüralist akımın başladığı dönemden itibaren sıklıkla kullanılmışsa da en yaygın uygulanma alanı rokoko tezhipli eserler olmuştur.²² Düşey eksenle tasarım olarak yer alan güller; cüz gülü, aşere gülü, hizip gülü gibi isimlerle ve her ismin yüklendiği bir görevle gruplandırılmıştır.²³ (Resim 7)

21 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 52.

22 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul: Acar Matbaacılık, 1986, 347.

23 Mebruke Tuncel, *Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslubu (18.-19. Yüzyıl)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2002, 80.



8 Ali en-Nakşibendî er-Râkım tarafından 19. yüzyılın ilk yarısında bezenen elifbâ cüzü, TSMK, No. E.H.436, y.16b-17a



XVIII. ve XIX. yüzyıllarda barok ve rokoko üslûplarının oldukça sık karşılaşılan süsleme motiflerinden biri de genellikle ince boyunlu, geniş ağızlı ve ayaklı bir kompozisyonla resmedilen vazolardır. Mimari eserlerde sıkça uygulanan bu üslûptaki vazo formlarının beğenilmesi, yazma eserlerde de kullanılmasına sebep olmuştur.²⁴ Yazma eserlerde sayfanın yan taraflarında, cetvel dışında hizip gülü olarak kullanılan vazolar, tezhip süslemelerinde deseni oluşturan kapalı formlarda, içinde çiçek buketleri olacak şekilde, ayrıca tam bir sayfayı süsleyen çiçek buketlerinin de vazosu olarak çok geniş bir kullanım alanı bulmuştur. (Resim 8)

Kur'ân-ı Kerîm'lerde işaret gerektiren yerlerde, cetvel çizgisi dışında sayfa kenarlarına konulan hizip gülü işaretleri, genellikle içinde çiçek olan vazolar şeklinde yapılmıştır. Oldukça ufak ve detaylı işlenmeleri, minik birer minyatür eser gibi görünmelerini sağlamıştır. Vazolar, çoğunlukla bu ekolün özelliğine uygun olarak asimetric formda kullanılmıştır. Genellikle tek tarafı barok kıvrımlı kulpları bulunsa da iki tarafı kulplu olan formlar da tercih edilmiştir. Vazoların altında sehpa gibi bir mobilyanın kullanılması, Osmanlı sanatçılarına ait bir detaydır. Bereket boynuzu ve maşrapa formlarındaki vazoların yanı sıra cam ve seramik gibi farklı maddelerden yapılmış vazolar da süsleme unsuru olarak yer almıştır.²⁵

24 Tüfekçi, "Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi", 20.

25 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 64-65.

Durak motifleri; yazıdaki monotonluğu gidermek, gözü dinlendirmek, âyetleri ayırmak ve okurken durulacak yerleri belirtmek amacıyla farklı tasarım ve renkleriyle yazı metinlerinin içerisinde yer almaktadır. Yazma eserlerde nokta işaretinin yerine geçen yuvarlak biçimli küçük motifler, *Kur'ân-ı Kerim*'lerde bulunan 6.666 adet âyetin arasında kullanılmaktadır.²⁶ “Vakfe”, “secâvend”, “mücevher” gibi farklı isimler taşıyan duraklar, şekillerine göre geometrik, şeşhâne, pençberk gibi çeşitleriyle kullanılmışlardır. Klasik tezhipte tercih edilen durak motifleri oldukça sade ve birbirinin tekrarı iken, rokoko döneminde zeminler genellikle altınla boyanmış, içlerine çizilen çeşitli geometrik formlar, yapraklar ve çiçeklerle farklı motifler oluşturularak zenginlik kazandırılmıştır. Böylece şekil, renk ve boyut olarak yazının önüne geçmiş olan duraklarda sadelik yerini gösterişe bırakmış ve tek başlarına bile bir görsellik kazanmışlardır.²⁷ (Resim 9)

Hizip gülleri; *Kur'ân-ı Kerim*'lerde genel olarak sûrelerin başladığı yerlerde cetvel çizgisi dışında kalan sayfa kenarlarına konulan, çoğunlukla içi boş ve yuvarlak formlu süslemelerdir. Kitap tezyinatlarında farklı dönem ve üslûplarda sıkça uygulanmış bu küçük süslemeler, kullanıldıkları yerlere göre sûre gülü, cüz gülü, hizip gülü, aşere gülü ve secde gülü olarak adlandırılmıştır.²⁸

Kur'ân'da yer alan otuz cüzün başında cüz gülü bulunmaktadır. Hizip ise cüzün dörtte birine ve *Kur'ân*'daki her beş sayfaya karşılık gelmektedir. Bu sebeple her beş sayfada bir cüz gülü görülmektedir. Yazımı ve ezberi kolaylaştırmak adına her on âyetin sonuna aşere gülü tezhibi yapılarak içine Arapça ayın harfi konulmaktadır. *Kur'ân-ı Kerim*'de bulunan on dört secde âyetinin başlarında da secde gülü vardır. Bu secde âyetlerinin hizasında yer alan ve secde edilmesi gerektiğini hatırlatan secde güllerinin içinde de yine Arapça secde sözcüğü yazılıdır. Sözü edilen güller, genellikle içinde çiçek buketleri olan vazolar şeklinde bezenmiştir.²⁹ (Resim 10)



9 1846 tarihinde Kazasker Mustafa İzzet Efendi hattıyla istinsah edilen ve Ahmed Atâullah Efendi'nin öğrencisi Mehmed Salih Efendi tarafından tezhiplenen *Delâilü'l-Hayrât* sayfasındaki durak örnekleri, İÜK, No. A-5559-0084

26 Tuncel, *Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslûbu*, 79.

27 Tüfekçi, “Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi”, 22.

28 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 88.

29 Tüfekçi, “Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi”, 22.



10 Mehmed Salih Efendi'nin tezhiplendiği *Delâilü'l-Hayrât* adlı eserde sayfa kenarlarına uygulanan vazolu hizip gülleri, İÜK, No. A-5559-0024-0033-0043-0052

Tığ, Farsça “kılıç” anlamına gelmektedir. Tığ motifleri, tezhip sanatında kompozisyonu tamamlayan yardımcı süsleme elemanı olarak kullanılmaktadır. Desenin dış sınırına yapılan tığ süslemeleri, gittikçe küçültülerek ve yoğunluğu azaltılarak sonlandırılmaktadır. Tığlar üzerinde kullanılan motif ve süslemelerin boyları, çizimleri ve boyama teknikleri, değişik dönem ve ekollerde farklılık göstermiştir.

XVIII. yüzyıldan itibaren Batı'nın etkisiyle önceki dönemlerin zengin tığ süslemelerine yeni motif ve renkler eklenmiş; lacivert, altın ve kırmızının yanına siyah ve yeşil renkler de katılarak çok renklilik oluşturulmuştur. Ana tığlarda tüyler, güller, sepetli

ve vazolu çiçek buketleri, saz yaprakları, güneş ışığı çizgileri, serviler, meyve tabağı gibi daha önce hiç denenmemiş yeni tığ motifleri kullanılmıştır. Klasik dönemde cetvelle çizilmiş, düz, ölçülü, simetrik ve ana desenden bağımsız olarak kendi çizgisinde çizilen tığlar, rokoko tezhiplerinde serbest şekilde, asimetric ve ana desenin devamı niteliğinde çizilmişlerdir.³⁰ (Resim 11)

30 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 93-94.

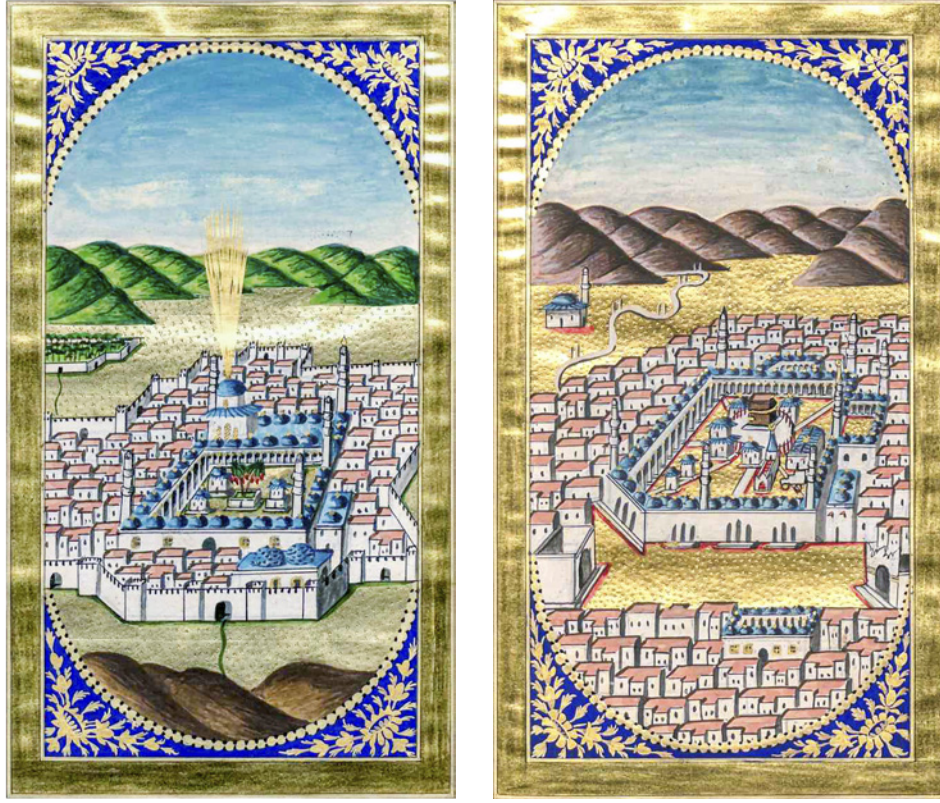


11 Hatif Efendi'ye ait 1790 tarihli *Divân-ı Burhan*'da kırmızı renkle detayları verilen, altın yıldız hatâyilerin kullanıldığı başlık tiğ örnekleri, TSMK, No. H.918, y.25b-26a

XVIII. yüzyılda, *Kur'ân* sayfaları tasarımındaki geleneksel motiflere özgün tasvirler olan kutsal objeler katılmıştır. *Kur'ân* sayfalarının sonlarına vazo içinde veya serbest biçimde, üzerinde Peygamberimizin (s.a.v.) hilyesinin yazılı olduğu "gül-i Muhammedî" şeması denilen gül buketi tasvirleri eklenmiştir. Osmanlı kitap sanatlarında *Kur'ân-ı Kerim*'lerin yanında *Enâm-ı Şerif*, *Delâilü'l-Hayrât* gibi dinî metinlerin hattatlarca kopya edilip çoğaltılması ve tezhip, resim ve şekillerle itinayla süslenmesi, XVIII. yüzyılda başlayıp XIX. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bu dua kitaplarında zengin tılsımlı şekiller, Hz. Muhammed'in (s.a.v.) fiziksel özelliklerini anlatan hilyeler, kutsal eşyalar, Mekke-Medine

şehirlerinin tasvirleri ve natüralist üslûpta çeşitli çiçek buketlerinin vazolu bezemeleri yer almıştır. Tesbih-i şerif, Hırka-ı Nebî, sancak, teber, çadır, misvak, nalın, asa, ibrik, ters tuba ağacı, çift uçlu kılıç (zülfikar), Peygamberimizin (s.a.v.) el ve ayak izi, cennet-cehennem tasvirleri, Mescid-i Nebevî, esmâ-i hüsnâ, hilye-i şerif, çeşitli tılsımlı sözler, mühür-i Süleyman, Aşere-i Mübeşşere, dört halifenin isimleri gibi İslâm dinine özgü resim, şekil ve motifler, yazma eserlerin sayfalarında ve süslemelerinde kullanılmıştır.³¹ (Resim 12, 13, 14)

31 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 115-116.



12 Mekke-Medine tasvirleri, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.turc. 553, No. 424-425



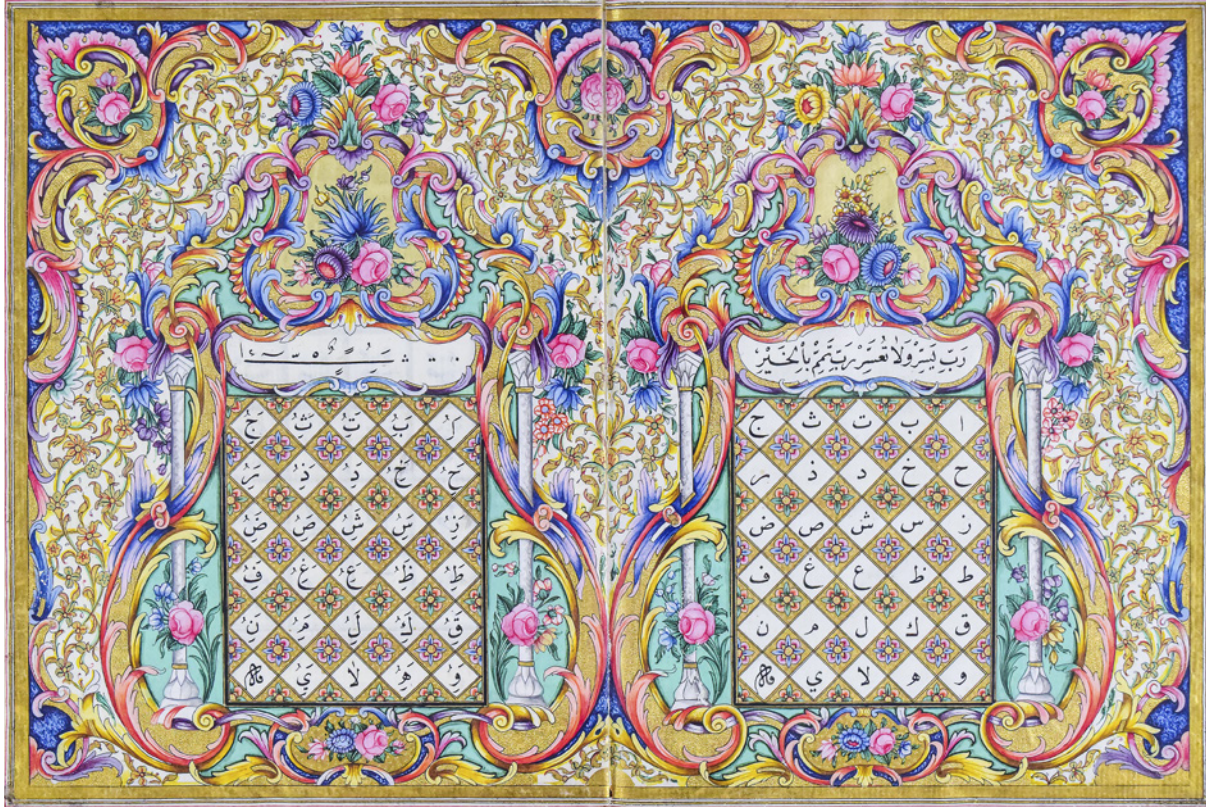
13 Aşere-i Mübeşşere ve çift uçlu kılıç (zulfikar) tasviri, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.turc. 553, No. 411-402



14 Sultan Abdülmecid Han'ın üçüncü eşi Düzdil Hatun için yapılmış, hattatı Hafız Hasan Raşid, müzehhibi Hüseyin olan 1844 tarihli dua kitabındaki gül-i Muhammedî motifi, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. turc. 553, No. 419, <https://daten.digitalesammlungen.de/~db/ausgaben/thumbnaillseite.html>, Erişim tarihi: 30 Mart 2021

Sütun başlıkları ise yazma kitapların genellikle serlevha bezemesinde, yazının hemen sağında ve solunda; kaideleri, başlık ve gövdeleriyle bir motif gibi kullanılmıştır. Mihrapta yer alan zengin başlık tezhibini âdeta taşır gibi bezenen bu sütunlar sayfanın kenarlarında, sağda ve solda simetrik olarak çizilmiştir. Kimi zaman gövdesini saran rokoko yapraklar ve çiçeklerle, bazen de sütun başlıklarında yer alan sepetli çiçek demetleriyle dönemin göz alıcı motiflerini oluşturmuştur.³² (Resim 15)

32 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 140.



15 Ali en-Nakşibendî er-Râkım tarafından 19. yüzyılın ilk yarısında bezenmiş elifbâ cüzünde ayaklarına gül motifleriyle hacim kazandırılan sütun örneği, TSMK, No. E.H.436, y.1b-2a

Ahmed Atâullah Efendi'den Sonra Türk Rokokosu Üslûbunda Eser Veren Sanatçılar

Osmanlı sarayında çok sayıda eser vermiş Ahmed Atâullah Efendi, birçok sanatkârın yetişmesine öncülük etmiştir. Yetiştirdiği talebelerden bir kaçının kendisinden sonra sarayda mücellidbaşı olduğu, bazılarının ise saray dışında atölyeler açarak sanatlarını icra ettikleri bilinmektedir. Atâullah Efendi'nin adına izafeten Atâ Yolu ya da Atai Yolu denilen tezhip üslûbu, XX. yüzyıl ortalarına kadar varlığını sürdürmüştür.

Doğum ve ölüm tarihleri bilinmeyen Hüseyin Hüsnü Efendi'nin bir eserinde yer alan "Min Tilamız Ahmed-1844" (Ahmed talebesinden) imzasından yola çıkılarak Hezargradlı Zâde Ahmed Atâullah Efendi'nin talebesi olduğu tahmin edilmektedir. İki sanatçının üslûbundaki benzerlik de bu görüşü kuvvetlendirmektedir. Kendinden sonra gelen sanatkârlar, altın üzerine altınla yapılan işlemlerde çok başarılı olduğunu söylemişlerdir.³³

XIX. yüzyılda önemli ve orijinal tezyinatlı eserler veren Es-Seyyid Mehmed Salih Efendi, Sultan II. Mahmud döneminin son yıllarında, Ahmed Atâullah Efendi'nin maiyetinde saray nakkaşhânesinde çalışmıştır. Ayrıca o dönemde şehzade olan Sultan Abdülmecid'in yazı alet ve edevatını hazırlamak ve yazı odasını tanzim etmek üzere sarayda bir dönem görev yapmıştır. Ahmed Atâullah Efendi vefat edince onun yerine saray mücellidbaşı olması, Ahmed Atâullah Efendi'nin öğrencisi olduğunu düşündürmektedir. Hocasının Atai Yolu üslûbunu benimseyerek bu usûlde tamamen olgunlaşmış Türk Rokokosu çalışmıştır. Sarayda ne kadar görev yaptığı bilinmemekle beraber, bir dönem Beyazıt'taki müzehhipler çarşısında bir tezhip dükkânı olduğu tahmin edilmektedir.³⁴

İsmail Hakkı Altunbezer (1869-1946); hattat, tuğrakeş, müzehhip, ressam ve gül yetiştiricisi olup çok yönlü bir sanatçıdır. Osmanlı'nın son tuğrakeşi olan Altunbezer, Lozan Barış Antlaşması'nın Türkçe metnini de yazmıştır. Klasik ve Türk Rokokosu (Atai Yolu) tarzında eserler vermiş; sayısız caminin kuşak ve kubbe yazıları ile binaların kitabelerini yazmıştır. Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin resim ve hakkaklık bölümlerine devam etmiş ve resim bölümünden mezun olmuştur. Şark Tezyinî Sanatları Mektebi'nde ve daha sonra bu okul yerine açılan Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyinî Sanatları Bölümü'nde tezhip hocalığı yapmıştır.³⁵

Sonuç

İslâm coğrafyasında Müslümanlar tarih boyunca sanatın her alanında var olmuş; ince ruhlu, geleneklerine bağlı ve görkemli sanat eserleri meydana getiren sanatçılar yetiştirmişlerdir. İslâm'ın doğuşundan itibaren her yüzyılda ilerleme kaydederek sanatın birçok alanında geniş bir coğrafyaya öncülük etmişlerdir. Geleneksel sanatlarımızdan olan tezhip sanatı da bu sayede müstesna bir yer edinmiştir.

Osmanlı devlet geleneğinde sanatı ve sanatçıyı korumak ve desteklemek, önemli bir düstur olmuştur. Devletin idari teşkilatının bir kültür merkezi hâline dönüşerek sarayda nakkaşhânelerin kurulması, burada icra edilen geleneksel sanatların her dönemde gelişmesine ve sayısız eserlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Böylece her dönem hâkim olan bir tezhip üslûbu oluşmuş, bu üslûpları meydana getiren sanatçılar yetiştirdikleri sayısız sanatkârlar aracılığı ile sanatın sonraki nesillere aktarılmasına vesile olmuştur.

33 Ünver, *Ustası ve Çırağıyla Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah*, 23.

34 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 186.

35 Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, 187.

XVIII. yüzyıl başlarında Avrupa devletleriyle kurulan ilişkiler, dış etkilerden uzak bir şekilde icra edilen Osmanlı sanatında birtakım değişikliklere sebep olmuş, Batı etkisi önce sanat alanında, daha sonra kültürel ve siyasi boyutta görülmeye başlamıştır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı'ya özgü barok ve rokoko tarzlarının Türk tezyinî sanatları ve mimarisine nüfuz etmesiyle Osmanlı sanatkarları farklı uygulamalara yönelmiş; klasik tezhibin renk, desen ve motifleri kısmen korunarak yepyeni bir üslûp meydana getirilmiştir. Sanat tarihçileri tarafından Türk Rokokosu olarak tanımlanan bu yeni üslûpta eserler veren sanatkarlar, Avrupa'daki örnekleri hiçbir zaman taklit etmemişler; sözü edilen üslûpları bilgi ve yetenekleriyle Osmanlı sanat geleneklerine uygun hâle getirerek yeniden şekillendirmişlerdir.

XIX. yüzyılda, II. Mahmud dönemi (1808-1839) ve sonrasında eserler verip öğrenci yetiştiren en önemli müzehhiblerimizden olan Ahmed Atâullah Efendi, tezhip sanatçılığı dışında mücellid, çiçek ressamı ve hatta hattat olan; saray başmücellidi sıfatıyla sayılı sanatkarın teveccühüne mazhar olmuş bir sanatçımızdır. Eserlerinde Batı'yı taklit etmemiş, sanatı kendi zevk ve düşünceleriyle yorumlayarak yepyeni bir üslûp ortaya koymuştur. Adına ithafen "Atâ Yolu" olarak adlandırılan bu üslûp, son derece sabır ve dikkat isteyen bir çalışmayla yürütüldüğü için bugün bu üslûpta çalışan bir sanatçı maalesef kalmamıştır. Ahmed Atâullah Efendi'nin sanata dair yenilikçi yaklaşımları, halka İslâm sanatında modern çizgiyi sevdirmiş ve bu sanat anlayışı iki yüz yılı aşkın bir süre varlığını devam ettirmiştir.

Kaynakça

I. Yazma Eserler

TSMK, No. G.Y.149/314.4, G.Y-481 (2703-2706), HS.21/219, E.H-105-009, M.R 901-053, E.H 436-0078-0063, H.918-27.

İÜK, No. A-5559-(0084,0024,0033,0043,0052) A-6558-(164,166).

Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.turc. 553, No. 424-425-411-402-419.

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

Arberry, J. Arthur. *The Koran Illuminated, A Handlist of the Korans in the Chester Beatty Library*. Dublin: Hodges, Figs and Co., Ltd., 1967.

Cezar, Mustafa. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.

Çağman, Filiz. "Abdullah-ı Buhârî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 1, Ankara: TDV Yayınları, 1988.

Çöğenli, Hamide. *Princeton Üniversitesi (Amerika) Firestone Kütüphanesinde Bulunan Tezhibli Bir Kur'an-ı Kerim'in Tahlili*. Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2011.

Dalbaş, Ebru Karahan. "XVIII. Yüzyılda Hazırlanmış Bir Divan Tezhibi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 6/83 (Aralık 2018).

Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: Acar Matbaacılık, 1986.

Derman, Çiçek. "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *Osmanlı İstanbulu: I. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri (29 Mayıs-1 Haziran 2013)*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2013.

Duran, Gülnur. *Ali Üsküdarî, Tezhip ve Ruganî Üstâdi, Çiçek Ressamı*. 3. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2015.

Habib Efendi. *Hat ve Hattatân*. İstanbul: Matbaa-i Ebüzziya, 1306.

Halıcı, Esra. "XVIII-XX. Yüzyılda Osmanlı Sanat Ortamı", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. Erzurum: 2020.

Karatay, Fehmi Edhem. *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1951.

Okumuş, Asiye. *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*. İstanbul: İlke Kitap, 2016.

Özkekaya, Elmas. *Akşehir'den Bölge Yazma Eserler Kütüphanesine Getirilen Tezhibli Yazma Eserler*. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, 2008.

Özkeçeci, İlhan, Şule Bilge Özkeçeci. *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Yazıgen Yayınları, 2014.

Toprak, Filiz Adıgüzel. "Christie's Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş XIX. Yüzyıl Osmanlı Dönemine Ait Mushaf-ı Şerif'lerde Serlevha Bezemeleri", *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Mart 2016.

Tuncel, Mebruke. *Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslubu (18.-19. Yüzyıl)*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2002.

Tüfekçi, Sanem Kaş. "Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi", *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*. Temmuz-Eylül 2020.

Ünver, Süheyl. *Ustası ve Çırağıyla Hezargradlı Zâde Ahmed Atâullah*. İstanbul: Tege Laboratuvarı Yayınları, 1955.

III. İnternet

<https://daten.digitale-sammlungen.de/>



OSMANLI DÖNEMİNDE KÜÇÜKSU KASRI'NIN DİPLOMATİK KABUL VE KONAKLAMA AMAÇLI KULLANIMI

Osman Nihat Bişgin* - Mustafa Yiğit Baldan**

Gönderilme Tarihi: 02.11.2021 - Kabul Tarihi: 20.05.2022

Özet

19. yüzyıl öncesinde yabancı devlet adamlarının Osmanlı Devleti'ne yönelik resmî ziyaretleri az sayıdadır. 19. yüzyıl ile Osmanlı Devleti'nin diplomatik ilişkileri ciddi bir ivme kazanmıştır. Son dönemin padişahları yıllardır süregelen bazı alışkanlıkları değiştirmiş ve Avrupalı devletlerle olan mesafeyi kaldırmaya dair adımlar atmışlardır. Sultan Abdülmecid ilk defa İstanbul'daki yabancı elçiliklerin ziyafet davetlerine olumlu cevap vermiş, Sultan Abdülaziz ise ilk defa Avrupa seyahatine çıkmıştır. Diplomatik ilişkiler sürecinde İstanbul'a gelen yabancı konuklara biniş kasrı hüviyetinde olan binaların ve yazlık sarayların tahsis edildiği gözlenmiştir. Aynı amaca hizmet etmek üzere Küçükso Kasrı, Avrupadan Uzak Doğu'ya büyük bir coğrafyadan gelen diplomatik ziyaretçilere kapılarını açmıştır. Kasrın yeni inşa edilmiş modern bir bina olması ve İstanbul Boğazı üzerindeki konumundan dolayı yabancı elçiliklere yakınlığı, tercih edilmesindeki önemli unsurlardır.

Bu çalışmada, Küçükso Kasrı'nın biniş kasrı hüviyetini koruyarak diplomatik kabul ve konaklamalara ev sahipliği yapması, yabancılar tarafından tutulan hatırat türü eserler ve süreli yayınlar üzerinden izlenmiştir. Küçükso Kasrı'nın kazandığı bu yeni fonksiyon, Osmanlı arşiv belgeleriyle de teyit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Gökso Kasrı, Küçükso Kasrı, Biniş Kasrı, 19. Yüzyıl Osmanlı Diplomasisi, Osmanlı Devleti'ne Yabancı Ziyaretler, Boğaziçi, İstanbul Sarayları, Osmanlı Hanedan Sarayları

THE USAGE OF THE KÜÇÜKSU PAVILION FOR DIPLOMATIC RECEPTIONS AND HOUSING FOREIGN OFFICIALS IN THE OTTOMAN PERIOD

Abstract

Before the 19th century, there had been considerably rare official State visits to the Ottoman Empire. Nevertheless, from the 19th century onwards, Ottoman Empire's diplomatic relations gained a remarkable intensity. Sultans of the era began to change some customs that have prevailed for long years for the purpose of eliminating the distance from the European States. For the first time, Sultan Abdülmecid accepted the invitations from foreign ambassadors and Sultan Abdülaziz left the country to visit Europe. It is observed that the imperial buildings used during daytime and the imperial summer palaces were allocated to the foreign officials who came to Istanbul for diplomatic meetings. As one of these buildings, Küçükso Pavilion opened its gates to diplomatic visitors from wide geography -Europe to the Far East. Being a newly constructed modern building and locating on the Bosphorus with a close distance to foreign missions, were the primary reasons to prefer the pavilion for this purpose.

In this article, the usage of the Küçükso Pavilion as a State guest house that sustained its daytime residence purpose has been studied through the memoirs of foreign visitors and newspapers of the period. This new function of the pavilion was also confirmed with the documents registered at the Ottoman State Archives.

Keywords: Gökso Pavilion, Küçükso Pavilion, Excursion Kiosk, 19th Century Ottoman Diplomacy, Foreign Visits to the Ottoman Empire, Bosphorus, Istanbul Palaces, Ottoman Imperial Palaces

* Rehber, Tarihçi, M.A., Millî Saraylar, o.bisgin@hotmail.com, ORCID No: 0000-0001-8036-2973

** Müze Görevlisi, Tarihçi, Millî Saraylar, yigitbaldan@hotmail.com, ORCID No: 0000-0003-3092-9112

Giriş

Küçüksu ya da Göksu ismiyle anılan semt, 1751'den itibaren devlet idare erkinin zirvesi olan Padişah'a mahsus bir kasra ev sahipliği yapmıştır. İstanbul halkının önemli bir sayfiye alanı olan bu mekân, sandal sefalariyle öne çıkmıştır. Göksu ve Küçüksu dereleri arasında yer alan bu semt, oryantalistler tarafından "Asya'nın Tatlı Suları (Les Eaux Douces d'Asie)" olarak tanımlanmıştır. "Avrupa'nın Tatlı Suları" olarak bilinen Kâğıthane ve Alibeyköy dereleri arasındaki alanda bulunan Sâdâbâd Kasrı ve civarındaki bahçeler Patrona Halil İsyanı neticesinde harap olunca bu bölgeye rağbet daha da artmıştır.

Sultan II. Mahmud döneminde Göksu bölgesinin atıcılık maksadıyla kullanıldığı bilinmektedir.¹ Burada bulunan ahşap kasır yıktırılmış ve 1856-1857 yıllarında günümüze ulaşan Küçüksu Kasrı inşa edilmiştir.² Kasır, Osmanlı devlet teşrifatını tamamen değiştiren Dolmabahçe Sarayı gibi büyük bir devlet projesi ile muasırdır. Dolmabahçe Sarayı ile Küçüksu Kasrı'nın ortak dekoratörü Charles Séchan, Sultan Abdülmecid'e Fransa Büyükelçisi Charles-Félix de la Valette tarafından ısrarla tavsiye edilmiş bir sanatçıdır. Tavan süslemelerinin Séchan tarafından yapıldığı kesin olarak bilinen oda, kasrın giriş katında kara tarafına açılan 2 numaralı odadır.³ Sultan Abdülaziz'in buyruğuyla kasrın bilhassa Boğaz'a bakan dış cephesinde süslemeler arttırılmıştır.⁴

1 Enderûnlu Vâsîf'in dizelerinden, Sultan II. Mahmud'un binişlerinde mesirede atıcılık yaptığı anlaşılmaktadır. "Ser-i Gül-hânede Yıldızda İhlamur u Göksu'da nice destiy-i beyzayı kırdı ol şâh-ı maârif-sâz / Hele Göksu'da bin beş yüz adımdan iki gez noksân Sebûyi urdu menzil bozdu Sultân-ı hüner-perdâz." Özge Öztekin, "Atıcılık Sporunda Bir Osmanlı Sultanının Performansını Dönemin Şiirinden Okumak: Tarih Manzumelerine Göre II. Mahmud'un Ok ve Tüfek Atıcılığı", *Folklor/Edebiyat*, 16/63 (2010), 117-125, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255279>, Erişim Tarihi: 30.03.2021.

Beykoz Yenimahalle'de bulunan, II. Mahmud'a ait, 1811 tarihli nişan taşı da bu durumu doğrulamaktadır.

2 Kasrın tarihçesi hakkında bkz. Nesrin Taşer, *Küçüksu Kasrı*, 2. Baskı, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2018, 25-40.

3 Claire Vignes-Dumas, "Charles Séchan İstanbul'da", Çev. O. Nihat Bişgin, *Millî Saraylar Sanat - Tarih - Mimarlık Dergisi*, 9 (2012), İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 234-251.

4 Semavi Eyice, "Küçüksu Kasrı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kucuksu-kasri>, Erişim Tarihi: 30.03.2021.

Osmanlı Arşivi'nde ve vakanüvis tarihlerinde kasrın değişik isim ve sıfatlarla anılması dikkat çekmektedir. "Göksu Kasr-ı Hümâyûnu"⁵, "Göksu-i Sagır Kasr-ı Hümâyûnu"⁶ ve "...Tebdîl binişi târîkiyle Küçüksu Kasr-ı dil-nişini"⁷ farklı anılmalara örnektir. Bu tanımlamalar neticesinde, kasrın ikametten ziyade gündelik kullanımlara hizmet ettiği hâkim görüş olarak yerleşmiştir. Kasrın diplomatik amaçlarla kullanılmasındaki en büyük etkenlerden birisi, konumu olmuştur. Küçüksu Kasrı, Anadolu ve Rumeli hisarları gibi Boğaz'ın en dar olduğu noktada yer almıştır. Ayrıca 19. yüzyılda İstanbul'da çoğu elçinin Tarabya-Büyükdere civarında bulunan yazlık konutlarına da oldukça yakındır.

Bu çalışmada, Osmanlı devlet idaresindeki değişiklikler ekseninde Küçüksu Kasrı'nın diplomatik kullanımları ve burada yatılı misafirlerin ağırlanması örneklendirilecektir. Biniş kasrı hüviyetinin yanına eklenen özellikleriyle devlet temsilindeki önemi, örnekler üzerinde tartışılacaktır. Çalışmamızda temel olarak Osmanlı Arşivi belgelerinden, yerli ve yabancıların hatıralarından ve vakanüvis kaynaklarından faydalanılmıştır.

Hükümrânlık Sarayı ve Biniş Kasrı Kavramları

Osmanlı Devleti'nde Topkapı Sarayı dört yüzyıla yakın bir süre hükümrânlık sarayı olmuştur. Sonra bu unvanı Dolmabahçe Sarayı üstlenmiştir. Sultan II. Abdülhamid Han'ın, saltanatının ilk sekiz ayında Dolmabahçe Sarayı'nda ikamet edip ardından Yıldız Sarayı'na geçmesi ile Osmanlı'da yeni bir dönem başlamıştır. Devr-i Hâmid olarak bilinen bu dönem, Yıldız Dönemi olarak da anılmaktadır. Ne var ki, hükümrânlık sarayı ile saltanata mahsus diğer binaları net şekilde tefrik etmek zordur. II. Abdülhamid'in son Mâbeyn Başkâtibi Ali Cevad Bey, Sultan II. Abdülhamid'e devlet teamüllerini hatırlatarak muayede merasimi için Yıldız Sarayı yerine Beşiktaş Sahil

5 BOA, Y.MTV, 38-127 (16 Mayıs 1889).

6 BOA, C.SM, 81-4068 (30 Ağustos 1792).

7 Seydi Vakkas Toprak, *Nuri Tarihi (Metin-İnceleme)*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yakınçağ Tarihi Anabilim Dalı, 2011, 460.

Sarayı olarak da anılan Dolmabahçe Sarayı'nın kullanılmasını tavsiye etmiş ve bu konuda ısrar etmiştir. Sultan II. Abdülhamid buna cevaben, yapıların idare makamı olarak sayılabilmesi için Padişah'ın içinde bulunmasının yeterli olduğunu ifade etmiştir.⁸ Hükümlerlik saraylarının devlet kabullerinde ve büyükelçi güven mektubunun takdiminde kullanıldığına dair kayıtlar vardır. Yukarıda verilen örnekten anlaşılacağı üzere, bir hükümlerlik sarayını tespit etmek kolay değildir. Padişah'ın tercihi bu konuda belirleyicidir. Bunun yanı sıra bir hükümdarlık sarayının belli ihtiyaçları karşılaması beklenmektedir. Bunlar ek binalar olarak nitelendirilen harem, mut-fak, ahırlar ve hamam gibi müstemilat binalarıdır.⁹

Osmanlı padişahlarının çeşitli amaçlarla saraydan çıkarak mesire alanlarına yaptıkları seyahatlere “Biniş-i Hümayûn” denilmiştir. Küçük Kısı'nın da arasında olduğu bu biniş kasrı kısa süreli gezilerde kullanılmıştır. Örneğin, Cuma namazını kılmak üzere saraydan ayrılan padişahlar, saraya dönmeden önce bir biniş kasrında birkaç saat vakit geçirmeyi tercih etmiştir. Yakın anlamlarda kullanılan bir kavram da Göç-i Hümayûndur.¹⁰ Göç-i Hümayûn veya Nakl-i Hümayûn, gününbirlik ziyaretlerin dışında, hanedan mensuplarının katıldığı ve günler süren gezilere verilen isimdir. Bu tür geziler için daha geniş mekânlar kullanılmıştır. I. Mahmud (1730-1754) saray dışı ikametlere sıkça gitmiştir.¹¹ Biniş maksadıyla yaptırılan

eski ahşap Küçük Kısı'nın da onun devrinde inşa edilmesi tesadüf değildir. Biniş kasrı, padişahların İstanbul gezilerinde birkaç saat geçirdikleri ve hava değişimi için geldikleri binalar olduğundan yukarıda anılan ek binaları içermemiştir. Binişlerde padişahların tercihleri ön planda olmuştur. Örneğin, Sultan Abdülmecid'in tercihi Küçük Kısı ve İhlamur kasrı iken, Sultan II. Abdülhamid Yıldız Sarayı'ndan çıkmayı uygun görmemiş ve biniş kasırlarını kullanmamıştır. Halefi Sultan Reşad ise İhlamur Kısı'nda tenezzüh etmiş, ancak yaz dönemi için Balmumcu Kısı'nı yeğlemiştir. Sultan Reşad'ın başkâtibi Halid Ziya (Uşaklıgil), saray tabiriyle “gidiş” yapmanın ve saray dışında birkaç saat geçirmenin Padişah'a ne kadar iyi geldiğini gözlemleyerek aktarmıştır.¹² Halid Ziya Bey'in halefi olan Ali Fuad (Türkgeldi) ise Sultan'ın en sevdiği tenezzühgâhının İhlamur Kısı olduğunu belirterek hatıralarının ek (istitrad) bölümüne padişahların insani yönünü gözler önüne seren şu satırları derç etmiştir:

“...Cuma günleri selâmlık resminden sonra alelekser İhlamur'a ve yaz mevsimlerinde de Balmumcu Köşkü'ne giderdi. Öğle taamını orada edib, yemekten sonra ben-değândan bazılarına o günkü gazeteleri okutup ve on-lar okurken kendisi sandalye üzerinde uyurdu. Badehu abdest alıp, ikinci namazını eda ederdi. Başmâbeynci ekseriya sarayda kalıp gidişlerde bulunmadığından akşamüzeri benimle seryâveri birlikte veyahut beni yalnız olarak yanına çağırıp bir müddet âfâki sohbet eylerdi. Hava güzelse biraz da birlikte bahçede dolaştıktan sonra araba ismarlayıp saraya avdet ederdi. Bana da doğrudan doğruya eve avdet etmek üzere ruhsat verirdi. İhlamur Köşkü'nün bahçesinde çok gül ağacı bulunduğundan, gül mevsiminde beğendiklerinden birer gül koparıp harem-lerine hediye olmak üzere götürürdü. Fakat ikişer tane kopartmaya kıyamazdı. Avdet ederken: 'Başkâtip, bugün iyi eğlendik, değil mi?' deyip ben de 'saye-i Hümayûnlarında pek iyi eğlendik efendim' diye mukabele ederdim. Bu sade ve yeknesak hayatı kendince eğlence addederdi.”¹³

8 Ali Cevad, *Fezleke*, Haz. Faik Reşit Unat, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1960, 35.

“Beşiktaş'a gitmeyeceğim. Burası da saraydır. Padişahlar nerede otururlarsa saray orasıdır. Muayede burada yapılacaktır. Emir verdim, söz istemem.”

9 Zafer Sağdıç, Osmanlı saraylarını “Tam Teşkilatlı Yönetim Sarayları”, “Göç Sarayları” ve “Biniş Sarayları” olarak üç bölümde değerlendirir. Ayrıca, biniş kelimesinin bineş şeklinde de anılmasından yola çıkarak “görüşmek, münazara etmek” anlamlarına geldiğini belirtir. Zafer Sağdıç, *Üç Osmanlı Sarayında İşlev ve Mimarlık Bağlantısı*, Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006, 7.

10 Emine Dinceç, “Osmanlı Padişahlarının Yazlık Saray Kültürü: Göç-i Hümayun (18. Yüzyıl)”, *XVI. Türk Tarih Kongresi (20-24 Eylül 2010)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2015, 229-252.

11 I. Mahmud, Üsküdar yakasında ilk kez göç-i hümayûn için Beylerbeyi Sahılsarayını kullanmış ve burada 26 gün (19 Haziran-15 Temmuz 1737) kalmıştır. Fikret Sarıcaoğlu, “Üsküdar'da Osmanlı Padişahları: Göçler, Binişler ve Selamlıklar, XVIII. Yüzyıl”, *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu V*, 2007, 550-565. Biniş-i Asâfi denilen sadrazam binişlerinin mevcudiyeti yanında III.

Selim devrinde onun onayıyla şeyhülislam ve kaptan paşaya da biniş ile birlikte Göksu'ya tenezzüh izni verilmiştir. “...Boğaz içinde Küçük Göksu ta'bir olmur mahall-i dilârâya biniş tarihiyle resmen azîmet...”, HAT 179-8039 (21 Nisan 1800).

12 Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, Haz. Nur Özmel Akın, 2. Baskı, İstanbul: Özgür Yayınları, 2012, 400.

13 Ali Fuad Türkgeldi, *Görüp İşittiklerim*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987, 265-266.



1 Fausto Zonaro, *Kaiser II. Wilhelm'in Yıldız Şale'ye Gelişi*, 1899, kâğıt üzerine suluboya, 43 x 76 cm, Env. No. 11/1200

Osmanlı Devlet Geleneğinde Kasır ve Köşklerin Diplomatik Kullanımları

Padişahların günübirlik kullanımlarına hizmet eden kasır ve köşklerin, yabancı konuklara tüm hizmetkârları emirlerine âmâde kılınarak tahsis edilmesi, o kişilere verilen önemi göstermektedir. Bu noktada tarihsel sıralama ile birkaç örnek verilecektir:

Sultan Abdülaziz, 1867 yılında Paris Umumi Sergisi için III. Napoléon'un misafiri olarak Fransa'ya davet edilmiştir. Padişah'ın kabul ettiği bu davetle, ilk defa bir Osmanlı padişahı Avrupa'ya gezi maksatlı gitmiştir. İade-i ziyaret kabilinden olan 1869 yılındaki ziyarette, III. Napoléon'u eşi İmparatoriçe Eugénie'nin ağırlandırma sürecinde Beylerbeyi Sarayı topyekûn İmparatoriçe'nin emrine verilmiştir. Sultan II. Abdülhamid döneminde tesis edilen Alman-Türk dostluğu, Kayzer II. Wilhelm'in 1889 ve 1898 tarihli İstanbul ziyaretleri vesilesiyle pekiştirilmiştir. Bu iki ziyaret için Yıldız Şale Köşkü'ne anılan tarihlerde birer bina eklenmiştir.

Osmanlı Devleti'ndeki yarı resmî bir kabul örneği olarak Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde, 1850 yılında, eski İhlamur Kasrı'nda

Alphonse de Lamartine'in (1790-1869) ağırlandırması gösterilebilir. Lamartine, Sadrazam Mustafa Reşid Paşa'nın (1800-1858) aracılığıyla Padişah'ın huzuruna çıkma imkânı bulduğunu ve kendi konumunun sarayda ağırlandırmaya el vermediğini ifade etmiştir. İlgili bölümü hatıratından çevirerek aktarıyoruz:

*"Saray adabı, bir yabancı'nın arzını, merasim diplomatlarının da katıldığı bir ortamda yapılmasını gerektirir. Ancak ne benim Doğu seyahatimin hızı ne de Büyükelçimizin tavassutunu kullanmak istemeyen yapım böyle uzun bir bekleyişe ve şatafatlı bir merasime müsaade ederdi. Şu hâlde sadece bir seyyah, bir Sultan misafiri olarak takdim edilmem iktiza ediyordu. Bu hususta, kaideye muhalefet etmek lütfunda buyurdular. Mustafa Reşid Paşa aracılığıyla kasr-ı hümayûnlardan biri olan ve Avrupa Yakası'nda, Arnavutköy'ün arkasında, bulunduğu yabancı vadi ile isimlendirilen İhlamur Kasrı'nda, üç gün sonra Padişah tarafından kabul edileceğim bildirildi."*¹⁴

14 Guy Fossat, *Voyager avec Lamartine en Turquie, extraits ordonnés et illustrés du Nouveau voyage en Orient*, Académie de Mâcon, 2008, 57-62.

1848 yılında üç ay Dışişleri Bakanlığı makamında bulunan, aynı yıl Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde rakip olduğu Louis Napoléon'un (sonradan Fransa İmparatoru III. Napoléon) ezici oy üstünlüğü karşısında itibarı zedelenen Lamartine, bu ziyareti ile Osmanlı desteğini ummuş ve Aydın bölgesinde bir çiftlik talep etmiştir. Padişah onu gözden çıkarmak istemediğinden kendisine bir çiftlik bağışlamıştır. Biniş kasırlarının tarihine dair verilen bu örnek, Küçükku Kasrı'nın kabul ve merasim amaçlı kullanımını anlamamızda yolumuzu aydınlatmaktadır.

Küçükku Kasrı'nın Diplomatik Kullanımı

Sultan II. Mahmud (1808-1839), Avusturya İmparatoru'nun kardeşi Arşidük Johann (1782-1859) Ekim 1837'de İstanbul'a geldiğinde Saray-ı Hümayûn'da bir ziyafet vermiştir. Kendisine sofrada bulunması tavsiye edildiğinde geleceği görürcesine şu sözleri söylemiştir:

*"Ben Avrupa ile olan münâsebâtı sarayda bir ziyâfet vermek derecesine kadar getirdim. Ândan ilerisini ahlaflıma bıraktım."*¹⁵

Sultan II. Mahmud'un halefi ve oğlu olan Abdülmecid ise diplomatik açılımlar konusunda öncü bir padişaktır. Kırım Harbi'nde Osmanlı Devleti'nin müttefiki olan Britanya ve Fransa'nın İstanbul Elçiliklerinden 1854 yılında gelen resepsiyon taleplerine icabet etmiştir. Sultan Abdülmecid'in bir yabancı ile aynı sofrada oturması ise aşağıda izah edilmiştir.

Kudüs'ten Hac dönüşünde, 1858 yılında, Rus Çarı II. Aleksandr'ın (1855-1881) biraderi Grandük Konstantin Nikolayeviç (1827-1892) ve eşi Grandüşes, Padişah tarafından Küçükku Kasrı'na kuşluk taamı için davet edilmiştir. Cevdet Paşa'nın deyişiyle, Osmanlılarla hoş geçinme arzusunda olan Çar, biraderini adeta diplomat olarak görevlendirmiştir. Bu kahvaltıda geleneğe uygun olarak vükelâdan kimse masaya oturmamış, Divan-ı Hümayûn Tercümanı Ârifi Bey odada ayakta beklemiştir.¹⁶

15 Ahmed Cevdet Paşa, *Tezakir*, Haz. Cavid Baysun, Cilt 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1986, 76.

16 Ahmed Cevdet Paşa, *Tezakir*, 76.



2 Albert Edward'ın İstanbul ziyaretinde Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş fotoğrafı, Royal Collection Trust

Küçükku Kasrı, bu vesileyle süregelen bir âdetin değişmesine tanıklık etmiştir. Fatih Kanunnâmesi ile belirlenmiş bir geleneğin bu kahvaltıyla esnetildiği görülmektedir.¹⁷ Bu özel kahvaltı için önceden hazırlıklar yapılmıştır. Rus misafirin ziyaretinden çok kısa bir süre önce de kasrın çeşitli mahallerinin tamiraty yanında "Arz Odası ve Mâbeyn-i Hümayûn'un çuka seccadelerle" tefrişi talep edilmiştir.¹⁸

17 Abdülkadir Özcan, "Fatih'in Teşkilat Kanunnamesi ve Nizam-ı Âlem için Kardeş Katli Meselesi", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, (Fatih Sultan Mehmed'e Hatıra Sayısı), 33 (1980/1981), 45.

"Ve Cenab-ı Şerifim ile kimesne taâm yemek kanunum değildir. Meğerki ehl ü tyalden ola. Ecdâd-ı izamım vüzerasiyle yerler imiş. Ben ref' etmişimdir."

18 BOA, TSMA. e, 572-108 (13 Aralık 1857).

Belçika Veliahtı Dük de Brabant [sonradan II. Leopold (1865-1909)] tarafından gerçekleştirilen İstanbul ziyareti büyük diplomatik öneme sahiptir. Hatıralarında ayrıntılı bir biçimde Sultan Abdülmecid'i tasvir eden Dük için 28 Nisan 1860 günü Dolmabahçe Sarayı'nda bir ziyafet verilmiştir. Bu görüşmede misafir, Padişah'a Boğaziçi bölgesinden arazi almak isteğini iletmış, ancak bu istek nazikçe reddedilmiştir. Dük ertesi gün Boğaziçi'nde ağırlanmış ve Küçüksu Kasrı kapılarını Dük onuruna verilen kahvaltı için açmıştır. Dük, bu kahvaltıdan bir gün sonra İstanbul'dan ayrılmıştır.¹⁹

Küçüksu Kasrı, Sultan Abdülaziz (1861-1876) döneminde de bazı kabuller ve yemekler için kullanılmıştır. İlklerden bir diğeri de Galler Prensi Albert Edward'ın (sonradan VII. Edward) gelişi üzerine yaşanmıştır. Prens, hatıralarında geniş yer verdiği bu seyahati vesilesiyle 25 Mayıs 1862 tarihinde İstanbul'daki Britanya Büyükelçiliği'nde Hariciye Nazırı Âli Paşa tarafından sunulan Osmanî Nişanı ile taltif edilmiştir.²⁰ Bir gün sonra Prens şerefine verilen ziyafet sofrasına bu defa bakanlar (vükela) ve Padişah da eşlik etmiştir. Kabul, gayriresmî olduğu için katılımcılar üniforma giymemiş, muhtemelen saraylardan biri yerine bir biniş kasrı da bu sebeple tercih edilmiştir.²¹ Padişah'ın yemek sofrasına vükela ile oturmasıyla Osmanlı Devleti'nde bir ilk yaşanmıştır. Sofrada Prens Albert'e bir amiral ve bir general ile Britanya Elçisi eşlik etmiştir. Bu ziyafet aynı zamanda veda merasimi olmuş, sunulan yemek katılımcıların hoşuna gitmiş ve hatıralara not olarak düşülmüştür.²² Yemeğin hazırlanması ve sunulmasında görevli kılınan Tarabyalı Lokantacı

Tepalse'ye de 12.603 kuruş tutarında ödeme yapılmıştır.²³ Bu evrak, kasırdaki ziyafet süreçlerinin finansmanı ve dış firmalardan hizmet alımı hususunda tarihe düşülmüş önemli bir nottur.

1862 yılında Küçüksu Kasrı bir misafiri daha ağırlamıştır. İtalya kralzadesi olarak anılan bu kişinin aynı yılın ağustos ayında Mecidiye Nişanı almış olan İtalya kralının oğlu Umberto (sonradan I. Umberto) olması muhtemeldir. Kralzade için kasırda ziyafet verilmiştir.²⁴ Ancak kasırda ikamet edip etmediği tespit edilememiştir.

Küçüksu Kasrı'nın ikamet için kullanıldığına dair tespit edilen ilk örnek, Memleketeyn Voyvodası (Eflak-Boğdan Prensi) Alexandru Ioan Cuza'nın (1820-1873) konaklamasıdır. 1864 yılının Temmuz'unda gerçekleşen ziyaret, Prens'in İstanbul'a yaptığı ziyaretlerin ikincisidir. "*Misafirhanenin üst katında vâki deryaya nâzır*" odanın (günümüzde 9 No'lu oda) Prens'in konaklaması için hazırlanmış olduğu ve bu odaya emaneten birçok yatak malzemesinin (atlas yorgan, yastık vb.) tevdi edildiği tespit edilmiştir.²⁵ Prens bu ziyaretten büyük memnuniyet duymuş olacak ki ayrılışından önce kasrın güvenliğinden sorumlu olan Küçüksu Karakolhanesi mensuplarına yüklü bir bahşiş bırakmıştır.²⁶ Bu olaydan anlaşıldığı üzere, biniş amaçlı inşa edildiği için içerisinde yatak odası bulunmayan kasra, tıpkı Cumhuriyet döneminde olduğu gibi, misafirlerin konaklaması için yatak ilave edilmiştir.

19 Zabit Acer, "Dük de Brabant'ın İstanbul Yolculuğu 1860", *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9/7 (Summer 2014), 99.

20 Royal Collection Trusts, <https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/cairo-to-constantinople/the-queens-gallery-buckingham-palace/the-prince-of-wales-journal-6-february-14-june-1862>, Görüntü No: 0174, Erişim Tarihi: 08.03.2021.

21 Ahmed Cevdet Paşa, *Maruzat*, Haz. Yusuf Halaçoğlu, İstanbul: Çağrı Yayınları, 1980, 41.

22 Nuran Kara Pilehvarian, Sena Belviranlı, "İngiltere Veliahtı Prens Edward'ın (Kral VII. Edward) 1862 ve 1867 Yıllarındaki İstanbul Ziyaretleri ve Gezdiği Yapılar Çerçevesinde Osmanlı Teşrifatındaki Değişimler," *Megaron Dergisi*, 2018, 615.

23 BOA, HR. MKT. 405.95 (6 Ağustos 1862), İ.HR.193,10901 (1 Temmuz 1862). Bu ödemeye, Lokantacı Tepalse tarafından pişirilmesiyse şekerleme ve dondurma ile aşçı ücretleri ve ayrıca kaşık takımları ve kayık ve hamal ücretleri dâhildir. "*Taam masârifi 8.981 guruş, sofrta takımının idâre ve nakliyesi masârifi 1.232 guruş, aşçı ve hademe yevmiyesi 2.500 guruş, gümüş takımlarının temizliği masârifi 1.000, toplam 12.603 guruş.*"

24 BOA, HR.MKT.415-25 (23 Ekim 1862).

"*Küçüksu kasrı hümayununda fehâmetlü İtalya kralzadeleri hazeratına verilen ziyafet-i seniyyede on dört bin beş yüz kırk bir guruş...*"

25 BOA, TSMA. e. 121-44.

26 6 nefer çavuşa 80 adet Fransız lirası ve diğer görevlilere 353 lira dağıtılmıştır. HR. MKT.489-12 (20 Temmuz 1864).

Cuza'nın 23 Şubat 1866'da Birleşik Prenslikler olarak adlandırılan Eflak ve Boğdan yönetiminden azledilmesinin ardından, ilk Romanya Kralı olacak I. Charles (I. Carol) göreve gelmiştir. Rumen olmayan bu Prens, idareye geldikten sonra Cuza gibi İstanbul seyahatine çıkmıştır. Selefî gibi, Prens'in ikameti için de Küçük Kısı seçilmiştir. Prens, 24 Ekim 1866'da Varna'dan İstanbul'a İzzettin Vapuru ile ulaşmış ve Dolmabahçe'de Sultan Abdülaziz tarafından kabul edilmiştir. Ertesi gün Sadrazam Mütercim Rüştü Paşa, Hariciye Nazırı Âli Paşa ve Başyaver Cemil Paşa'nın aralarında olduğu bir heyet Küçük Kısı'na gelerek Prens'i ziyaret etmiştir. Başyaver, Padişah'ın hediyesi olarak parlak taşlarla bezeli Şam işi bir kılıcı Prens'e takdim etmiştir. Prens, Küçük Kısı'ndan 30 Ekim günü ayrılmıştır.²⁷ O da tıpkı selefî gibi Küçük Karakolhanesi'ne bahşiş bırakmıştır.²⁸

Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) döneminde kasırlar daha az kullanılmıştır. Sultan, Cuma namazını ekseriyetle Yıldız Sarayı'nın yanındaki Hamidiye Camii'nde eda ettikten sonra saraya geri dönmüştür. Cuma selamlıkları için padişahların saraydan çıkarak İstanbul'un muhtelif camilerinde Cuma namazını edayı müteakip bir kasır veya köşke uğrama âdetleri de bu dönemde askıya alınmıştır. Ancak Padişah, saltanatı süresince biniş kasırlarının metruk ve bakımsız kalmaması için gerekli onarımları yaptırmıştır.²⁹ Sultan II. Abdülhamid sözü edilen biniş kasırlarına gitmese de dönemin diplomatik misafirlerinin ağırlandığında bu kasırlardan sıklıkla faydalanmıştır.

27 Cătălina Opaschi, "Le Journal de Voyage du Prince Charles I à Constantinople, Octobre 1866", *Muzeul Național*, 18/24 (2006), 225.

28 BOA, HR. MKT 564-58 (22 Kasım 1866).

"Memleketeyn Voyvodası Prens Şarlıdan teftiş zabitanı ve çavuş neferatına 6.995 kuruş..."

29 Bkz. BOA, Y.PRK. HH. 14-25 (12 Eylül 1884); HH,İ 72-15 (24 Ekim 1888); HH,İ 101-79 (1 Mayıs 1896).

1895 yılındaki İstanbul depremi dolayısıyla 10.395 gurus masrafla kasrın tamiri Abdülhamid devrinde gerçekleştirilmiştir. TSMA. e. 929-111 (1 Ocak 1900). Genel kasırlarda döşeme masrafları için bkz. Y.MTV 35-48 (23 Eylül 1888). Kasrın Paşa Dairesi'nin restorasyonu, balkon küfeki taşının tesviyesi (23 Eylül 1888).

Kasırda Sultan II. Abdülhamid'in konuğu olarak ağırlandan bir yabancı misafir de İran hükümdarı Nasreddin Şah'ın amcası Şehzade Murad Hisamüssaltana (1817-1882) olmuştur. 2 Ekim 1880'de Rusyadaki diplomatik görüşmelerinin ardından Kudüs güzergâhında bulunan İstanbul'a uğrayan Şehzade Murad'ı İran sefiri Münif Paşa başteşrifatçısı ve mihmandarı olarak Anadolu Kavağı'nda karşılamıştır. Kendisine tahsis edilen Meserret Vapuru ile Göksu Kasrı'na gelen Hisamüssaltana, Küçük Kısı'nda ağırlandı. Murad Hisamüssaltana, İranlı hacıların sefernâme geleneğini takip etmiş ve bir eser kaleme almıştır. Böylelikle, Osmanlı kaynaklarında pek bahsedilmeyen bu ziyaret hakkındaki bilgiler Murad Hisamüssaltana'nın hatıralarında bulunmaktadır. Yıldız Sarayı'nda resmî törenlerle karşılanan İranlı misafir, Sultan II. Abdülhamid tarafından oldukça iyi ağırlandı, Yıldız Sarayı'nda iki kez yemeğe davet edilmiştir. Konakladığı Küçük Kısı'nı hatıratında detaylı şekilde betimlemiş olan misafire İran'ın Bâbiâli nezdindeki elçisi Muin'ül Mülük'ün yardımları ile kasırda bir ziyafet verilmiştir. İkinci çayı şeklinde düzenlenen etkinliğe İstanbul'daki yabancı elçiliklerin sefirleri ve maiyetleriyle beraber âyan ve eşraftan üç yüz kişi civarında katılım sağlanmıştır.³⁰

Kasrın bir diğer misafiri de 1881 yılında İstanbul'a gelen Kaşgar Hanı Yakub Han'ın oğlu Bek Kulu Han'dır.³¹ Kaşgar Hanlığı ve Çin arasında yaşanan mücadeleler sürecinde Sultan II. Abdülhamid ile Kaşgar Hanlığı arasında gelişen ilişkilerin yansımaları açısından önemli olan bu ziyarette Bek Kulu Han, kasırda Asakir-i Şâhâne'den Kolağası Ali Rıza ve İsmail Hakkı efendiler ile görüşmeler yapmıştır. Ali Rıza ve İsmail Hakkı efendilerin Kaşgar Han'ının yatılı misafiri olarak kasırda konaklamaları dikkat çekicidir.³²

30 Esra Doğan Turay, "Sultan II. Abdülhamid'in Konuğu İran Şehzâdesi Hisamüssaltana'nın 'Sefernâme-i Mekke' Adlı Eserinde Beytül Makdis Ziyareti (1297-98/1880-81)", *Journal of Islamic Jerusalem Studies*, 17/2 (2017), 13-15.

31 Çağatay Gönder, "Kaşgar Emirliği'nin Osmanlı Devleti'ne Tabiiyeti", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 15/30 (2016), 1-30.

32 BOA, MB.İ.82-5 (22 Eylül 1881).



3 Fredrick Percy Graves, *Galler Prensi Edward*, tuval üzerine yağlıboya, 139,5 x 89,5 cm, Env. No. 11/1204. Albert Edward'ın Sultan II. Abdülhamid'e ithaf edilen 1879 tarihli bu tablosunda, Prens'in üzerinde 1862 İstanbul seyahatinde takdim edilen yeşil kordonlu Nişân-ı Osmanî görünmektedir.

Kasrın ev sahipliği yaptığı diğer bir diplomatik ziyaret de İran Sefareti tarafından icra edilen davettir. 19 Ağustos 1882 tarihli bu pikniğe katılan İngiliz Elçisi Lord Dufferin'in eşi Lady Dufferin,³³ İran Elçisi Muhsin Han'ın tüm evli diplomatları yemeğe davet ettiğini belirtmiştir. Dar bir boğazdan kayıkların geçişinin güzelliğini gravürleri doğrularcasına

33 Lady Dufferin ve elçi eşi Bay Dufferin'in hayatı ve İstanbul seyahati için bkz. Seza Sinanlar Uslu, "Lord ve Lady Dufferin'in İstanbul Günleri (1882-1885)", OSARK, Sakarya: 2016, 193-211. Bu makalede İran Elçisi'nin tertip ettiği ve Lady Dufferin'in katıldığı kalabalık yemekten bahsedilmemiştir.

yazan Dufferin, 96 davetlinin bulunduğu yemeğe yedi çocuğu ile katılmıştır. İki saat kadar süren bu yemeğin oldukça intizamlı olduğunu ve çocuklarının çok eğlendiğini aktarmıştır. Ayrıca burada bulunan Avusturya Elçisi Baron von Calici'nin de çok memnun olduğunu bildirmiştir. Yemeğin ardından kararan havanın, onurlarına atılan havai fişekler ile aydınlatıldığı detayını da paylaşmıştır.³⁴ Dufferin'in kasırdan bahsetmemesi ve davetli sayısının fazla olması, yemeğin kasrın bahçesinde verilmiş olması ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

1883 yılının Ağustos ayında Karadağ Prensi Nikola, Sultan II. Abdülhamid'in misafiri olmuştur. Ayağının tozuyla Rus sefiri ile Küçüksu Kasrı'nda görüşen Prens, kasırda bir hafta kalmıştır. Bu ziyarette, eşi Prenses Milena yanında değildir. 20 Ağustos 1883 tarihinde İzzettin Vapuru'yla kasra gelen misafir, Dolmabahçe ve Yıldız saraylarına ziyaretlerde bulunmuştur. Ayrıca İhlamur Kasrı'nı da gezen Nikola, bu ziyaretinde Mecidiye Nişanı'na layık görülmüştür. 22 Ağustos 1883 tarihinde kasırda İngiltere, Fransa, Amerika gibi birçok ülkenin sefirleriyle bizzat görüşmüş ve 27 Ağustos 1883'te kasırdan ayrılmıştır. Ziyareti süresince gördüğü ilgiden memnun kalan Prens, Sultan II. Abdülhamid'e teşekkürlerini iletmiştir.³⁵ Prens kasırda kaldığı süre boyunca Osmanlı-Karadağ sınır anlaşmazlığının çözümü için vükelâ ile görüşmelerde bulunmuştur. Nihayetinde uzlaşma sağlanmış ve Gökusu Mukavelenâmesi imzalanmıştır.³⁶ Prens Nikola, Prenses Milena ve oğlu Mirko ile beraber 1889 yılında İstanbul'a bir ziyaret daha yapmıştır.³⁷

İran Sefareti'nin Küçüksu mevkiinde yemek vermesinin bir teamüle dönüştüğü, dört yıl sonra, 25 Eylül 1886 tarihli evraktan anlaşılmaktadır.

34 Lady Dufferin, *My Russian and Turkish Journals, by the Dowager Marcianness of Dufferin and Ava*, New York: 1916, 219, <https://archive.org/details/myrussianturkish01duff>, Erişim Tarihi: 01.03.2021.

35 BOA, Y.PRK.NMH.2-50 (30 Ağustos 1883).

36 Uğur Özcan, *II. Abdülhamid Dönemi Osmanlı-Karadağ Siyasi İlişkileri*, Doktora Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 2009, 250-260.

37 Gülden İrem Kazel, "Abdülhamid Dönemi Osmanlı-Karadağ İlişkileri", *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 3/6 (2019), 30.



Prens Nikola ve Prenses Milena'nın, Oğulları Prens Mirko ile yaptıkları İstanbul ziyareti Gökso Kasrı (Küçükso) önü, İstanbul

- 4 Uğur Özcan, *II. Abdülhamid Dönemi Osmanlı-Karadağ Siyasi İlişkileri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2012. (Prenses Milena fotoğrafta yer aldığından, bu fotoğraf 1889 yılındaki ziyarete ait olmalıdır.)

Bu evrakta, Küçükso Kasrı'nda İran Elçisi tarafından verilen ziyafete Fransa, Almanya, Yunan sefirleri ve eşleri ile İngiliz Sefarethanesi'nden bazı memurların katıldığı nakledilmiştir. Silah tüccarı Azaryan Efendi'nin ziyafete katılmış olması dikkat çekmektedir.³⁸

Rus Hacı A. Koptev, Kudüs yolculuğu sırasında, kendisinden sonra hac ziyareti yapacaklara rehber olması amacıyla yazdığı kitabında 29 Mart 1887 sabahı Boğaziçi'nde gördüğü yapılara değinmiştir. Burada gördüğü çeşitli elçilik binalarını ve sarayları sıralayan yolcu, Küçükso Kasrı'nı "mimari süslemeleriyle çok zarif fakat bakımsız görünen küçük bir köşk" olarak tanımlamıştır.³⁹ Koptev, kasrı bakımsız görmüş olsa da hakikat böyle olmamalıdır. Zira kasır, sözü edilen dönemde diplomatik misafir ağırlayabilecek yetkinliktedir, hatta Osmanlı-Japon ilişkilerinde ilk örneği teşkil edecek ziyaret de ufuktur. Japonya İmparatoru'nun yeğeni olan Prens Komatsu'nun (1846-1903) ziyareti iki ülke ilişkileri için dönüm noktası olmuştur. Prens ve Prenses, Varna'dan hareket eden vapurla 29 Eylül 1887 günü



5 Prens Komatsu Akihito (F. Warrington Eastlake, Yamada Yoshiaki, *Heroic Japan - A History of the War between China & Japan*, Londra: Sampson Low, Marston & Company, 1897.)

Gökso önlerine gelmiş, buradan ikametlerine tahsis olunan Küçükso Kasrı'na geçmiştir. 5 Ekim günü, ezanî saat on birde misafirler için Yıldız Sarayı'nda büyük bir ziyafet düzenlenmiştir. Komatsu'ya mihamdar olarak Miralay Hakkı Bey ve Kaymakam Osman Bey tayin edilmiştir. Üç saate yakın süren yemekten sonra deniz yoluyla tekrar Gökso'ya gelen Prens ve Prenses'in⁴⁰ dokuz günlük Gökso ikametleri, kasır için önemli hatıralar arasına girmiştir. Prens Komatsu bu ziyaretten çok memnun kalmış, ülkesine döndükten sonra Padişah'a Krizantem Nişanı göndermek üzere diplomatik yazışmalarda bulunmuştur.⁴¹

38 BOA, Y.PRK PT 1-137, 26 Zilhicce 1303 (13 Eylül 1302).

39 Fatih Ünal, "Kudüs Yolcusu A. Koptev'in İstanbul Hatıraları (1887)", *TAD*, 34/57 (2015), 159-198.

40 *Tarik Gazetesi*, 1262 (1267), [6 Ekim 1887].

41 F. Şayan Ulusan Şahin, *Türk-Japon İlişkileri (1908-1876)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, 21-23.

2 Temmuz 1888 tarihinde payitahtın Alman Sefareti'nde görev almış Joseph Maria von Radowitz (1839-1912), İstanbul'a gelmiş ve ikameti için kendisine Küçüksu Kasrı tahsis edilmiştir. Salih Münir Paşa, Radowitz'in bu ziyaretten çok memnun kaldığını ve kasrın tahsisi için teşekkürlerini iletmiş ve aktarmıştır. Maiyetinin biri oğlu olmak üzere iki zabitten oluştuğu bilinmektedir.⁴² Öncesinde altı sene kadar Almanya'nın Osmanlı sefareti'nde görev yapmış ve ziyareti sürecinde Padişah ile Yıldız Sarayı'nda görüşmüş olan Radowitz, ayrıca kendi elçiliğinde de bir yemeğe katılmıştır. Osmanlı Devleti'nin Radowitz'e verdiği önem, Topkapı Sarayı'nda bulunan ve ancak imtiyazlı misafirlerin girebildiği Müze-i Hümayûna ziyaretçi olarak kabul edilmesinden de anlaşılmaktadır.⁴³ Dönemindeki birçok Alman ve Fransız diplomat gibi Radowitz de arkeolojiye düşkündür. Zengin bir arkeolojik eser koleksiyonu olan Radowitz'ten bazı eserler satın alınarak Âsâr-ı Atika'ya (günümüzde Arkeoloji Müzesi) kazandırılmıştır.⁴⁴

Sultan II. Abdülhamid dönemindeki diplomatik ilişkilerde Almanya'nın ayrı bir yeri vardır. Wilhelm'in ikinci İstanbul ziyaretinin ardından 1901 yılında Alman Çeşmesi'nin inşası bu noktada somut bir gelişme olmuştur. Türk-Alman ilişkilerinin bu döneminde, Mecklenburg Grandükü Johann Albrecht von Mecklenburg (1857-1920), eşi ve birkaç akrabası ile Sultan'ın misafirleri olmuştur. Daha sonra, 5 Ağustos 1901 tarihinde Dük ve maiyeti, Ahmed Ali Ağa'nın refakatiyle beş çifte kayık ve bir istimbotla Küçüksu Kasrı ve Gökusu mesiresine ulaşmıştır. Yıldız Sarayı'na yaptıkları bir ziyarette ziyafetle onurlandırılan Dük, murassa Osmanî nişanı ile ödüllendirilmiştir.⁴⁵

Sultan Mehmed Reşad (1909-1918) döneminde Küçüksu Kasrı'nın ikametlerden ziyade günübirlik kullanımlara ev sahipliği yaptığı görülmektedir. Sultan Mehmed Reşad, 1 Temmuz 1910 günü Cuma selamlığını müteakip Harbiye Nazırı Mahmud Şevket Paşa, Bahriye Nazırı Salih Paşa, Meclis-i Mebûsan Reisi Ahmed Rıza Bey, Başkatip ve Başmâbeynci ile beraber Gökusu Kasrı'nda öğle yemeği yemiştir. Başmâbeynci Lütfi Simavi, sarayda yalnız başına yemek yiyen Padişah'ın bu tür geziler vesilesi ile kalabalık sofralarda bulunmaktan keyif aldığını aktarmıştır.⁴⁶

Ziyaretçi Adı	Variş Tarihi	Geldiği Ülke
Grandük Konstantin Nikolayeviç Romanov	1858	Rus İmparatorluğu
Dük de Brabant (II. Leopold)	29 Nisan 1860	Belçika
Galler Prensi (VII. Edward)	26 Mayıs 1862	Birleşik Krallık
I. Umberto (İtalyan Kralzade)	1862	İtalya
Alexandru Ioan Cuza	1864	Eflak-Boğdan Prenslığı
I. Carol (I. Charles)	24 Ekim 1866	Eflak-Boğdan
Sultan Murad Hüsamüssaltana	1880	İran
Bek Kulu Han	Eylül 1881	Kaşgar Hanlığı
I. Nikola	20 Ağustos 1883	Karadağ Prenslığı
Komatsu Akihito	29 Eylül 1887	Japonya
Joseph Maria von Radowitz	2 Temmuz 1888	Almanya
Grandük Johan Albrecht	Ağustos 1901	Almanya

42 BOA, Y. PRK. TŞF. 2-40 (2 Temmuz 1888).

43 BOA, TSMA. e 240-94 (9 Temmuz 1888).

44 BOA, Y.A.HUS.263-80 (14 Ağustos 1892).

45 BOA, Y.PRK.ZB., 28-91 (5 Ağustos 1901), DH. MKT. 2517-22. " ...fehmetlü dük jan alber dö Meklemburg hazretlerine murassa' osmani nişanı ihvan buyrulduğundan muamele-i lazimenin..." BEO, 1708-128072.

46 Kemalettin Kuzucu, "Balkanlar'da Son Osmanlı Padişahı: Sultan V. Mehmed Reşad'ın 1911 Yılındaki Rumeli Seyahati", *Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/2 (2017), 3.



Sonuç

Bu çalışmada, Küçük Ksarının diplomatik amaçlar ile kullanımını incelenmiş olup, ksarın günlük kullanım amacına ek olarak yabancı misafirleri ağırlama süreci gözlemlenmiştir.

Kırım Harbi'ni müteakiben barış yıllarında Osmanlı-Rus ilişkileri restore edilirken Rus Çarının kardeşi Grandük Konstantin, İstanbul'a gelmiştir. Bu vesile ile ksar, ilk diplomatik misafirini ağırlamıştır. Ksarın kullanım süreci, Sultan Mehmed Reşad devrine kadar devamlılık göstermiştir.

Sultan II. Abdülhamid döneminde sürekli olarak Yıldız Sarayının kullanımında olması, Padişah'ın diğer ksar ve köşklere önem vermediği fikrinin hatalı olarak literatürde yayılmasına sebep olmuştur. Çalışmamızda kendi ikameti için Yıldız Sarayından başka bir yeri uygun görmeyen Padişah'ın diplomatik kullanımlarda Küçük Ksar gibi ksarlardan faydalanmış olduğu ve kullanıma hazır tutmak için ksarların onarımlarını yaptırdığı arşiv belgeleriyle gösterilmiştir.

Küçük Ksar misafirleri değerlendirildiğinde, büyük devletlerden yönetim erkinin başında olan kişilerin değil, onları temsil eden prenslerin ağırlandığı görülmektedir. Örneğin, Cuza ve Charles, Memleketeyn'i voyvoda olarak temsil etmektedir. Bunun yanı sıra Prens Albert Edward, Dük de Brabant gibi kişiler hâlihazırda veliaht olup devlet yönetiminde baş aktör olmamışlardır. Bununla birlikte gelen birçok devlet adamına nişanlar verilmiştir.

Büyük devletlerin idarecileri geldiğinde ise Küçük Ksar hem bu kişiler hem de nicelikli maiyetleri için uygun görülmediğinden Beylerbeyi Sarayı ve Yıldız Şale Köşkü gibi daha büyük mekânlar tahsis edilmiştir. İmparatoriçe Eugénie ve Alman Kayzeri Wilhelm'in ikametleri için yukarıda sözü edilen hanedan binaları tahsis edilmiştir. Sultan Mehmed Reşad döneminde yatılı diplomatik misafir ağırladığı tespit edilemeyen Küçük Ksarın, ziyafetler vesilesiyle Osmanlı devlet ricaline ev sahipliği yaptığı görülmektedir. Sultan Vahideddin dönemindeki işgal yıllarında ise ksarların kullanımını mümkün olmamıştır.

Kaynakça

I. Arşiv Belgeleri

Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi Belgeleri (BOA)

1. Yıldız Tasnifi

- Yıldız Hususi Mârûzat (Y.A.HUS).
- Yıldız Mütenevvi Mârûzat (Y.MTV).
- Yıldız Perakende Hazine-i Hâssa (Y.PRK.HH).
- Yıldız Perakende Nâme-i Hümayûnlar (Y.PRK.NMH).
- Yıldız Perakende Posta Telgraf Nezareti Mârûzâtı (Y.PRK.PT).
- Yıldız Perakende Evrakı Teşrifat-ı Umumiye Dairesi (Y.PRK.TŞF).
- Yıldız Perakende Evrakı Zabtiye Nezareti Mârûzâtı (Y.PRK.ZB).

2. Cevdet Tasnifi

- Cevdet, Saray (C.SM).

3. Mâbeyn-i Hümayûn Tasnifi

- Mâbeyn İradeler (MB.İ).

4. Hariciye Tasnifi

- Hariciye Nezareti Mektubî Kalemi (HR.MKT).

5. Hatt-ı Hümayûn Tasnifi

- Hatt-ı Hümayûn (HAT).

6. Topkapı Sarayı Tasnifi

- Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı (TSMA.e).

7. İrade Tasnifi

- İrade Hariciye (İ.HR).

8. Hazine-i Hâssa

- Hazine-i Hâssa İradeler (HH.İ).

9. Bâbîali Evrak Odası

- Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâbîali Evrak Odası

10. Bâbîali Evrak Odası Dâhiliye Nezareti Evrakı

11. Dâhiliye Nezareti Mektubî Kalemi (DH.MKT)

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

Acer, Zabit. "Dük de Braban'ın İstanbul Yolculuğu 1860", *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 9/7 (Summer 2014).

Ahmed Cevdet Paşa. *Maruzat*. Haz. Yusuf Halaçoğlu. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1980.

Ahmed Cevdet Paşa. *Tezahir*. Haz. Cavid Baysun. Cilt 2 (13-20), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1986.

Ali Cevad. *Fezleke*. Haz. Faik Reşit Unat. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1960.

Dingeç, Emine. "Osmanlı Padişahlarının Yazlık Saray Kültürü: Göç-i Hümayun (18. Yüzyıl)", *XVI. Türk Tarih Kongresi (20-24 Eylül 2010)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2015.

Doğan Turay, Esra. "Sultan II. Abdülhamid'in Konuğu İran Şehzâdesi Hisamüssaltana'nın 'Sefernâme-i Mekke' Adlı Eserinde Beytülmakdis Ziyareti (1297-98/1880-81)", *Journal of Islamic Jerusalem Studies*. 17/2 (2017).

Fossat, Guy. *Voyager avec Lamartine en Turquie, extraits ordonnés et illustrés du Nouveau voyage en Orient*. Mâcon: Académie de Mâcon, 2008.

Gönder, Çağatay. "Kaşgar Emirliği'nin Osmanlı Devleti'ne Tâbiyeti", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*. 15/30 (2016).

Kara Pilehvarian, Nuran, Sena Belviranlı. "İngiltere Velihtu Prens Edward'ın (Kral VII. Edward) 1862 ve 1867 Yıllarındaki İstanbul Ziyaretleri ve Gezdiği Yapılar Çerçevesinde Osmanlı Teşrifatındaki Değişimler", *Megaron Dergisi*. 2018.

Kazal, Gülden İrem. "Abdülhamid Devri Osmanlı-Karadağ İlişkileri", *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*. 3/6 (2019).

Kuzucu, Kemalettin. "Balkanlar'da Son Osmanlı Padişahı: Sultan V. Mehmed Reşad'ın 1911 Yılındaki Rumeli Seyahati", *Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi*. 2/2 (2017).

Opaschi, Cătălina. "Le Journal de Voyage du Prince Charles I à Constantinople, Octobre 1866", *Muzeul Național*. 18/24 (2006).

Özcan, Abdülkadir. "Fatih'in Teşkilat Kanunnamesi ve Nizam-ı Âlem için Kardeş Katli Meselesi", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*. (Fatih Sultan Mehmed'e Hatıra Sayısı). 33 (1980/1981).

Özcan, Uğur. *II. Abdülhamid Dönemi Osmanlı-Karadağ Siyasi İlişkileri*. Doktora Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 2009.

Sağdıç, Zafer. *Üç Osmanlı Sarayında İşlev ve Mimarlık Bağlantısı*. Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006.

Sarıcaoğlu, Fikret. "Üsküdar'da Osmanlı Padişahları: Göçler, Binışler ve Selamlıklar, XVIII. Yüzyıl", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu V*. Cilt 2, İstanbul: 2007.

- Taşer, Nesrin. *Küçükku Kasrı*. 2. Baskı, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2018.
- Toprak, Seydi Vakkas. *Nuri Tarihi (Metin-İnceleme)*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yakınçağ Tarihi Anabilim Dalı, 2011.
- Türkgeldi, Ali Fuad. *Görüp İştiklerim*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987.
- Uluslan Şahin, F. Şayan. *Türk-Japon İlişkileri (1876-1908)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Uslu, Seza Sinanlar. "Lord ve Lady Dufferin'in İstanbul Günleri (1882-1885)", *OSARK*. Sakarya: 2016.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Saray ve Ötesi*. Haz. Nur Özmel Akın. 2. Baskı, İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.
- Ünal, Fatih. "Kudüs Yolcusu A. Koptev'in İstanbul Hatıraları (1887)", *TAD*. 34/57 (2015).
- Vignes-Dumas, Claire. "Charles Séchan İstanbul'da", *Millî Saraylar Sanat - Tarih - Mimarlık Dergisi*. Çev. O. Nihat Bişgin. 9 (2012). İstanbul: Milli Saraylar Yayınları.

III. Gazete

Tarik Gazetesi, 1262 (1267), 1887.

IV. İnternet Kaynakları

- Eyice, Semavi. "Küçükku Kasrı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kucuksu-kasri>. Erişim Tarihi: 30.03.2021.
- Lady Dufferin. *My Russian and Turkish Journals, by the Dowager Marchioness of Dufferin and Ava*. New York: 1916. <https://archive.org/details/myrussianturkish01duff>. Erişim Tarihi: 30.03.2021.
- Öztekin, Özge. "Atıcılık Sporunda Bir Osmanlı Sultanının Performansını Dönemin Şiirinden Okumak: Tarih Manzumelerine Göre II. Mahmud'un Ok ve Tüfek Atıcılığı", *Folklor/Edebiyat*. 16/63 (2010). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255279>. Erişim Tarihi: 30.03.2021.
- Royal Collection Trusts. <https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/cairo-to-constantinople/the-queens-gallery-buckingham-palace/the-prince-of-wales-journal-6-february-14-june-1862>. Görüntü No: 0174. Erişim Tarihi: 08.03.2021.



Env no: 0483052010

TARİHİ TEKSTİLLERDE REKONSTRÜKSİYON

Ragsana Hasanova*

Gönderilme Tarihi: 23.05.2022 - Kabul Tarihi: 14.06.2022

Özet

Kültürel mirasın bir parçası olan tekstil eserler, ait oldukları dönemlerin kültürel ve sosyal yapısının yanı sıra tekstil üretim tarihine de büyük ölçüde ışık tutmaktadır. Etnografik veya arkeolojik gruba ait olup günümüze küçük tekstil parça kalıntıları hâlinde ulaşan somut kültür örnekleri, bazen çok önemli tarihî gerçeklerin aydınlanmasına yardımcı olmaktadır. Arkeolojik bir eser olarak tekstil, seramikten daha az kütleli, metal veya camdan daha az görünen bir malzeme olduğu için genellikle kazı esnasında fark edilmemektedir. Etnografik tekstiller ise döneminde çok kullanılmaları ve gerekli koruma tedbirlerinin alınmaması nedeniyle günümüze büyük hasarlarla, hatta parça kayıpları ile ulaşmaktadır. Dönemi, hammaddesi ve bozulma oranları farklılık gösteren etnografik ve arkeolojik tekstil eserlerde, tahribatların etkisiyle büyük oranda deformasyonlar oluşmaktadır. Tekstil eserlerde, özellikle giyim gibi moda tarihini yönlendiren eserlerde büyük orandaki parça kayıplarına uygulanan tümleme veya rekonstrüksiyon, eseri bir bütün olarak okumamıza yardımcı olan yaklaşımlardır. Bu çalışmada, zengin tekstil eser koleksiyonuna sahip olan Ermitaj Müzesi'nde korunan ve sergilenen etnografik ve arkeolojik tekstil eserlere tarihî tekstillerin bir bütün olarak değerlendirilmesi için müze personellerinin ve koruma uzmanlarının sıklıkla uyguladıkları rekonstrüksiyon yaklaşımı ele alınmıştır. Ayrıca, İstanbul Hava Kuvvetleri Müzesi'nin koleksiyonunda yer alan ve ilk Türk pilotlarından Sadık Bey'in şehit olduğu sırada giydiği 0483052010 envanter numaralı berenin benim de bizzat dahil olduğum restorasyon, konservasyon ve rekonstrüksiyon çalışması anlatılmıştır. Farklı örneklerle analiz ettiğimiz rekonstrüksiyon yöntemi; arkeolojik verileri, resimli ve yazılı kaynakları, bilimsel çalışmaları ve işlevsellik için deneysel testleri karşılaştırıp kayıp parçayı tarihsel prototiple maksimum düzeyde örtüştürerek yeniden canlandırmaya imkân vermektedir.

Anahtar kelimeler: Tekstil Eser, Restorasyon, Konservasyon, Rekonstrüksiyon, Müze, Havacılık Müzesi, Boyar Madde Analizi HPLC, Arkeoloji, Pazırık Kurganları, Ermitaj Müzesi

RECONSTRUCTION OF HISTORICAL TEXTILES

Abstract

Textile artifacts, as a part of the cultural heritage, shed light on the cultural and social structures of the period they belong to, and also on the history of textile production to a great extent. Textile samples which are included in the group of ethnographic or archaeological artifacts and survived to the present day in the form of small fragments, sometimes provide crucial information about that period. As an archeological artifact, textiles that are less bulky than ceramic and less visible than metal and glass, are usually hardly noticed during excavations. Ethnographic textiles often reach the present day with substantial damages, even missing pieces due to the overuse and lack of protection measures. Ethnographic and archaeological textile artifacts, which have different raw materials and deterioration rates, and belong to various periods, are largely deformed by the effect of degradation. Integration or reconstruction methods applied to the large missing parts in textile works, especially in works that lead the history of fashion such as clothing, are approaches that help us to evaluate the work as a whole. In this study, the reconstruction approach that is applied to the ethnographic and archaeological textile artifacts preserved and exhibited in the Hermitage Museum -which has a rich collection of textile artifacts- and is commonly used by museum staff and conservation experts for the aim of perceiving historical textiles as a whole, is discussed. Furthermore, the restoration, conservation, and reconstruction works -in which I've participated- of the beret that is included in the collection of the Istanbul Air Force Museum, registered with the inventory number 0483052010, and belonged to one of the first Turkish pilots, Sadık Bey who wore it when he died as a martyr, is explained. The reconstruction method, which is analyzed with different examples, allows reanimating the missing pieces in accordance with the historical prototype by comparing archaeological data, pictorial and written sources, scientific studies, and experimental tests.

Keywords: Textile Artifact, Restoration, Conservation, Reconstruction, Museum, Aviation Museum, Dye Analysis HPLC, Archaeology, Pazyryk Kurgans, Hermitage Museum

* Dr., Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ragsana.hasanova@msgsu.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-8160-3078

Giriş

Avrupa, Orta Asya, Uzak Doğu ülkelerinin, bilhassa Türkiye ve Rusya'nın tarih boyunca tekstil iplik ve kumaş üreticileri oldukları, müzelelerinde sergilenen tekstil eser koleksiyonlarından anlaşılmaktadır.

Dekoratif ve tatbiki sanat eserlerinin restorasyon ve konservasyon çalışmalarında farklı oranlarda kullanılan kompozit malzemelere kompleks restorasyon yöntemlerinin uygulanması gerekmektedir. Kompozit ve hammaddesine göre organik malzeme grubunda yer alan tekstil eserler; fiziksel, kimyasal ve biyolojik olarak farklı oranlarda tahribatlara maruz kalmaktadır. Tekstil eserlerin, lif yapılarındaki kimyasal ve fiziksel bozulmalardan kaynaklı doğal yaşlanma süreci başlamadan önce, günlük yaşamdaki kullanıma bağlı olarak yama, tamamlama, dönüştürülerek işlevsellik kazandırma ve destek kumaş yapıştırma gibi birçok müdahaleler nedeniyle büyük ölçüde parça kayıplarına ve deformasyonlara maruz kaldıkları gözlenmektedir. Etnografik tekstillere kıyasla toprak veya su altında bulunan arkeolojik tekstillerde konservasyon uygulamaları daha zor olduğundan daha fazla sorumluluk gerektirmektedir. Kırılgan ve ağır hasarlı tekstil lifi, temizlik ve koruma sırasında özel bir yaklaşıma ve yüksek hassasiyete ihtiyaç duymaktadır. Müzecilik ve koruma bilincinin geliştiği son yıllarda doküman koleksiyonlarına kazılardan elde edilen arkeolojik tekstiller de eklenmiştir. Sözü edilen ağır hasarlı kumaşların korunması için bilim insanları farklı dönemlerde farklı koruma yaklaşımları sergilemişlerdir. Bu makalede, hem Ermitaj Müzesi teşhirindeki arkeolojik ve etnografik tekstil eserlere hem de İstanbul Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarı tarafından şehit kıyafetlerine uygulanan konservasyon ve rekonstrüksiyon çalışmaları ile bu çalışmaların analiz sonuçları ele alınmıştır.

Türkiye'deki müzelerin tekstil koleksiyonları ve konservasyon uygulamaları incelendiğinde, koleksiyonları oluşturan tarihî ve işlemeli tekstil eserlerin çoğunda, kullanıldıkları döneme ait onarımların izlerinin olduğu görülmektedir. Dikiş, destek ve yama kumaşlarla yapılmış bu onarım

çalışmaları, günümüzdeki bilimsel restorasyonun temelini oluşturduğu için büyük önem arz etmektedir. Nitekim belirlenecek restorasyon yöntemi de tarihsel, arşivsel, teknik ve teknolojik analizlerle yürütülen kapsamlı bir çalışmaya dayanmaktadır. Müze tekstillerinin detaylı incelenmesi, restorasyonun kapsamının ve uygulama yöntemlerinin daha doğru bir şekilde tanımlanmasına katkıda bulunmakta, eserlerin belgesel önemini ve sanatsal değerini ortaya koymaktadır. Pek çok müze eseri, asırlık tarihleri boyunca zamanın olumsuz etkileri veya uygun olmayan saklama koşulları nedeniyle ağır hasarlı olarak günümüze ulaşmıştır. Bu kategoride yer alan objelerin, bilhassa tekstil eserlerin restorasyon yöntemleriyle onarılması mümkün değildir. Günümüzde müze uzmanları ve restoratörler, parça kaybı yoğun olan ağır hasarlı tekstil eserlerde en çok rekonstrüksiyon yöntemiyle konservasyon uygulamaları gerçekleştirmektedir. Bu yöntem; arkeolojik verileri, görselleri, yazılı kaynakları, bilimsel çalışmaları ve işlevsellik için bilimsel analiz ve testleri karşılaştırarak parça kaybı olan eserin tarihsel prototiplere maksimum düzeyde uygunluğu ile yeniden ihyasına izin vermektedir. Müzelerin uyguladığı rekonstrüksiyon (yeniden yapım) yöntemleri şunlardır:

- Kopyalama: Var olan bir eser örnek alınarak aynı malzemelerden, aynı ebatlarda ve aynı teknikte bire bir aynı eserin yapılması
- Replika: Kopyalama ile aynı prensiplerin uygulanması, ancak giysinin boyutlarının yeni sahibinin ebadına göre orantılı olarak değiştirilmesi
- Remake: Arkeolojik tekstillerde geçerli olan bu yöntemle bilimsel literatürdeki tipolojilere göre tarihsel olarak doğru malzemeler kullanılarak eserin yapıldığı dönemdeki tekniklerle bir giysinin oluşturulması
- Stilizasyon: Tarihsel olarak doğru malzemeler kullanılarak modern tekniklerle mevcut tipolojilerin dış hatlarına uyan bir giysinin yapılması

- Butaforiya: Tarihsel olarak dönem malzemelelerinden yapılmayan, ancak dönemin tipolojilerine uyumlu olan veya tam tersi olacak şekilde tarihsel olarak doğru malzemelerden yapılan, ancak dönemin tipolojilerine uymayan bir kostümün oluşturulmasıdır. Bu yöntemde üretim tekniği önem arz etmemektedir.¹

Rekonstrüksiyon çalışmalarını yöneten uzmanlar, tarihî kaynaklara başvurmaktadır. Sözü edilen kaynaklar, tarihî süreci doğrudan yansıtan ve insan toplumunun geçmişini inceleme fırsatı sağlayan her şeyi kapsamaktadır. Başka bir deyişle, insanlık tarihi boyunca yapılmış ve günümüze çeşitli somut kültür objeleri şeklinde gelen her şey, tarihî kaynaklar kategorisinde değerlendirilmektedir. Koruma uzmanları için asıl amaç maddi kaynakların kategorisini belirlemektir, çünkü onlar sayesinde en küçük detayları dahi dikkate alarak tarihî tekstilleri doğru bir şekilde ihya etmek mümkündür.

Tekstil Rekonstrüksiyonunda Ermitaj Müzesi'nin Yaklaşımı

Bu makalede, zengin arkeolojik ve etnografik tekstil eser koleksiyonuna sahip Ermitaj Müzesi'nin teşhirinde bulunan ve 2021 yılında teknik incelemelerde bulunulan iki adet tekstil eserin rekonstrüksiyon örneği ele alınmıştır. İlk örnek, Ermitaj Müzesi'ndeki Kış Sarayı'nın 1. katında bulunan, Altay'ın göçebe kabilelerinin kültür ve sanat eserlerinin sergilendiği 26 numaralı salonda yer alan, M.Ö. 6-4. yüzyıllara tarihlenen, II. Pazırık Kurganı'ndan elde edilmiş keçe çoraplardır. Ermitaj Müzesi Arkeolojik Eser Koleksiyonu'nun en önemli grubunu, Altay bölgesindeki Pazırık kurganlarında bulunmuş, M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllara ait eserler oluşturmaktadır. Deniz seviyesinden 1.600 metre yükseklikte yer alan bu kaya höyüğü, ilk kez 1924'te keşfedilmiştir. 1929'da Mikhail Griaznov, I. Pazırık

Kurganı'nı araştırmıştır. 1947-1949 yılları arasında, Sergey Rudenko'nun öncülüğünde diğer mezarlar araştırılarak çok kıymetli organik eserler gün yüzüne çıkarılmıştır. Altay mezar höyüklerinden deri, ahşap, keçe, yün, kemik ve ipek objelerden oluşan eşsiz bulgular ele geçirilmiştir. Altay yüksek dağ höyükleri, İskit toprak höyüklerinden farklı olarak taştan yapıldıkları için suyun yapının içinden kolayca geçmesi mümkün olmuştur. Taş blokların arasından geçen donmuş su, yazın erime fırsatı bulmadan tekrar kışın gelmesiyle asırlık don oluşturmuş, böylece çok sayıda kültürel miras donmuş bir şekilde günümüze ulaşmıştır. Müzede 6,5 x 4,5 metre ölçülerinde, cenaze çadırı için bez görevi görmüş ve aplike tekniğiyle yapılmış büyük keçe bir halı sergilenmektedir. Aynı salonda oldukça ilgi çeken eserlerden biri de desimetrekaresinde 3.600, bütününde 1.250.000 düğüm bulunan yün halıdır. V. Pazırık Kurganı'nın buluntuları, Orta Asya ve eski Doğu devletleri arasındaki kültürel etkileşimin önemli göstergelerinden biridir.²

Pazırık höyüklerinin hiçbirinde erkek ayakkabıları korunamamıştır. 1950'li yıllarda yürütülen kazılarda, II. ve V. Pazırık kurganlarında iki tür keçe erkek çorabı bulunmuştur. Birinci tip çoraplar, üst kenardan ayak parmağına kadar 59 cm uzunluğundadır. Yumuşak, ancak oldukça kalın beyaz keçeden yapılmıştır. Arkada uzunlamasına bir dikiş ve dikili taban, önde ise yarım daire şeklinde kesik vardır. İç kısım, sıkı bir dikişle dikilmiştir. Çorapların üst kenarına geniş (10 cm), koyu kırmızı, çok ince keçe şeritler tutturulmuş; bunun üzerine çok renkli (kahverengi, yeşil ve sarı) keçe parçalarından kabartma bir süsleme dikilmiştir. Süslemesinde bitkisel (nilüfer) ve stilize hayvansal motifler (bir horoz tarağı) şerit hâlde kullanılmıştır. Çorapların üst kenarı ise dar bir kemer şeridi ile süslenmiştir. (Resim 1, 2) İkinci tip erkek keçe çorapları da yine beyaz keçeden yapılmıştır. Kesimi farklı ve daha uzun (toplam uzunluğu 75,5 cm'dir; üstte 18 cm, altta 10 cm genişliğindedir) olan çorap, taban kısmından dikişlidir.

1 Kumpan E. V., Kamaletdinova A. I., "Istoriko Khudozhestvennaya Rekonstruksiya Traditsionn Kostyuma, Istoricheskaya rekonstruksiya", Moskova, Udk 678, 2020, 143-145.

2 <https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoaen/main/#node78>



1 II. Pazırık Kurganı'nda bulunan keçe çoraplar



2 Keçe çoraplarda kullanılmış desen (Arkeolog Sergey Rudenko'nun çizimi)



3 Ermitaj Müzesi, 26 numaralı salon (2021)



4 Ermitaj Müzesi'nde sergilenen, II. ve V. Pazırık kurganlarında bulunmuş keçe çoraplar (2021)

Uygun şekilde kesilmiş bir keçe parçası, ikiye ve arkaya katlanarak üst kenardan topuğa hafifçe geri çekilmiş olup ince bir tendon ipliği ile dikilmiştir. V. Pazırık Kurganı'nda bulunan bu çorabın alt ucu oldukça yumuşak siyah keçeden yapılmıştır ve bükülmüş yün iplikle dikilmiştir.³

Ermitaj Müzesi'nde bulunan ve Altay İskit dönemi kabilelerinin tarihini ve kültürünü yansıtan V. Pazırık Kurganı'nın eserleri, periyodik bakım ve

konservasyon uygulamalarının tamamlanmasının ardından 7 Aralık 2010 tarihinde teşhirdeki yerlerini almış ve yeniden ziyaretçilerle buluşturulmuştur.⁴ Vitrin düzeninde, arkeolojik tekstil eserlerin büyük orandaki parça kayıpları için çağdaş sergileme yöntemleri uygulanmıştır. Yukarıda bahsi geçen iki adet keçe çorabın desen kısımlarındaki parça kayıplarının çizimleri ve tamamlama çalışmaları da sergiye dâhil edilmiştir. (Resim 3, 4)

3 S. I. Rudenko, *Kultura Naseleniya Gornogo Altaya v Skifskoye Vremya*, Moskova, Leningrad, 1953, 402.

4 https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/1999_2013/hm11_5_65/?lng=ru

Teknik gezi ve incelemeler sırasında görüldüğü üzere, keçe çoraplardaki form bozukluğunun giderilmesi için içi doldurulmuş pamuklu astardan yapılmış ve ayakkabı formunda hazırlanmış, çorapların iç ebatlarına uygun ölçülerdeki bir içliğin üzerine keçe ayakkabı monte edilmiştir. Bu yöntemle hem kopmuş parçaların sabitleneceği bir zemin / destek oluşturulmuş hem de ziyaretçilerin arkeolojik tekstil parçası olan keçelerin ilk kullanım formunun ayakkabı şeklinde tasarlandığını görmeleri sağlanmıştır. (Resim 5) Özellikle desen kısmındaki büyük ebatlı parça kaybı nedeniyle desenin bir bütün olarak görülebilmesi için rekonstrüksiyon çalışması yapılmıştır. Bu amaçla önce desenin çizimi hazırlanmış, ardından son yıllarda çağdaş teşhir düzenini büyük ölçüde kolaylaştıran grafik tasarımlardan faydalanılarak keçe çorapların deseninde rekonstrüksiyon çalışması yapılmış, daha sonra yeni bir kumaşa desen baskı uygulanmış ve zemin kısmına orijinal desenin devamı olarak sabitlenmiştir. (Resim 6)

Bu çalışmada en dikkat çekici detay, çorabın desen kısmından kopmuş küçük parçasını tamamlamak üzere yeni basılan desenli kumaştaki yerin tespit edilerek sabitlenmesidir. Uygulanan bu hassas yaklaşım, tarihî eserlerdeki en küçük detayın dahi korunarak gelecek nesillere aktarılmasının ne kadar önemli olduğunu uzmanlara göstermektedir. (Resim 7)

Ele alınan diğer bir örnek de Ermitaj Müzesi'ndeki Kış Sarayı'nın 3. katında yer alan, 385 numaralı ve "13-14. Yüzyıllarda Orta Doğu'nun Sanat ve Kültürü: Memlük Sultanlığı" isimli salonda sergilenmektedir. Sözü edilen salon, 1200'lerin ortalarında Mısır, Suriye ve Arabistan Yarımadası'nın kutsal şehirlerini de içeren geniş bir bölgede hüküm sürmüş Memlük Devleti'ne ait sanat ve kültür eserlerine ev sahipliği yapmaktadır.⁵ Salonun çıkışında yer alan vitrinde, rekonstrüksiyonu başarıyla uygulanmış bir tekstil eser bulunmaktadır. Sultan'ın adına ithafen Tiraz ismiyle anılan eser, 14. yüzyıla tarihlenmektedir. Malzemesi ipek, menşei Mısır'dır.

5 <https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoaen/main/#node107>



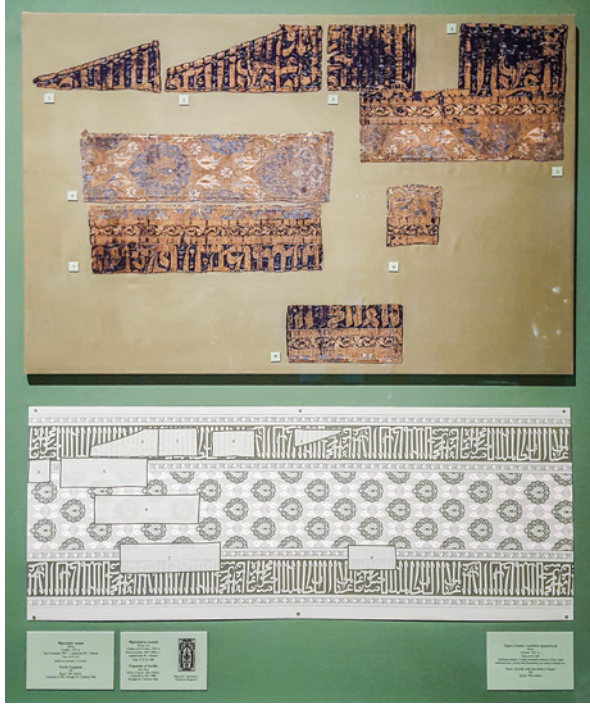
5 II. Pazırık Kurganı'nda bulunan keçe çorabın konservasyonu (2021)



6 II. Pazırık Kurganı'nda bulunan keçe çoraptaki desenin rekonstrüksiyon çalışması (2021)



7 II. Pazırık Kurganı'nda bulunan keçe çoraptaki desenin rekonstrüksiyon ve konservasyon çalışması (2021)



8 Tiraz, Ermitaj Müzesi, Env. No. E.G 1188 (2021)

E.G 1188 envanter numarasıyla kayıtlı eserin üzerinde Arapça olarak “Muzaffer kralımız, efendimiz Hasan İbn Muhammed Sultan’a selam olsun, zaferleri yüceltilsin” yazılıdır. (Resim 8)

Tekstil eserlere yapılan restorasyon ve konservasyon müdahalelerinde, eserlerin kayıp oranları ve ait oldukları dönem bilgisi büyük önem arz etmektedir. İncelemelerde bulunan eserin 14. yüzyıla ait olduğu ve günümüze sadece dokuz ayrı parçasının ulaştığı göz önünde bulundurulur. Eserine minimum müdahale ve maksimum koruma yaklaşımıyla konservasyon çalışması yapılmıştır. Konservasyon uygulaması sırasında kapsamlı biçimde yürütülen belgeleme çalışmasının ardından eser, zemin renginden daha açık renkte, destek mahiyetindeki bir ipek kumaşın üzerine ipek ipliklerle sabitlenerek sergilenmiştir. (Resim 9, 10)



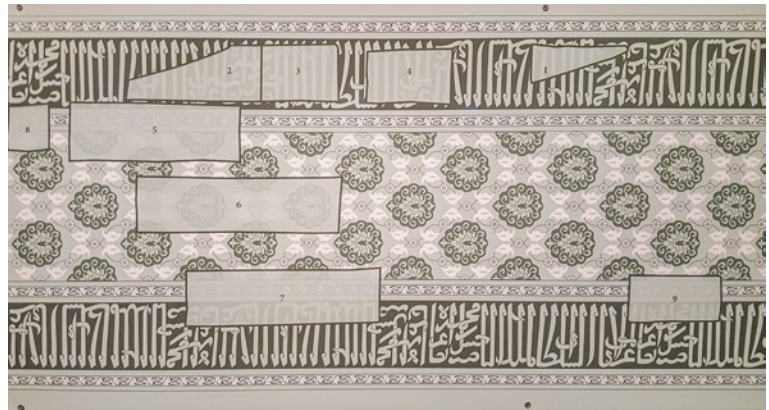
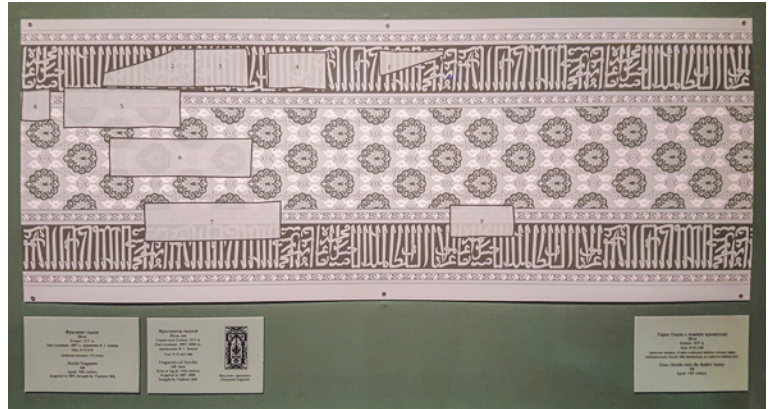
9 Tiraz, Env. No. E.G 1188, genel görünüm (2021)



10 Tiraz, Env. No. E.G 1188, detaylı görünüm (2021)

Mevcut tekstil parçalarının belirli aralıklarla ve asimetrik şekilde yerleştirilmesinin sebebi, alt kısımda rekonstrüksiyon panosunun yer almasıdır. Tarihsel çalışmayı gözler önüne seren bu panonun amacı, ziyaretçilerin desen ve yazı bütünlüğünü okumalarına yardımcı olmaktır. (Resim 11)

Yapılan konservasyon çalışması kapsamında ipek eserin ipek zemin üzerine sabitlenmesi ve grafik tasarım baskı yardımıyla kayıp parçaların rekonstrüksiyonunun yeni bir panoda sunulması, eserin sergi ömrünün uzatılmasına katkı sağlamıştır. Desen ve yazı kısımlarının ziyaretçi tarafından bir bütün olarak okunmasının sağlanması ve mevcut parçaların panoda eserdeki sıra numarasına göre yerleştirilmesi, günümüzdeki modern sergileme yöntemlerinin başarılı bir uygulamasıdır.



11 Tiraz, Env. No. E.G 1188, Rekonstrüksiyon Panosu (2021)

İlk Türk Hava Şehitlerine Ait Eşyaların Konservasyonunda Uygulanan Bir Tekstil Rekonstrüksiyonu Örneği

Türkiye'de tekstil eser konservasyonu, restorasyonu ve rekonstrüksiyonu alanında hem devlet kurumları hem de özel kurumlarda kapsamlı çalışmalar yürütülmektedir. İstanbul Hava Kuvvetleri Müzesi ile İstanbul Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarı arasında 2020-2022 yılları için sağlanan işbirliği sonucunda, müzede bulunan ilk Türk hava şehitlerine ait 74 adet eserin restorasyon ve konservasyon uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında Nuri, Fethi ve Sadık beylerin şehit oldukları esnada üzerlerinde bulunan kıyafetlerin ve özel eşyaların onarımı yapılmıştır. Fethi Bey, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılında görevli olduğu uçak ile Mısır'a doğru yola çıkmış, ancak uçak Arap Yarımadası'ndaki Tabariye Gölü'nün yakınında düşünce şehit olmuştur. Arkadaşlarından haber alamayan Sadık ve Nuri beyler de onu aramak için Arabistan'a giderken Toroslar üzerinde uçaklarının düşmesi sonucu şehit olmuşlardır.⁶

Şehit Türk pilotlarının kıyafetleri ve özel eşyaları 106 yıl sonra ilk kez koruma ve onarım çalışmalarına tabi tutulmuştur. Yapılan ilk incelemelerde, kıyafetlerde büyük oranda parça kayıpları ve kazayla bağlantılı mekanik tahribatlar olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca saklama koşulları nedeniyle biyolojik bozulmanın devreye girmesiyle giysilerde mikroorganizma oluşumu, güve benzeri haşerelerin istilası, kan izlerinden kaynaklı sertleşme ve kırılma oluşumu tespit edilmiştir. Uzman konservatör ve restoratörler, hem kaza anının tekstil eserlere yansıyan izlerinin korunması hem de eserlerin bir bütün olarak okunması ve tahribatların ilerlememesi amacıyla konservasyon çalışmaları kapsamında rekonstrüksiyona da başlamıştır.

Bu makalede, Sadık Bey'e ait 0483052010 envanter numaralı berenin restorasyon, konservasyon ve rekonstrüksiyon uygulaması ele alınmıştır.

⁶ Zeynep Gülten, *Havacının Kalbinden Kıyafetin Diline, Türk Hava Kuvvetleri Tarihi Kıyafetler Sergisi*, İstanbul: İstanbul Hava Kuvvetleri Müzesi, 2017, 16.



12 Bere eserin restorasyon öncesi (2020), İstanbul Havacılık Müzesi, Env. No. 0483052010

Yünlü malzemeden üretilmiş bere eserin ölçüsü, 41 x 27 cm'dir. Üzerinde ponpon bulunan turuncu renkli eserde 3 x 3 cm'lik amblem etiket vardır. (Resim 12)

Eserin ön analizinde lif kırılmaları, parça kayıpları, yüzeyde kirlilik ve lekelenmeler tespit edilmiştir. Ayrıca bağıl nem ve ısıнын stabil olmadığı bir depoda korunmasından dolayı deformasyon, biyolojik bozulma, güvelenme ve renk solması gözlenmiştir. Bozulmaların tanımı yapıldıktan sonra, restorasyon aşamasına geçmeden önce eserin genel ve detaylı fotoğrafları çekilmiş, bozulmalara dair teknik çizimler yapılarak belgeleme çalışmasına başlanmıştır. (Resim 13, 14)

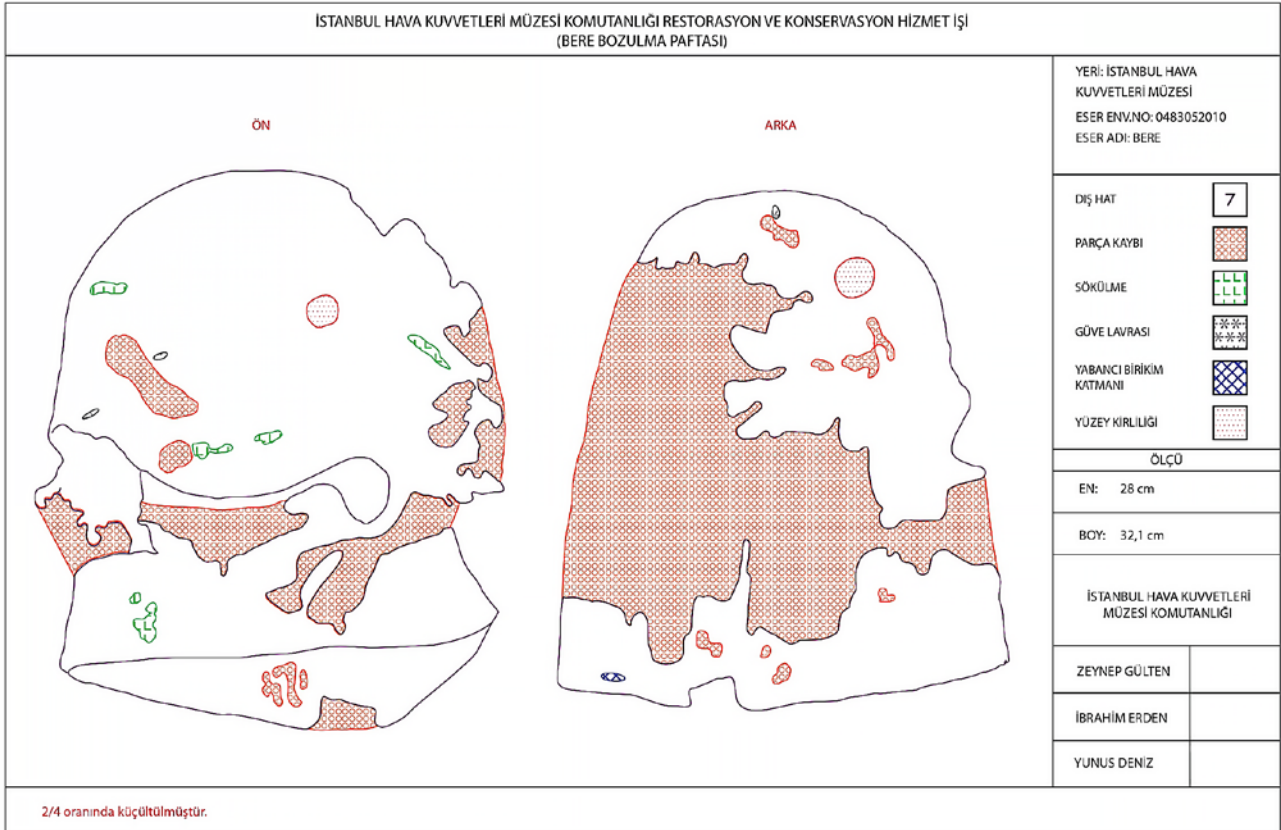
Eserin mikroskobik çekimleri de yapılarak üzerinde bulunan tüm detaylar belgelenmiştir. (Resim 15)



13 Bere eserindeki bozulmaların asetat çizim aşaması



15 Dijital mikroskobik çekim (x20 ve x250)



14 Bere eserin bozulmalarına dair teknik çizim (2020)

Belgeleme çalışması tamamlandıktan sonra mekanik temizliğe geçilip toz alınmış, sert alanların yumuşayıp eserin kaybettiği nemin yapay yolla emdirilmesi için soğuk buhar uygulanmıştır. (Resim 16, 17)



16 Aspirasyon aşaması



17 Soğuk buhar emdirme aşaması

Mekanik temizlik ve buhar emdirme aşamalarının ardından eserin kendi formunda kurutulması amacıyla berenin iç ölçülerine uygun bir destek yastık dikilerek eserin iç kısmına yerleştirilmiştir. (Resim 18, 19)



18 Destek kumaşın eser ölçüsüne göre hazırlanması aşaması



19 Eser için hazırlanan iç yastık üzerinde form bütünlüğünün elde edilmesi için eserin bekletilme aşaması



Beyaz fon rengindeki destek yastığın hazırlanmasının diğer bir nedeni de eserde tespit edilen parça kaybı büyüklüğünün belgelenmesidir.

Seramik, kâğıt, yağlıboya tablo gibi farklı türlerdeki eserlerin konservasyonunda ülkelerin koruma ekollerine göre değişen yaklaşımlar, parça kayıplarının açık renkli bırakılması ya da eserin ana fon renginden bir veya birkaç ton açık renkle estetik tamamlamanın yapılması yönündedir. Ancak hem kazadan hem de saklama koşullarından kaynaklı olarak ağır hasarlı durumda olan ve belirli dönemlerde

sergilenmesi planlanan bu eserin form bütünlüğünü sağlayabilmek için müze uzmanları ile uzman konservatör ve restoratörler, eseri destek kumaşı üzerine sabitleme kararı almışlardır. Kullanılacak destek kumaşın da daha kalın Ödemiş ipeği olması uygun görülmüştür. Destek kumaşın renginin belirlenmesi için eserin boyar maddesinin tayini amacıyla Marmara Üniversitesi Tekstil ve Yazma Eser Restorasyon ve Konservasyon AR-GE Merkezi'ne başvuru yapılmış, analiz sonucunda eserin sentetik boya ile boyandığı tespit edilmiştir. (Resim 20a-b-c)

	T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ TEKNOLOJİ FAKÜLTESİ DEKANLIĞI Tekstil Mühendisliği Bölümü	
ANALİZ (UYGULAMA) RAPORU		
Analizi Talep Eden	Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü	
İletişim Adresi ve Telefon	Merkez Mahallesi Abdullağa Caddesi No:10 Beylerbeyi / Üsküdar / İstanbul	
İlgili Kişi	İlkay BELİBAĞLI, 0505 7758515	
Analiz Talep Konusu	Boyarmadde Tespiti	
Analiz Numunesi	Bere Eser	
Numune Kabul Tarihi	17.09.2020	
Analizin Yapıldığı Tarih	08.10.2020	
Testi Yapan	Öğr. Gör. Dr. Meral ÖZOMAY	
Analizin Yapıldığı Yer	Tekstil ve Yazma Eserler Konservasyon ve Restorasyon Ar-Ge Laboratuvarı	
Kullanılan Analiz ve Yöntemler:	Boyarmadde Tayini- HPLC	
Rapor No	21004/4	

20a

	T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ TEKNOLOJİ FAKÜLTESİ DEKANLIĞI Tekstil Mühendisliği Bölümü	
Sonuç:		
Tablo 1: Bere Esere Ait İplik Örneklerinin HPLC Yöntemi ile Boyarmaddelerinin Analiz Sonuçları		
Deney Adı	Örnek rengi	Boyarmadde
Bere	Turuncu	Sentetik Boya

Bere esere ait HPLC analiz sonuçlarına göre eser ipliklerinin Şekil 1'deki kromatogramı incelendiğinde eserin sentetik boya ile renklendirildiği tespit edilmiştir.

20b

20a-b-c Bere eser için yaptırılan boyar madde analizi-HPLC

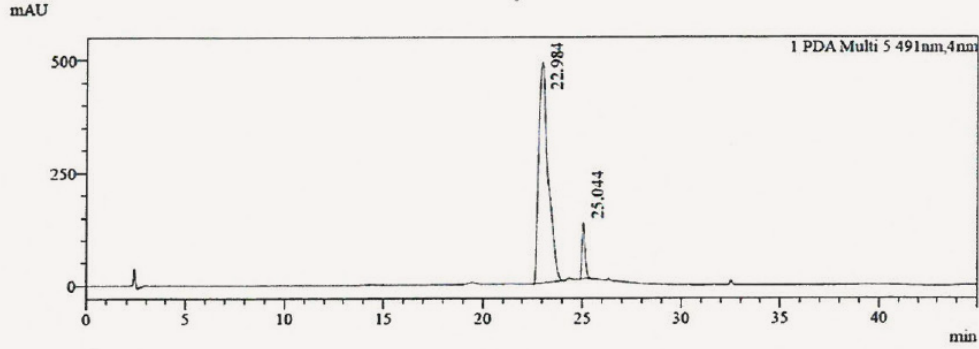


T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
TEKNOLOJİ FAKÜLTESİ DEKANLIĞI
Tekstil Mühendisliği Bölümü

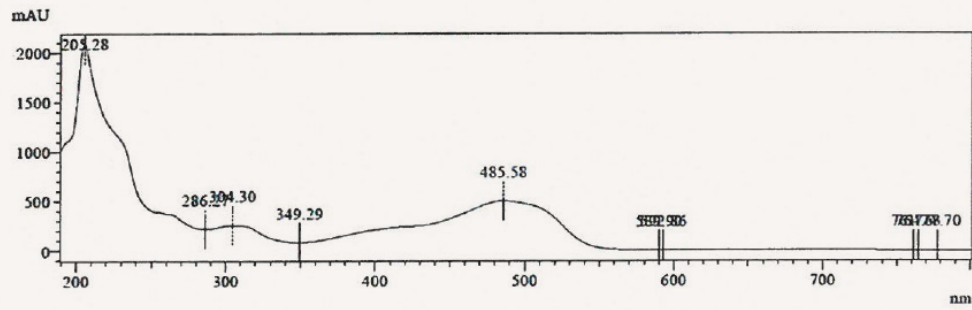


Sıfır Atık Proje Ortağı

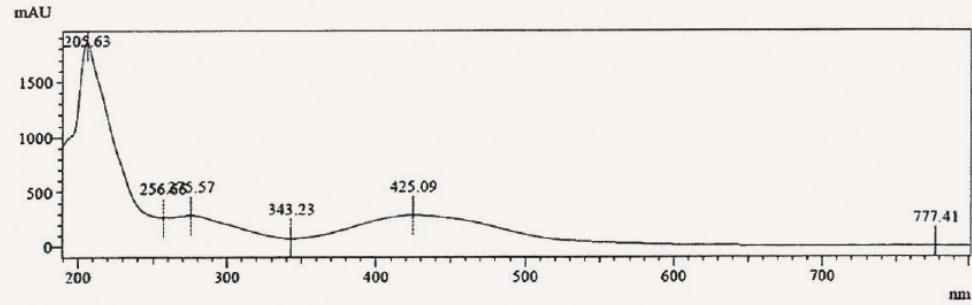
Bere Eser'e Ait HPLC Analiz Verileri



Şekil 1: Bere esere ait kromatogram



Şekil 2: tR 22.984 olan pikin spektrumu



Şekil 3: tR 25.044 olan pikin spektrumu

Prof. Dr. İsmail USTA
Bölüm Başkanı



Marmara Üniversitesi Teknoloji Fakültesi Fahrettin Kerim
Gökay Cad. No 159, 34722 Kadıköy-İSTANBUL.
Telefon: 0 (216) 777 00 00, Belgegeçer: 0 (216) 777 00 01
<http://www.marmara.edu.tr>
Birim web adresi: teknoloji.marmara.edu.tr
Birim mail adresi: teknoloji@marmara.edu.tr
Kep Adresi: marmarauniversitesi@hs01.kep.tr

Ayrıntılı bilgi için:
Doç. Dr. Erhan SANCAK
(Bölüm Başkan Yardımcısı)
E-mail: esanca@armara.edu.tr
Telefon: 0216 777 39 63
Birim web adresi: tem.teknoloji.marmara.edu.tr
Birim mail adresi: teknol.teknoloji@marmara.edu.tr
Bölüm Sekreterliği Telefon: 0216 777 39 61

20c Bere eser için yaptırılan boyar madde analizi-HPLC

Bunun üzerine destek kumaş, enstitü bünyesinde faaliyet gösteren Doğal Boyama Laboratuvarı'nda eserin orijinal renginden birkaç ton açığa

boyanmış ve rekonstrüksiyon çalışmasına başlanmıştır. (Resim 21, 22, 23)



21 Boyanmış destek kumaşın eserin ölçülerine göre hazırlanma aşaması



22 Destek kumaşın dikiş aşaması



23 Rekonstrüksiyon çalışması



24 Restorasyon - rekonstrüksiyon öncesi ve sonrası

Hayvansal lif kaynaklı yün malzemeden üretilmiş bere eserin hem arka hem ön yüzeyinde büyük oranda parça kaybı ve form bozukluğu bulunduğu için restorasyon ve konservasyon çalışmaları kapsamında eserin bütün bir forma ulaşması hedeflenmiş, bunun için eserin ait olduğu dönem ve benzer eserler üzerinde araştırma yapılarak modelleme çalışmalarına geçilmiştir. Böylece eserde aktif bozulmalar yaratan tahribatları uzaklaştırıp, ziyaretçinin gözünde eserin ilk hâlinin ölçü ve şekil itibarıyla anlaşılır kılınmasına gayret edilmiştir.

Taşınabilir kültür varlıklarında uygun malzeme ve doku ile rekonstrüksiyon çalışmasına gidilmesi, eserin ilişkili olduğu tarihî sayfaların daha doğru okunmasına yardımcı olmaktadır. (Resim 24)

Sonuç

Dünyanın pek çok müzesinde tekstil eserlere uygulanan analiz ve onarım yöntemleri, eserlerin gelecek kuşaklara aktarılmasında eşsiz rol oynamaktadır. Restorasyonu tamamlanarak sergilenen her bir tekstil eser; kullanım tarihi, tasarımı, kesimi, dikimi, işlemleri ve desenleriyle literatüre önemli katkılar sunmaktadır. Günümüze ulaşan etnografik veya arkeolojik tekstil eserler; grafik rekonstrüksiyonlar, araştırmalar ve bilinen diğer örneklerle karşılaştırmalı tipolojik analizlerin ardından yeniden gün yüzüne çıkarılmaktadır.

Kaynakça

I. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Altynbekov K., D. K. Dosayeva. "Experience of a Reconstruction of 'Archaeological' Costume", *Povolzhskaya Arkheologiya the Volga River Region Archaeology*. 1/19 (2017), Astana, Kazakhstan: 157-171.
- Altynbekova D. K. "Conservation and Restoration of Archaeological Textiles from the Disturbed Altai Burial Mounds of the Early Iron Age", *Povolzhskaya Arkheologiya, The Volga River Region Archaeology*. 3/13 (2015), Kazan: Fen, 31.
- Breese, R. R. "General Effects of Ageing on Textiles", *Journal of the American Institute for Conservation*. 25/1 (1986), 39-48.
- Fedorovich Y. F., "Metodika İssledovaniya Arkheologicheskikh Tkaney", *Soviet Archeology*. 4, 1965, Tashkent: 124-133.
- Ferrero, F., Testore, F., Malucelli, G., Tonin, C. "Thermal Degradation of Linen Textiles: The Effects of Ageing and Cleaning", *The Journal of the Textile Institute*. 89/3 (1998), 562-569.
- Glushkova Tamara Nikolayevna. *Arkheologicheskiiy Tekstil' Kak Istochnik Po Rekonstruktsii Drevnego Tkachestva Zapadnoy Sibiri*. Novosibirsk: 2004.
- Gülten, Zeynep. *Havacının Kalbinden Kıyafetin Diline, Türk Hava Kuvvetleri Tarihî Kıyafetler Sergisi*. İstanbul: İstanbul Hava Kuvvetleri Müzesi, 2017, 16.
- Khetagurov A. N. "Istoriya Sozdaniya i Razvitiya Otdela Nauchnoy Restavratsii", *Restavratsiya Muzeynykh Tsemnostey*. GIM: 1999, 136.
- Kumpan E. V., Kamaletdinova A. I. "Istoriko Khudozhestvennaya Rekonstruktsiya Traditsionn Kostyuma, Istoricheskaya Rekonstruktsiya", Moskova, Udk 678, 2020, 143-145.
- M. M. Savenkova, Y. A. Chekmenev. "Reconstruction of Textiles Production Process on Materials of Ceramic Finds of the Turovsky Settlement", *Archaeoastronomy and Ancient Technologies*. 5/2 (2017), 59-70.
- Orfinskaya O. V. "Issues of Reconstruction, The Clothes Based on Results of Archaeological Textile Research", *Povolzhskaya Arkheologiya*. 3/13 (2015), Kazan: Fen, 17.
- Orfinskaya O. V., Pushkina T. "10th Century AD Textiles from Female Burial W-301 at Gnëzdovo, Russia", *Archaeological Textiles Newsletter*. Vol. 53, Copenhagen: 2011, 35-51.
- Rudenko. S. I. *Kultura Naseleniya Gornogo Altaya v Skifskoye Vremya*. Moskova, Leningrad: 1953, 402.
- The Art of Ancient Textiles, Methods of Investigation, Conservation and Reconstruction*. Series Archaeology in China and East Asia, Vol. 7, Moscow: March 11-13, 2018.
- V. Kuzmichev, A. Moskvina, M. Moskvina, D. Adolphe. "Reconstruction of Historical Textile Fabrics and Dresses in Virtual Reality", *19th World Textile Conference on Textiles at the Crossroads*. Ghent, Belgium: 11-15 June 2019.

II. İnternet Kaynakları

- <https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoaen/main/#node78>
- https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/1999_2013/hm11_5_65/?lng=ru
- <https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoaen/main/#node107>

MİLLÎ SARAYLAR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Millî Saraylar Dergisi, yılda en az iki kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Saray, köşk ve kasır gibi tarihî mekânlar ile bunlarla ilgili sanat, tarih, mimarlık konularında yapılan çalışmalara yer verir.

Tarihî mirasın korunması ve tanıtımı kapsamında ülkemizde ve dünyada yapılan araştırmaları ve uygulamaları akademi ve kültür dünyasına kazandırmayı amaçlar.

Dergide özgün araştırma-inceleme makaleleri, çeviri, kitap tanıtımı ve Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü yazılar yayınlanır.

Makalelerin bilimsel araştırma ölçütlerine uyması, alana bir yenilik getirmesi ve başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekir.

Yazım dili Türkçedir. Bilim Kurulu kararıyla İngilizce makale de yayınlanabilir. Tercüme makalelerde yazarından izin alınmış olması gerekir.

Makalelerin editöryal süreçleri Dergipark üzerinden yürütülür ve en az iki hakemin onayıyla yayınlanır.

Yayın Kurulunca, yazının bütünlüğünü bozmaya-
cak düzeltmeler yapılabilir.

Yayınlanan yazı, fotoğraf, tablo ve şekillerden kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazılarla ilgili her türlü sorumluluk yazarlarına aittir.

Yazıların basım ve yayın hakları Millî Saraylara aittir.

Yazım Kuralları:

- **Yazılar**, A4 boyutunda, Ms Word uyumlu programda, Times New Roman yazı karakterinde olmalıdır. Yazım kurallarında TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.
- **Başlık**, 14 punto, büyük harfle yazılmış ve ortadan hizalı olmalıdır. Metinde ana ve ara başlıklar kullanılabilir. Ana başlıklar 12 punto, büyük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı; ara başlıklar 12 punto, küçük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı olmalıdır. Başlıklar ve paragrafların arasında 6 nk aralık bırakılmalıdır.
- **Öz ve anahtar kelimeler**, Gönderilen yazının başında Türkçe ve İngilizce en az 150, en fazla 200 kelimelik özet ile özetlerin sonunda 8-10 adet anahtar kelime bulunmalıdır.
- **Yazar adı ve soyadı**, ana başlığı altına 12 nk aralık bırakıldıktan sonra 12 punto büyük harfle ve ortaya hizalı olarak yazılmalıdır. Sayfanın altına unvanı, kurumu, e-posta ve ORCID numarası, (*) işareti ile 8 punto olarak verilmelidir. (ORCID numarası almak için <http://orcid.org> adresinden ücretsiz kayıt oluşturabilirsiniz.)
- **Metin**, 12 punto iki yana dayalı olmalıdır. Üstten: 5,8 cm, alttan: 5,8 cm, sağdan: 4,5 cm, soldan 4,5 cm boşluk bırakılmalıdır. Satır arası 3 nk olmalıdır. Paragraf araları 6 nk, paragraf girintisi 0,8 cm olmalıdır.
- **Sayfa sayısı ve numaraları**, makalenin ilk sayfasında görünmeyecek şekilde, üstbilgi içinde, sağ ve sol üst kenara 10 punto olarak yerleştirilmelidir. Makale metninin toplam sayfa sayısı A4 sayfa formatında 20 sayfayı geçmemelidir.
- **Alıntılar**, tırnak içinde italik olarak verilmelidir.
- **Dipnotlar**, 10 punto, tek aralık yazılmalıdır. Hizalaması iki yana dayalı ve paragraf girintisi 0.5 cm olmalıdır. Dipnot ayrıca çizgisi olmamalıdır. Metin içindeki atıflar, sayfa altına, dipnot şeklinde 1'den başlayarak numaralandırılmalıdır. Bunun dışında metin içinde atıf yapılmamalıdır.

- **Çeviriyazı metinlerinde (Osmanlı Türkçesinden)**, DİA ve MEB İslâm Ansiklopedisi'nde uygulanan transkripsiyon yöntemi esas alınır. Bu iki kaynak arasında herhangi bir uyumsuzluk olursa DİA esas alınır.
- **Arşiv belgesi**, arşivin adı, dosya kodu, belge numarası, sayfası ve tarihi şeklinde olmalıdır.
- **Yazma eserde**, yazar, eser adı, kütüphane, koleksiyon, katalog numarası, yaprağı şeklinde kaynak gösterilmelidir.

KAYNAK VE REFERANS GÖSTERME YÖNTEMİ

Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi, kaynak gösterme yöntemi olarak Chicago Manual of Style kullanır. Dergiye gönderilen yazılar, söz konusu yöntem uygun olarak hazırlanmalıdır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklere dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Ayrıntılı bilgiye http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html adresinden ulaşılabilir. Aşağıda verilen örnekler, Chicago Manual of Style yönteminin dergimize uyarlanmış hâlidir.

ÖRNEKLER:

İD: İlk dipnot **SD:** Sonraki dipnotlar **K:** Kaynakça

- Sonraki/kısa dipnotlarda “a.g.e. (adı geçen eser)” kısaltması ile “aynı yer” ifadesi kullanılmamalıdır. Yerine eser ismi uzunsa kısa olarak verilmelidir. Örnekler aşağıda yer almaktadır.
- Dipnot numaraları, metin içinde, varsa noktalama işaretlerinden hemen sonra verilmelidir.

Kitap (tek yazarlı):

Ad Soyad, Eser adı (italik), Eserin basıldığı yer/şehir: Yayımlayan kuruluş, Yayımlı yılı, sayfa /sayfalar.

İD: Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2016, 191.

SD: Yazar Soyadı, Eser adı (italik), sayfa/sayfalar.

Toker, Hikmet. *Elhân-ı Aziz*, 191. (Eser ismi uzunsa kısaltılmalıdır.)

K: Yazar Soyadı, Adı. Eser adı (italik). Eserin basıldığı yer/şehir: Yayımlayan kuruluş, Yayımlı yılı.

Toker, Hikmet. *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2016.

Kitap (iki yazarlı):

İki yazarlı eserlerde, dipnotlarda her iki yazar da belirtilmelidir. Kaynakçada ise birinci yazarın soyadı ve adından sonra ikinci yazar virgülle ayrılarak ad-soyad sıralamasıyla yazılmalıdır.

İD: Birinci Yazar Adı Soyadı ve İkinci Yazar Adı Soyadı, Eser adı (italik), Yer: Yayınevi, Tarih, sayfa/sayfalar.

Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, 54.

SD: Germaner, İnankur, *Oryantalistlerin*, 55.

K: Germaner, Semra, Zeynep İnankur. *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002.

Kitap (çok yazarlı):

Çok yazarlı eserlere verilen kısa dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilir, sonra virgül konarak diğerleri anlamında “vd.” kısaltması kullanılır. Kaynakçada ise yazarlar iki yazarlı kitap örneğinde olduğu gibi açık olarak yazılmalıdır.

İD: Temuçin F. Ertan, Hakan Uzun, Mustafa Toker, *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşiv Belgelerinde Milli Mücadele Yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya Silah ve Cephane Sevkiyatı (M.M. Grubu Ekseninde) 2 Mayıs 1921-31 Aralık 1921*, Cilt I, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2019, 65.

SD: Ertan, vd., *Milli Mücadele Yıllarında*, 65.

K: Ertan, Temuçin F., Hakan Uzun, Mustafa Toker. *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşiv Belgelerinde Milli Mücadele Yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya Silah ve Cephane Sevkiyatı (M.M. Grubu Ekseninde) 2 Mayıs 1921-31 Aralık 1921*. Cilt I, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2019.

Kitap (çeviri):

İD: Mary Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*, Çev. Zeynep Rona, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 78.

SD: Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları*, 78.

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

Kitap (yazarla birlikte yayıma hazırlayanı veya derleyeni varsa):

İD: Celal Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*, Der. İsmet Bozdağ, İstanbul: Tercüman Yayınları, 1986, 113.

SD: Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*, 113.

K: Bayar, Celal. *Başvekilim Adnan Menderes*. Der. İsmet Bozdağ. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1986.

Kitap (yazarı yok / belli değil, yayıma hazırlayanı veya editörü varsa):

Yayıma hazırlayan veya editör sayısı üç ve üzerindeyse, ilk dipnotta yalnızca birinci isim belirtilip ardına ve diğerleri anlamında “vd.” kısaltması kullanılır. Kaynakçada ise yayıma hazırlayan veya editörlerin isimleri açık olarak yazılmalıdır.

İD: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, Yay. Haz. İ. Pala, vd., Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 1995, 20.

SD: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, 21.

K: *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*. Yay. Haz. İ. Pala, S. Öksüz, M. Aktaş. Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 1995.

Kitap Bölümü (editörlü):

İD: Filiz Yenişehirlioğlu, “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, *Genel Türk Tarihi*, Ed. Hasan Celal Güzel, vd., Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 651.

SD: Yenişehirlioğlu, “Klasik Dönem”, 651.

K: Yenişehirlioğlu, Filiz. “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, *Genel Türk Tarihi*. Ed. Hasan Celal Güzel, Ali Birinci. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 651-677.

Dergi Makalesi (basılı):

İD: Necdet Sakaoğlu, “Yeni Saraylarda Hayat”, *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 12 (2014), 115.

SD: Sakaoğlu, “Yeni Saraylarda ”, 115.

K: Sakaoğlu, Necdet. “Yeni Saraylarda Hayat”, *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*. 12 (2014): 111-129.

Dergi Makalesi (elektronik):

Makalenin DOI numarası varsa eklenmeli ve erişim tarihi belirtilmelidir.

İD: Kadri Unat, “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü Kutlamaları: Başkent Ankara Örneği”, *Turkish Studies*, 16/2 (2021), 773-787, doi.org/10.7827/TurkishStudies.49164, Erişim 16.06.2021.

SD: Unat, “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü”, 773.

K: Unat, Kadri. “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü Kutlamaları: Başkent Ankara Örneği”, *Turkish Studies*. 16/2 (2021): 773-787. doi.org/10.7827/TurkishStudies.49164. Erişim 16.06.2021.

Gazete Makalesi:

İD: Abdullah Kamil, “Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri, Hamdi Bey’in Levhası”, *Osmanlı*, 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

SD: Kamil, “Çelebi Sultan Mehmed”.

K: Kamil, Abdullah. “Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri, Hamdi Bey’in Levhası”, *Osmanlı*. 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

Ansiklopedi Maddesi:

İD: Afife Batur, “Beylerbeyi Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 206.

SD: Batur, “Beylerbeyi Sarayı”, 1422.

K: Batur, Afife. “Beylerbeyi Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994: 206-210.

Tez:

İD: Seza Sinanlar, *Pera’da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008, 248.

SD: Sinanlar, *Pera’da Resim*, 248.

K: Sinanlar, Seza. *Pera’da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.

Arşiv Belgesi:

Yararlanılan arşiv belgesi, ilk dipnotta açık olarak verilmeli, kaynakçada ise yalnızca arşivlerin isimleri “Arşivler” başlığı altında belirtilmelidir.

İD: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), 30-10-0-0.6-32-38, (28.11.1923).

SD: BCA, 30-10-0-0.6-32-38, (28.11.1923).

K: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA).

Web Sayfası:

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018).

PUBLICATION GUIDELINES FOR JOURNAL OF NATIONAL PALACES

The Journal of National Palaces is an international refereed journal which is published at least twice a year.

It includes studies of historical places such as palaces, kiosks, pavilions as well as artistic, historical and architectural researches on them.

It aims to introduce researches and executions made in Turkey and abroad about protection and presentation of historical heritage to academic and cultural circles.

Original research-review articles, translations, book introductions and essays approved by Editorial Board are published in the journal.

The articles should comply with scientific research criteria, bring innovation to the field and be unpublished.

The language of the journal is Turkish. English articles can be published by the approval of the Scientific Board. Permission of the author is required for translated articles.

The editorial process of the papers is carried on through Dergipark and it requires the approval of at least two referees.

Editorial Board can make redactions without disrupting the integrity of the text.

Published texts, photographs, tables and figures can be quoted by showing references.

Authors assume overall responsibility for their articles.

Publication rights of the journals are belong to National Palaces.

Writing Rules:

- The article should be written in A4 format, a program compatible with MS Word and in Times New Roman font.
- The heading should be 14 font sized, in capital letters and center-aligned. Main and sub-headings can be used in the text. Main headings should be 12 font sized, bold, in capital letters and left-aligned; sub-headings should be 12 font sized, in small letters, bold and left-aligned. There should be 6 nk space between headings and paragraphs.
- There should be at least 150 and at most 200 words long abstract in Turkish and English at the beginning of the article followed by 8-10 keywords.
- The name and surname of the author should be written below the main heading with 12 nk space. It should be 12 font sized, in capital letters and center-aligned. The title, institution, e-mail and ORCID number of the author should be written at the bottom of the page in 8 font size with the sign (*).
- The text should be 12 font sized and justified. There should be a space of 5,8 cm from the top, 5,8 cm from the bottom, 4,5 cm from right and 4,5 cm from left. Line spaces should be 3 nk. Paragraph spaces should be 6 nk and paragraph indent should be 0,8 cm.
- The page numbers should be written in a way that not seen at the first page of the article, inside the header, in 10 font size on the left and right upper edge. The page number of the article text shouldn't exceed 20 pages in A4 format.
- The quotations should be written in italics within the quotation marks.

- The notes should be written in 10 font size with single space and justified. The paragraph indent should be 0,5 cm. There should be no note separator line. The references in the text should be written at the end of the page as notes with numbers beginning from 1. There should be no in-text citations.
- For the transliteration of texts in Ottoman Turkish, the transcription method of DİA and MEB İslâm Ansiklopedisi should be used. If there is any disagreement between the two sources, DİA will be the primary source.
- The archive document should be written as the name of the archive, reference code, document number, page and date.
- The manuscript should be written as the author, name of the source, library, collection, catalogue number, folio number.

THE METHOD FOR NOTES AND BIBLIOGRAPHY

The Journal of National Palaces uses Chicago Manual of Style as the reference method, so the papers should be submitted in accordance with this method. For details and examples, see http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html.

