



**S**  
Millî **ARAYLAR**  
**U** SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ 23/2022

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2022

Millî Saraylar Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 171  
Published by Directorate of National Palaces. All Publishing Rights are Reserved. Publication No. 171

**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. Can Şakir Binan (Yıldız Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fethiye Erbay (Boğaziçi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fatih Özkafa (Marmara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mehmet Memiş (Sakarya Üniversitesi)  
Prof. Dr. Banu Apaydın (Okan Üniversitesi)  
Prof. Dr. Emine Naza Dönmez (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Murat Çerkez (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mutlu Erbay (Boğaziçi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Pınar Yazkaç (Dumlupınar Üniversitesi)  
Doç. Dr. Halil Sözlü (Mersin Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ömer Dabanlı (İstanbul Teknik Üniversitesi)  
Dr. Muhammet Görür (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Dr. Pelin Aykut (İstanbul Gelişim Üniversitesi)  
Dr. Didem Dönmez Karagözler (Arel Üniversitesi)  
Dr. Banu Çelebioğlu (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.  
(30. 11. 2022)

# İÇİNDEKİLER

<b>TÜRKİYE'DE MİMARİ KORUMA VE RESTORASYON UYGULAMALARINDA TEKNİK ALTYAPI ENTEGRASYONUNA İLİŞKİN SORUNLAR VE ÇÖZÜM İLKELERİNE YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME</b> .....	<b>5</b>
Can Şakir Binan	
<b>TOPKAPI SARAYI'NDA III. OSMAN TAŞLIĞI'NI ÇEVRELEYEN AHŞAP YAPILARDA TESPİT EDİLEN RENK BULGULARININ DEĞERLENDİRİLMESİ</b> .....	<b>17</b>
Tarkan Okçuoğlu - Furkan Al	
<b>HASANKEYF: "KÜÇÜK SARAY" MİMARİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME</b> .....	<b>33</b>
Zekai Erdal - Şerif Tümer	
<b>MİLLÎ SARAYLAR RESİM MÜZESİ ENDERÛNLU RESSAMLAR KOLEKSİYONU VE RESSAM HAMDİ KENAN BEY</b> .....	<b>53</b>
Halil Özyiğit - Gülsen Sevinç Kaya	
<b>TÜRK KÜLTÜRÜNDE SARAY KAVRAMI VE OSMANLI ÖNCESİ MİMARİ GELİŞİMİ</b> .....	<b>67</b>
Nesrin Taşer	
<b>TOPKAPI SARAYI'NDAN DOLMABAĞÇE SARAYI'NIN KULLANIMINA GEÇİŞTE OSMANLI PROTOKOL MEKÂNLARINDAKİ DEĞİŞİMLER: BİÇİM VE İÇERİK BAĞLAMINDA GENEL BİR BAKIŞ</b> .....	<b>87</b>
Mergül Saraf Yıldızoğlu - Sevinç Alkan Korkmaz	
<b>HATTAT SAMİ EFENDİ'NİN TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ'NDEKİ CELÎ SÛLÛS YAZI KALIPLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME</b> .....	<b>101</b>
Mahmut Sami Kanbaş	
<b>TOPKAPI SARAYI AVRUPA PORSELENLERİ KOLEKSİYONU</b> .....	<b>129</b>
Ömür Tufan	
Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri .....	<b>160</b>
Publication Guidelines for Journal of National Palaces .....	<b>164</b>



MISIR CARSISI  
1664  
HASEKİ KAPISI

ARABİ  
08<sup>30</sup> - 19<sup>00</sup>  
YÜK TAŞIYICILARI  
ve İSPORTACILARIN  
GİRMESİ YASAKTIR  
YÖN. KUR.

AT

# TÜRKİYE'DE MİMARİ KORUMA VE RESTORASYON UYGULAMALARINDA TEKNİK ALTYAPI ENTEGRASYONUNA İLİŞKİN SORUNLAR VE ÇÖZÜM İLKELERİNE YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME

Can Şakir Binan\*

Gönderilme Tarihi: 06.11.2022 - Kabul Tarihi: 18.11.2022

## Özet

Teknik altyapı entegrasyonu, günümüzde restore edilen neredeyse her yapı için söz konusu olmaktadır. Yapının türü, işlevi, konumu, mimari özellikleri veya tarihsel kimliği ne olursa olsun, farklı yoğunluklarda teknik altyapıya hemen her mimari miras ihtiyaç duymaktadır. Bir dizi modernleşme dönemi yapısı açısından çözümler daha kolay olmasına rağmen, anıtsal mimari bağlamında zorluklar artmaktadır. Türkiye'de bu konuda olumlu örnekler bulunmakla birlikte hatalı çözümlerin sayısı da azımsanmayacak düzeydedir. Sorun hemen her restorasyonda ortaya çıkmakla birlikte, toplumsal simge değerlerinin üst düzeyde olması nedeniyle konunun daha fazla önemli olduğu görülmektedir. Bu inceleme kapsamında sorunlu çözümler üzerinde durulmuş, sorunun kaynağı ve sonuçları örnekler bağlamında irdelenmiş ve bu örnekler üzerinden gelecekte gerçekleştirilecek uygulamalar için yazarın bireysel deneyimi ve koruma ilkeleri çerçevesinde bir dizi ölçüt denemesi yapılmıştır. Bu öneriler nihai bir çalışma olmayıp mimari koruma ve restorasyon alanlarında projelendirme ve uygulamaya yönelik bir tartışmayı başlatmayı hedeflemektedir.

**Anahtar kelimeler:** Mimari Koruma, Restorasyon, Teknik Altyapı, Restorasyon Teknikleri, Osmanlı Mimarisini, Koruma İlkeleri, Estetik Değer, Mısır Çarşısı, Şemsi Paşa Camii, Atik Valide Külliyesi

## PROBLEMS REGARDING TECHNICAL INFRASTRUCTURE INTEGRATION IN THE FIELDS OF ARCHITECTURAL CONSERVATION AND RESTORATION IN TURKEY AND AN EXPERIMENTAL GUIDELINE FOR SOLUTIONS

### Abstract

Technical infrastructure integration is an issue for almost every restored building today. Regardless of the type, function, location, architectural features, or historical identity of the building, almost every architectural heritage needs technical infrastructure in different concentrations. While the solutions are easier for a series of buildings dated modernization period, the challenges increase in the context of monumental architecture. Although there are positive examples with respect to this in Turkey, there are a considerable number of inaccurate solutions. Although the problem arises in almost every restoration, it is seen that this issue is more important due to the high level of social symbol values. Within the scope of this research, problematic solutions are emphasized, the source and results of the problem are examined in the context of various examples, and a series of criterion experiments are made for implementations in the future, within the framework of the author's individual experiences and conservation principles. These suggestions are not an ultimate study and aim to initiate a discussion on this issue for design and technics in the fields of architectural conservation and restoration.

**Keywords:** Architectural Conservation, Restoration, Technical Infrastructure, Restoration Techniques, Ottoman Architecture, Conservation Principles, Aesthetic Value, Egyptian Bazaar, Şemsi Paşa Mosque, Atik Valide Complex

Günümüzde herhangi bir yapının korunma kapsamında restorasyonu söz konusu olduğunda, işlevi ne olursa olsun az veya çok bir teknik altyapı entegrasyonuna büyük ölçüde ihtiyaç duyulmaktadır. Herhangi bir işlevi olmayan, sadece olduğu gibi muhafaza edilen yapılarda veya arkeolojik miras alanlarında dahi en azından aydınlatma, izleyici güvenliği vb. konularda bazı altyapı elemanlarının entegre edilmesi gerekmektedir. Ancak konunun farklı boyutları olup her tarihsel yapı için yeni çözümler üretmek sonunda kaçınılmaz olmaktadır.

Mimari koruma konusunda temel ilke ve ölçütler, 1960'lı yıllarda belirlenmiş ve günümüze kadar önemli gelişmeler kaydedilmiştir.<sup>1</sup> 1964 tarihli Venedik Tüzüğü'nün ardından çeşitli ek tüzükler, ulusal ve uluslararası ilkesel dokümanlar oluşturulmuştur. Ancak en detaylı olanında dahi mimari koruma ve restorasyon uygulamalarında teknik altyapı entegrasyonuna ilişkin özel bir yaklaşım yoktur ve bu konunun genel ilkesel çerçevesinin içinde kalarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Restore edilen yapının sürdürülen özgün işlevi veya entegre edilen yeni bir işlev çerçevesinde gerekli olan altyapı ihtiyacı, araştırma ve projelendirme sürecinde düşünülmesi, hesapları yapılmalı ve enstalasyonuna ilişkin çözümler geliştirilmelidir.

En iyi koruma ve restorasyon projesinde dahi teknik altyapının entegrasyonuna dair bütünüyle doğru kabul edilebilecek çözümler bulunmamaktadır. Bu durum kısmen müellif hatalarından, çoğunlukla da projelendirme sürecinde derinlemesine analiz ve bir dizi sondajın yapılamamasından kaynaklanmaktadır. Genellikle yapının ana kitlesi içinde veya altında bulunmaları nedeniyle bu unsurlara ulaşılması ve rölöve aşamasında belgelenmesi zordur. Bazı durumlarda ise özel araç gereçlere ihtiyaç olmakta ve yapının özelliklerine bağlı olarak yeni teknikler ve alet inovasyonu gerekmektedir. Böylece hem zaman hem de maliyet

açısından çoğunlukla proje ve ihale sürecinde öngörülemez bir çerçeveye ortaya çıkmaktadır. Bu sorunların içine sondaj için gerekli izinler ve sonrasındaki süreçleri de eklemek gerekmektedir. Sonuçta bu konudaki çalışmalar, projelendirme aşamasından çıkıp uygulama sürecinin içine girmektedir ki bu da beraberinde başka sorunları getirmektedir.

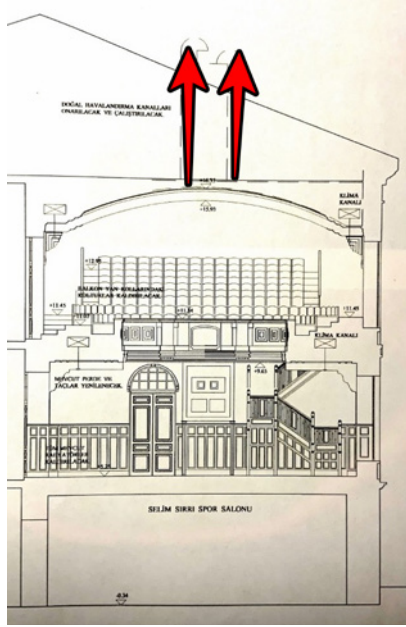
Bu noktada özellikle belirtmek gerekir ki günümüzün yaşam-konfor ihtiyacı, korunması gerekli yapıların inşa edildikleri dönemden farklılıklar göstermektedir.<sup>2</sup> Bu nedenle özgün işlevi olduğu gibi muhafaza edilen yapılarda dahi yeni donanım ihtiyacı ortaya çıkmaktadır veya talep edilmektedir. Sözü edilen donanım ihtiyacı en fazla ısınma konusunda ortaya çıkmaktadır; inşa edildikleri dönemde daha düşük ortam ısısında ikamet edilen yapılar, günümüzde daha fazla ısıtılmayı gerektirmektedir. Bu durum, restore eden yapıya daha fazla altyapı yükü getirdiği gibi, aşırı ısınmanın oluşturduğu sorunları da tetiklemektedir.

Korunması gerekli mimari yapılarda mevcut teknik altyapı kavramı içinde; pis ve temiz su tesisatı, kanalizasyon (eski kanallar ve foseptikler), elektrik ve gaz tesisatı, ısıtma tesisatı, doğal veya cebri havalandırma tesisatı, işleve bağlı olarak yapılmış özel tesisatlar ve diğer özel altyapı donanımlarını saymak mümkündür.

Yapının özgün işlevinin devamı öngörülse dahi bu donanımın içine günümüzün yaşam-konfor ihtiyacı çerçevesinde yeni unsurlar girmektedir. İşlev değişiklikleri ise korunması gerekli yapılara çok daha fazla yeni teknik altyapı entegrasyonunu gerektirmektedir. Sözü edilen yapılarda işlev değişikliğine; korunması gerekli mimari mirasın anlamı, mekânsal özellikleri, özgün değerleri ve benzeri unsurların ötesinde yapıya getireceği yeni donanımın yükü de hesaplanarak karar verilmesi gerekmektedir.

1 Can Binan, *Mimari Koruma Alanında Venedik Tüzüğü'nden Günümüze Düşünsel Gelişiminin Uluslararası Evrim Süreci*, İstanbul: YTÜ Yayını, 1998.

2 Monika Frontczak, Pawel Wargocki, "Literature Survey on How Different Factors Influence Human Comfort in Indoor Environments", *Building and Environment*, 46 /4 (2011): 922-937; Fergus Nicol, Michael Humphreys. "Adaptive Thermal Comfort and Sustainable Thermal Standards for Buildings", *Energy and Buildings*, 34/6 (2002): 563-572.



1a



1b

**Şekil 1** Galatasaray Lisesi Tefvik Fikret Konferans Salonu havalandırma sistemi  
**1a** Tefvik Fikret Salonu'nun kesiti **1b** Çatı arasında görülebilen havalandırma sistemi

Restore edilen yapıların türüne ve dönemine bağlı olarak farklı problemler ortaya çıkmaktadır. Birinci grup; Sanayi Devrimi sonrasında inşa edilen, modernleşme dönemi yapıları diyebileceğimiz, günümüzde kullandığımız teknik altyapı elemanlarının bir bölümüne veya bunların arkaik durumlarına sahip yapılardır. Türkiye coğrafyasında genellikle 19. ve 20. yüzyıllara tarihlenen bu yapıların bünyesinde erken bir elektrik tesisatı, oldukça geniş bir alana yayılan temiz ve pis su tesisatı, bazı havalandırma sistemleri ve benzeri altyapı unsurlarının bulunduğu görülmektedir.

Buna örnek olarak İstanbul'da 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında inşa edilmiş yapıların bünyesinde bulunan elektrik, su, kanalizasyon, ısıtma, havalandırma ve benzeri elemanlar ile bunlara ilişkin mimari çözümün içinde yer alan kanal, hava bacası, aydınlık vb. unsurlar verilebilir. Bu yapıların koruma ve restorasyon uygulamaları söz konusu olduğunda gerekli teknik altyapı entegrasyonu nispeten daha kolay olabilmekte, oluşturulan çözümler çoğunlukla eski hatların bünyesinde yer alabilmekte, modernleşmiş plan düzeni ve mimari, çağdaş teknik donanımına daha fazla imkân vermektedir.

Söz edilen hususa en güzel örneklerden biri, 1908 yılındaki yangından sonra yeniden yapılan Galatasaray Lisesi'nin Tefvik Fikret Konferans Salonu'ndaki düşey havalandırma kanallarıdır. Salonun eğrisel asma tavanının en yüksek noktasına yerleştirilen, kapaklı olarak tasarlanan ve ısınan havanın en üst noktadan tahliyesini sağlayan bu sistem, başlangıçta kullanılmış; ancak yıllar içinde değişen ihtiyaca cevap verememesi nedeniyle iptal edilmiştir. 2003 yılında yapılan onarımlar sırasında çatı arasında kalan düşey kanallar bulunmuştur. Bu kanallar uygulamada tekrar çalışır hâle getirilmiş, fakat ihtiyacı karşılamadığından yeni iklimlendirme-havalandırma tesisatının kurulması talep edilmiştir. Böylece geniş tavan silmeleri içine yeni tesisat eklenmiştir. (Şekil 1)<sup>3</sup>

3 Rölöve, Yüksek Mimar Dr. Banu Çelebioğlu



Şekil 2 Çamlıca Kız Lisesi / Ahmet Ratip Paşa Köşkü banyoları ve yerden ısıtma sistemi kalıntısı

Ancak mevcut donanım bazen kullanılabilir hâlde olmayabilir veya kullanılması için yapının özgün bölümlerine yapılacak müdahalenin derinliği bazı kayıplara sebep olabilir. Dolayısıyla mevcut sistemin korunması yerine olduğu gibi örtülerek bırakılması gerekebilir. Bu duruma 1904 yılında inşa edilen, ancak tam olarak bitirilmeden 1908 yılında Maarif Vekaleti tarafından istimlak edilip İnâs Sultânîsi'ne dönüştürülen, tasarımı Mimar Kemalettin'e ait Çamlıca Kız Lisesi / Ahmet Ratip Paşa Köşkü'nde rastlanmıştır.<sup>4</sup> Yapının iç donanımı ve yapı elemanlarının bir bölümü yurt dışından ithal edilmiş olup bunların içinde Villeroy & Boch firmasının 1899 yılında satışa sunduğu banyo ve tuvaletler de bulunmaktadır. Klozet, banyo teknesi, duş, lavabo gibi elemanların yer aldığı bu donanım, olasılıkla paket olarak ithal edilmiş ve ayrılan mekânlara montajı yapılmıştır. 2014-2018 yılları arasında

gerçekleştirilen koruma ve restorasyon uygulaması sırasında zemindeki bozulmuş seramikler sökülürken altta yerden ısıtma tesisatının bulunduğu görülmüştür. Yapılan incelemede bu tesisatı yeniden çalışır hâle getirmenin mümkün olmadığı, bunu yapmak için sökülecek seramiklerin büyük ölçüde zarar göreceği anlaşılmış ve iki önemli banyonun da kullanımı iptal edilerek olduğu gibi muhafaza edilmiştir. (Şekil 2)

Bu yapı grubunun teknik altyapı entegrasyonu açısından avantajlı durumuna rağmen, özgün kullanım devam etse dahi yeni donanım ihtiyacı her zaman bulunmaktadır. Ahmet Ratip Paşa Köşkü'nde sonradan entegre edilmiş bir elektrik tesisatı bulunmasına rağmen günümüzde bunun kullanılabilmesi mümkün olmamıştır. Ayrıca tesisatın yapıya entegre edilmiş olması, yenilemenin imkânsız olduğunu göstermiştir. Bu nedenle günümüz şartlarında entegre edilen yeni tesisat, yapıda bir dizi ek müdahaleyi zorunlu kılmıştır.

4 Afife Batur, "Biz Aşağıda İmzası Olanlar", *İstanbul Dergisi*, 2 (1998).





Şekil 3 Bursa Orhan Camii'nde seyyar iklimlendirme elemanları

İkinci grup yapılar ise çoğunlukla modernleşme öncesine aittir ve teknik altyapı çözümleri, inşa edildikleri dönemin şartlarına uygundur. Isıtma, aydınlatma, pis ve temiz suya ilişkin çözümleri, günümüzün yaşam-konfor şartlarını sağlayabilecek donanımda değildir. 16. yüzyıldan itibaren konutlardaki konfor normları gelişme göstermiş olmasına rağmen, günümüz İstanbul'unda yok olmadan kalabilmiş küçük bir ahşap evin ısıtılmasının bir sorun olduğu, soba öncesinde mangalın kullanıldığı ve günümüz şartlarına göre insanların çok daha düşük ısılarda yaşamak zorunda kaldıkları açıktır.<sup>5</sup> Topkapı Sarayı'nda dahi ocak ve mangallar ile ısıtma sağlandığı ve bu ısıtmanın ortamı değil, kişileri ısıtacak nitelikte olduğu bilinmektedir. Anıtsal yapılar için de durum çok farklı değildir. Büyük bir selâtin camiinin, özellikle kış aylarında, bugünkü

anlamda sıcak olamayacağı açıktır. Böylesi büyük yapıların ısıtılması ile ilgili araştırmalar, çok net olmamakla birlikte bir dizi önlemin alındığını gösterse dahi bunların hiçbiri günümüz insanının yaşamını sürdürmesi için yeterli değildir. Bu tür yapı grubu içinde camiler, hanlar, kervansaraylar, çarşı yapıları vb. sayılabilir.

Öte yandan geniş hacimlerden oluşan cami mekânlarının en azından ibadet boyunca yetecek kadar ısıtılması önemlidir. Bu amaçla halı altında ısıtıcı şiltelerin kullanımı, hâlâ alternatifsiz biçimde en zararsız teknik altyapı müdahalesidir. Fakat kullanım sürecinde gerek görevliler gerekse cemaat tarafından ısıtıcı veya iklimlendirme sistemleri gibi unsurların da eklendiği görülmektedir. Bu durumun yarattığı görsel kirlilik yanında yangın tehlikesi, ilk bakışta anlaşılabilen temel iki sorundur. Bahsi geçen konu üzerinde akademik düzeyde çalışılması ve bu mekânlar için yapıların mimari bütünlüğünü bozmayan inovatif çözümlerin oluşturulması gerekmektedir. Piyasanın standart çözümleri ile bir yere varabilmenin imkânı yoktur. (Şekil 3)

5 Uğur Tanyeli, "Osmanlı Metropollerinde Evlerin Konfor ve Lüks Normları (16.-18. Yüzyıllar)", *Soframız Nur Hanemiz Mamur: Osmanlı Maddî Kültüründe Yemek ve Barınak*, Der. Suraiya Faroqhi, Christoph Neumann, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006, 333-349.



**Şekil 4** Mimari bütünlüğe zarar veren teknik altyapı unsurları, Atik Valide Külliyesi, Dârüşşifâ

Benzer sorunlar, elektrik tesisatları ve aydınlatma elemanları açısından da geçerlidir. Örneğin, geleneksel kullanımda her bir kandilin içindeki yağ vasıtası ile aydınlatma işlevi sağlanırken, günümüzde uzun elektrik kablolarıyla kandillere enerji taşınmaktadır. Böylelikle kuvvetli akım tesisatları hemen her yapıda önemli yer tutmakta, en iyi gizlenmiş yapılarda dahi görülebilmekte ve yapıların iç ve dış mekânlarında estetik bütünlüğü bozmaktadır.

Şu aşamada belirtmek gerekir ki teknik altyapıyı tasarlayan ve hesaplarını yapıp enstalasyon projelerini hazırlayan elektrik ve makine mühendisi meslektaşlarımız ne yazık ki konunun kültür varlığı ve koruma boyutunu göz ardı etmeyi tercih

etmektedir. Mimari koruma ve restorasyonun projelendirme süreci ve uygulaması zordur. Koruma uzmanı mimar ile birlikte bir dizi mesleki paydaşın ortaklaşa ve uyum içinde çalışması gerekmektedir, bu da ancak her bir paydaşın konu ile ilgili temel bilgiye sahip olmasıyla mümkündür.

Özellikle anıtsal yapılarda gerçekleştirilen uygulamaları incelediğimizde, zayıf ve kuvvetli akım tesisatı ile ısıtma-iklimlendirme sistemlerinin yapıyı en fazla zorlayan unsurlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu müdahalelerin bilhassa bir bölümünün, ana yapıda gerçekleştirilen restorasyon uygulaması ne kadar iyi olursa olsun, mimari olarak yapının estetik bütünlüğünü bozduğu rahatlıkla söylenebilir. (Şekil 4)



**Şekil 5** Bergama'dan iki yapıda niteliksiz teknik altyapı uygulaması

Atik Valide Külliyesi'nin Dârüşşifâ bölümünü eğitim tesisine dönüştürme amacı ile gerçekleştirilen uygulama, maalesef bu konuda verilebilecek olumsuz örneklerin başında gelmektedir. Görüldüğü üzere, yapının özgün kullanımına yakın bir yeni işlev verilmiş olsa dahi yoğun altyapı, yapıyı çok fazla zorlamaktadır.

Herhangi bir mimari denetimin olmadığı, kullanıcıların veya niteliksiz uygulayıcıların gerçekleştirdiği uygulamalar elbette söz konusudur, ancak kontrol altında olduğu düşünülen uygulamalarda bunun olmaması beklenir. (Şekil 5)



Şekil 6 Mısır Çarşısı'nda teknik altyapıya ilişkin sorunlar

Denetim altında koruma ve restorasyon uygulanması gerçekleştirilen yapıların bir bölümü için ise talep edilen teknik altyapı, çok çeşitli değişkenleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu konuda Mısır Çarşısı uygulaması, özel bir örnek olarak kabul edilebilir. Bilindiği üzere Mısır Çarşısı, 17. yüzyılda inşa edilmiş olup, Osmanlı dönemi arasta çarşılarına çok önemli bir örnektir. Yapıldığı dönemden günümüze dek içinde bulunduğu bölgenin ticari

aktivitesinde önemli rol oynamış, hatta bölgeyi biçimlendirmiş bir yapıdır. Ayrıca İstanbul dünya mirası alanının tampon bölgesi içinde yer almaktadır. Öte yandan bu yapıda gerçekleşen ticari aktivite o denli yoğunur ki kullanıcıların modern teknik altyapı ihtiyacına talebi üst düzeyde olmaktadır. Bu durum kaçınılmaz olarak yapıya entegre edilmiş teknik altyapıda görülen olumsuz sonucu doğurmuştur. (Şekil 6)



Mısır Çarşısı örneği önemlidir, zira bu ve benzeri yapılarda zaman zaman bu tür bir teknik altyapının entegrasyonu kaçınılmaz olabilmektedir. Bu noktada geliştirilecek temel yaklaşım biçiminde bir değişiklik yapılması, sonucu daha olumlu hâle getirebilir. Öncelikle yapının doğu cephesine yapışan ve görsel olarak estetik bütünlüğünü bozan teknik altyapı elemanlarının çözümünde farklı bir yaklaşım benimsenerek gerekirse yapının altından yeni bir dizi kanal oluşturmak suretiyle teknik altyapı sisteminin yapı dışına alınması uygun olabilirdi.

Bu hususta hemen akla gelen seçeneklerden biri, Mısır Çarşısı'nın doğu cephesinin baktığı avluda yer alan ve bir bölümü kamu mülkiyetinde olan dükkanlardan birinin boşaltılıp teknik altyapı merkezi olarak kullanılmasıdır. Doğal olarak böyle bir çözüm, maliyet artışı ile birlikte başka problemleri de çözmeyi gerektirecektir, ancak Mısır Çarşısı'nın tarihsel kimliğini yaralayan bu görüntünün oluşması

engellenebilecektir. Konunun üzerinde daha derinlemesine çalışılarak hem projelendirmenin hem de uygulamanın farklı seçenekleri gündeme getirebilir. Bununla birlikte, çalışma kapsamında yer alan meslek insanı ve danışman uzmanların çabalarına rağmen zaman zaman bu sürecin kontrol edilemeyeceği de bilinen bir gerçektir.

Bu konuda ele alınacak son örnek, Üsküdar Şemsi Paşa Camii'dir. 2013-2014 yıllarında medrese bölümünde gerçekleştiren koruma ve restorasyon çalışmaları kapsamında bu satırların yazarının da içinde bulunduğu bir ekip, bilimsel danışmanlık hizmeti yürütmüştür. Bu kapsamda hâlen İlçe Halk (Çocuk) Kütüphanesi olarak hizmet veren medrese bölümü için hazırlanmış teknik altyapı projesi incelenmiş ve VRF sisteminin dış ünitelerinin (Şekil 5) bir numaralı noktaya, yani medresenin dersane kısmının meydana bakan cephesinin önüne yerleştirilmesinin düşünüldüğü anlaşılmıştır.



Şekil 7 Üsküdar, Şemsi Paşa Camii'nde teknik altyapı entegrasyonu sorunu

Sözü edilen önerinin uygun olmadığı anlatılmış ve bağlantı hatları için medresenin dış cephesinin önünde gizli bir kanal oluşturularak sistemin cepheden uzaklaştırılıp iki numaralı noktaya yerleştirilmesi gerektiğine karar verilmiştir. Ayrıca ilerleyen yıllarda yarı gömülü bir tuvalet yapısının inşa edileceği o tarihte planlanmış olduğundan, dış ünitelerin bunun arkasına gizlenebileceği ve medrese-cami cephelerinde görsel kirlilik oluşturmayaacağı öngörülmüştür.

Uygulamanın sona ermesi ve alınan danışmanlık hizmetinin de bitmesinden sonra maalesef sistemin dış ünitelerinin medresenin meydana bakan cephesi önüne, üç numaralı noktaya yerleştirilmiş olduğu görülmüştür. Bu örnek, tüm paydaşların olumlu katılım sağlama gayretine rağmen sonucun istenildiği gibi olamayacağına dair başka bir örnektir. (Şekil 7)

Sonuç olarak; korunan ve günümüzde kullanılan her türlü mimari miras için modern bir teknik altyapı kaçınılmaz olarak var olacaktır. Ancak bu var oluşu kontrol altında tutmayı, restorasyon kararları ve sürecinin içindeki temel problemlerden biri olarak görmek gerekmektedir.

Bu konuda genel bir çerçeve çizmek gerekirse;

- Öncelikle belgeleme ve araştırma sürecinde konu ele alınmalı; zor olsa da yapıda mevcut bulunan teknik altyapıya ait tüm unsurlar belgelenmeli ve nasıl çalıştığı çözümlenmelidir.
- Keşif ve ihale süreçlerinde mevcut teknik altyapının çözümlenmesi (özellikleri ve çalışma sistemi) bir iş kalemi olarak yer almalıdır. Bu konuda gerekirse farklı uzmanlardan destek alınmalı ve tercihen zarar vermeyen teknikler kullanılmalıdır.

- Donanımın bozulması, eskimesi veya başka nedenlerden dolayı yapıya verdiği zararlar var ise tespit edilip belgelenmelidir.
- Yapının bünyesinde bulunan, çeşitli dönemlerde eklenmiş teknik altyapı donanımlarının hepsi için bu çalışma yapılmalıdır. Unutmamak gerekir ki tıpkı mimari üzerindeki katmanlaşma gibi, teknik altyapıya ilişkin katmanlar da yapının korunması gerekli değerleri içinde yer almaktadır. Bu unsurlar zaman zaman karşımıza günümüzde yok olmuş teknikleri çıkarmakta ve yapının tarihi açısından önemli olabilmektedir.
- Çalışmakta olan bir donanım var ise yeni kullanıcı sayısına bağlı olarak kapasitesi incelenmeli ve yeni kullanım projesinde bu husus dikkate alınmalıdır.
- Bölgelere, döneme ve yapı tipine özgü altyapı çözümleri hakkındaki araştırmalar desteklenmeli ve ulusal ölçekte bir veri bankası içinde yer almalıdır.
- Yeni kullanım içinde yer alması gereken modern teknik altyapının ağırlığı, mimari mirasın korunması gerekli değerleri bağlamında kararlaştırılmalı; bu konudaki karar, yapının kullanım açısından taşıma kapasitesini geçmemeli, hatta biraz altında kalmalıdır.
- Yeni teknik altyapı için geliştirilen çözümler kapsamında yapının hiçbir noktasına zarar vermeyen, ancak bağlantı ve elemanları ile yapının mimari bütünlüğünü bozan çözümler söz konusu olduğunda, yapının bir noktasına yapılacak sınırlı bir müdahale seçeneği, olası nihai durum dikkate alınarak tekrar değerlendirilmelidir. (Temel seviyesinde yapılacak 10 cm'lik bir karot deliği ile bağlantıların gizlenmesi gibi..)
- Özellikle anıtsal yapılarda modern teknik altyapının entegrasyonu konusunda gerektiğinde yapı sınırları dışındaki alanlar üzerinden çözümler geliştirilebileceği her zaman bir seçenek olarak akılda tutulmalıdır.
- Modern teknik altyapının gizlenebileceği gibi, estetik bir bütünlük içinde gösterilebileceği, eski-yeni birlikteliğinin doğru çözümler ile eski

yapının değerini arttıracak ve onu ön plana çıkarabilecek bir unsur olduğu unutulmamalıdır.

- Uygulama sırasında, proje sürecinde yapılan tespit ve belgelemenin eksik olabileceği göz önüne alınarak ortaya çıkabilecek yeni bulgu ve sorunlara karşı hazırlıklı olunmalıdır.
- Uygulama her zaman dikkatle yapılmalı, çok gereklilik var ise mevcut altyapı nihai belgelemesi yapılmadan kesinlikle kaldırılmamalıdır.
- Yeni altyapı entegrasyonu söz konusu olduğunda, zorunlu olarak kaldırılan eski donanım var ise bunun yapı içindeki yeri kullanılmalı, bu mümkün olamazsa yeni yer açılmalıdır.

Yukarıda ifade edilmeye çalışılan ilkeler önemli olmasına rağmen tüm sorunların çözümü için yeterli olmayabilir. Bu durumda temel ilke, korunması gereken mimari mirasın özgünlüğüne ve mimari bütünlüğüne zarar vermemek olmalıdır. Bu öneriler nihai bir çalışma olmayıp bu alanda bir tartışma başlatmayı hedeflemektedir.

### Kaynakça

- Binan, Can. *Mimari Koruma Alanında Venedik Tüzüğü'nden Günümüze Düşünsel Gelişimin Uluslararası Evrim Süreci*. İstanbul: YTÜ Yayını, 1998.
- Frontczak, Monika, Pawel Wargocki. "Literature Survey on How Different Factors Influence Human Comfort in Indoor Environments", *Building and Environment*. 46 /4 (2011): 922-937.
- Nicol, Fergus, Michael Humphreys. "Adaptive Thermal Comfort and Sustainable Thermal Standards for Buildings", *Energy and Buildings*. 34/6 (2002): 563-572.
- Batur, Afife. "Biz Aşağıda İmzası Olanlar", *İstanbul Dergisi*. 2 (1998).
- Tanyeli, Uğur. "Osmanlı Metropollerinde Evlerin Konfor ve Lüks Normları (16.-18. Yüzyıllar)", *Soframız Nur Hanemiz Mamur: Osmanlı Maddi Kültüründe Yemek ve Barınak*. Der. Suraiya Faroqi, Christoph Neumann, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.





# TOPKAPI SARAYI'NDA III. OSMAN TAŞLIĞI'NI ÇEVRELEYEN AHŞAP YAPILARDA TESPİT EDİLEN RENK BULGULARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Tarkan Okçuoğlu\* - Furkan Al\*\*

Gönderilme Tarihi: 02.11.2022 - Kabul Tarihi: 22.11.2022

## Özet

Ahşap yapıların cephe boya ları, hava şartları ve doğal felaketler gibi etkenlerden çok çabuk etkilendiklerinden dolayı, tıpkı günümüzdeki yapılar gibi, değişen moda akımları ve yeni üsluplara göre tekrar tekrar boyanarak özgün hâllerinden uzaklaşırlar. Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi'ndeki ahşap yapıların cepheleri de yıllar içerisinde özgün renklerini kaybetmiş ve tamamen beyaza boyanmıştır. Ancak 2018-2022 yılları arasında III. Osman Taşlığı'nın çevresindeki ahşap cephelerde yapılan restorasyonlarda, Osmanlı dönemindeki özgün renk katmanlarına ulaşılmıştır. Bu makalede, Harem bölümünde yer alan III. Osman Köşkü, Koridor, III. Selim Has Odası, I. Abdülhamid Has Odası, III. Selim Meşk/Dua Odası ve Mihrişah Valide Sultan Dairesi'nin farklı noktalarına yapılan raspa ve boya analizleri sonucunda tespit edilen özgün renkler değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler sonucunda, boya analizlerinde bulunan kırmızı, yeşil, mavi ve turuncu tonlarının köşklerin cephelerinde tekrar kullanımı ele alınmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı Müzesi, Topkapı Sarayı Haremi, III. Osman Köşkü, III. Selim Odası, I. Abdülhamid Odası, Mihrişah Valide Sultan Dairesi, Mimari, Ahşap Yapılar, Cephe Boyaları

## EVALUATION OF COLOR FINDINGS IN WOODEN STRUCTURES SURROUNDING THE COURTYARD OF OSMAN III IN THE TOPKAPI PALACE

### Abstract

Weather conditions and natural disasters affect the facade paints of wooden structures easily. Therefore, they move away from their authentic states by being painted repeatedly according to changing fashion trends and new styles, just like today. The facades of wooden kiosks in Topkapı Palace's Harem section had also lost their original colors in time and were painted entirely white. However, we managed to identify the original color layers at the facades of the wooden structures located around the Courtyard of Osman III during the restorations conducted between the years 2018-2022. This article focuses on the original colors determined as a result of the rasp and paints analyses performed at the Kiosk of Osman III, the Corridor, the Privy Chamber of Selim III, the Privy Chamber of Abdülhamid I, the Prayer Room of Selim III and the Apartment of Mihrişah Valide Sultan in the Harem section. Furthermore, it explains the re-usage of the original shades of red, green, blue, and orange colors which were discovered in the mentioned analyses at the facade of these structures.

**Keywords:** Topkapı Palace Museum, Topkapı Palace Harem, Kiosk of Osman III, Privy Chamber of Selim III, Privy Chamber of Abdülhamid I, Apartment of Mihrişah Valide Sultan, Architecture, Wooden Structures, Facade Paints

\* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, agah.okcuoglu@istanbul.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-8231-6652

\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, furkнал@gmail.com, ORCID No: 0000-0001-8105-7292

## Giriş

Topkapı Sarayı'nın Harem bölümü, Osmanlı konut mimarisinin 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar yayılan zaman dilimindeki konut örneklerini barındırmaktadır. Bu geniş zaman diliminde palimsest bir mimari karaktere bürünen Harem bölümü; restoratörler, mimarlar ve sanat tarihçileri için geniş bir araştırma havuzu oluşturmaktadır. Haliç'e nazır Harem mekânının has bahçelerle çevrelenen köşk ve kasırları; planları, üslupları, inşa teknikleri, geçirdikleri restorasyonlar ve malzemeleri gibi pek çok alanda araştırmacılara çalışma imkânı sunmaktadır. Ancak sözü edilen araştırma alanları, farklı zorlukları da beraberinde getirmektedir. Hava şartları ve doğal felaketler gibi etkenler, ne kadar dayanıklı olursa olsun ahşap malzemenin ömrünü kısaltmaktadır. Zaman ve şartların ahşap malzemeye verdiği zararların dışında, araştırmacıları bekleyen en büyük sorunlardan biri de malzemenin bezemesine yönelik bilginin içeriğidir. Özellikle cephe boyaları, kalem işi ve alçı bezemeler, yukarıda sayılan olumsuz koşullardan çabuk etkilendiklerinden dolayı, tıpkı günümüzde olduğu gibi, değişen moda akımları ve yeni üsluplara göre tekrar tekrar boyanarak özgün hâllerinden uzaklaşmaktadır. Cephelerdeki boyaların yanı sıra bezeme öğeleri de aynı kaderi paylaşmaktadır. Örneğin, modası geçen Rokoko süslemelerin üzeri sıvanıp yerine Ampir üslupta süslemeler yapılabilir ya da tüm bezeme düz bir renkle örtülebilir. Dolayısıyla, Osmanlı ahşap mimarlığının özellikle dış cephelerinde hangi renklerin kullanıldığını kesin olarak belirlemek pek mümkün değildir. Bu konuda yazılan metinler de çoğunlukla yabancı gezginlerin genel ve birbirini tekrarlayan gözlemlerine dayanmaktadır. Ancak raspa çalışmalarıyla ortaya çıkarılan renk katmanlarının laboratuvar analizleri, eğer mevcutsa yazılı ve görsel belgelerin de desteğiyle önemli bir fikir verebilir.

17-19. yüzyıllar arasındaki ahşap Osmanlı konutlarını inceleyen Doğan Kuban, gezginlerin yazılı kaynaklarına dayanarak şu bilgileri vermiştir:

*"Renk kullanımı, Anadolu konut geleneğinin bir özelliği değildir. Buna karşılık 16. yüzyıldan başlayarak başkente gelen tüm ziyaretçiler, evlerin çeşitli*

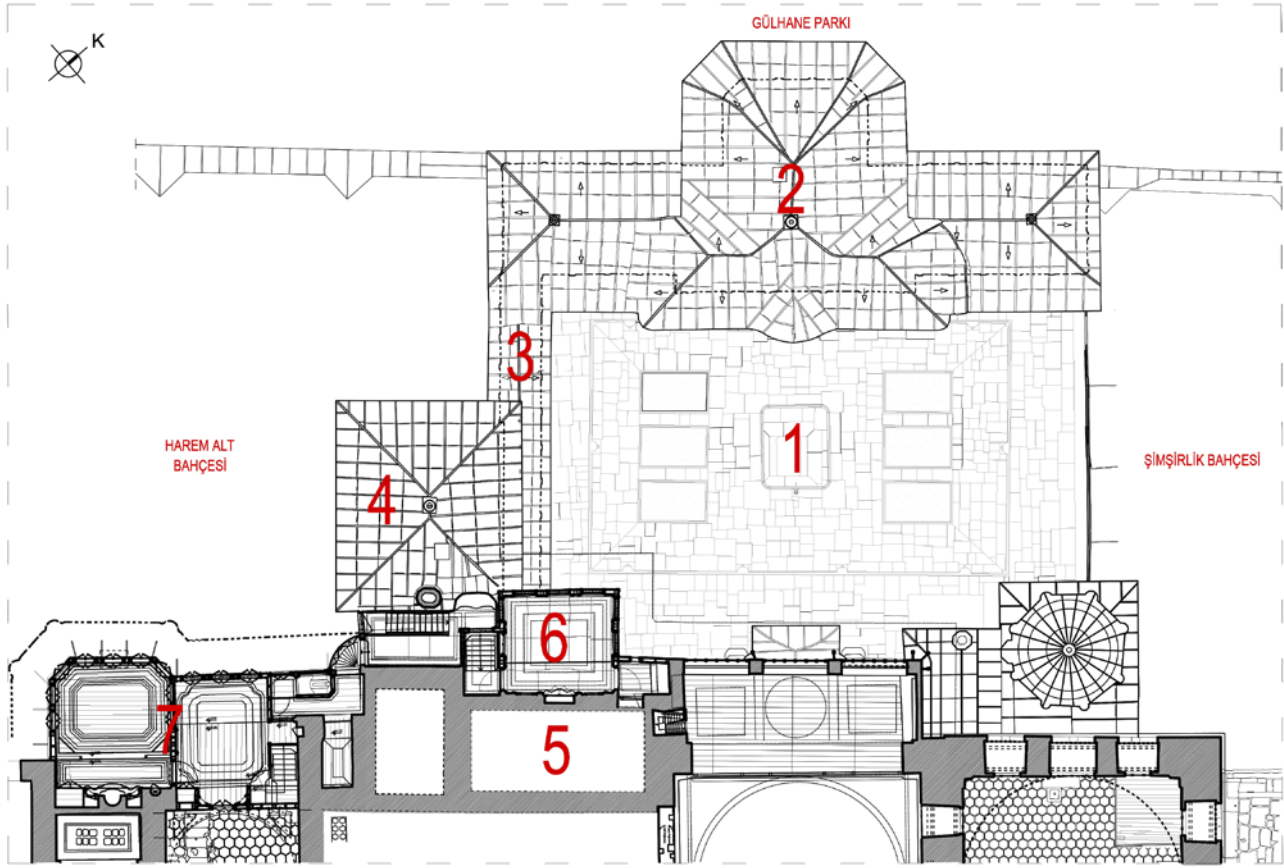
*renklerle boyandığından söz ederler. Batı ve Kuzey Avrupa'nın griliğinden gelen Avrupalılar için İstanbul renkliydi. G. Grelot, 1672'de İstanbul'u ziyaret ettiğinde renk, evlerin önemli bir özelliğiydi. C. Salaberry, At Meydanı'ndaki evleri garip bir şekilde boyanmış bulmuştu. Castellan ise Türklerin evlerini beyaz ve her türlü parlak renk ile boyama çılgınlığının bütününe uyumunu bozduğunu, kente garip bir hava verdiğini söylemiş; bunun ancak bir çeşit marküteri tasvir edilebileceğini belirtmişti. Kullanılan renkler Türkler için kırmızı, sarı, mavi, beyaz; Hristiyanlar ve Yahudiler için gri, kahverengi ve siyahtı. 19. yüzyılın büyük konakları, Orta Avrupadan 18. yüzyılda geldiği düşünülen Barok zevklerini yansıtan pembe, her tür kırmızı, zeytin yeşili ve sarının tonları ile boyanmışlardır. Taşra mimarisinde ise renk kullanma eğilimi azdır."*<sup>1</sup>

1835 yılında payitahta gelerek kent hakkında iki kitap yazan Miss Julia Pardoe da Boğaz kıyılarındaki açık pembe renkli binalardan bahsetmiş ve Boğaz'daki bazı ahşap yapıların dış cephelerinin canlı renklerle boyandığını anlatmıştır.<sup>2</sup>

Bu makalenin kapsamını Topkapı Sarayı'nın Harem bölümünde yer alan III. Osman Taşlığı'nın çevresinde inşa edilmiş III. Osman Köşkü, Koridor, I. Abdülhamid Odası, III. Selim Odası, III. Selim Meşk Odası ve Mihrişah Valide Sultan Dairesi oluşturmaktadır. (Şekil 1) İncelenen yapılar, ilk inşalarından günümüze kadar defalarca restore edildiklerinden dolayı, yapılan çalışmalarda, özellikle iç mekânlarda farklı dönemlere ve farklı üsluplara ait bezemeler açığa çıkarılmıştır. Odalardaki kalem işi ve alçı bezemeler, süslü ahşap tavanlar, revzen formları, çeşme, ocaklar ve ahşap üzerine yapılan manzara resimlerinin tümü Rokoko bezemenin en özenli örnekleridir. Bunlar erken dönem bezemelerinin özgün örneklerini barındırmakla beraber, II. Mahmud dönemindeki onarımlar sırasında Ampir üslubu yansıtan

1 Doğan Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17-19. Yüzyıllar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017, 167-168.

2 M. J. Pardoe, *18. Yüzyılda İstanbul*, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1997, 174.



**Şekil 1** III. Osman Taşlığı'nı çevreleyen ahşap yapılar: III. Osman Taşlığı (1), III. Osman Köşkü (2), Koridor (3), III. Selim Odası (4), I. Abdülhamid Odası (5), III. Selim Meşk Odası (6), Mihrişah Valide Sultan Dairesi (7) (Güryapı Arşivi)

kalem işleriyle de donatılmıştır. Fakat bu yapıların cepheleri yıllar içinde tekrar tekrar boyanmış ve özgün hâllerini yitirmişlerdir. Uzun yıllarını Topkapı Sarayı'nı araştırmaya ayırmış S. H. Eldem, Harem cephelerindeki bozulmayı tespit etmiş; Mihrişah Valide Sultan Dairesi'nin ve III. Selim Dua Odası'nın cepheleri hakkında şunları söylemiştir:

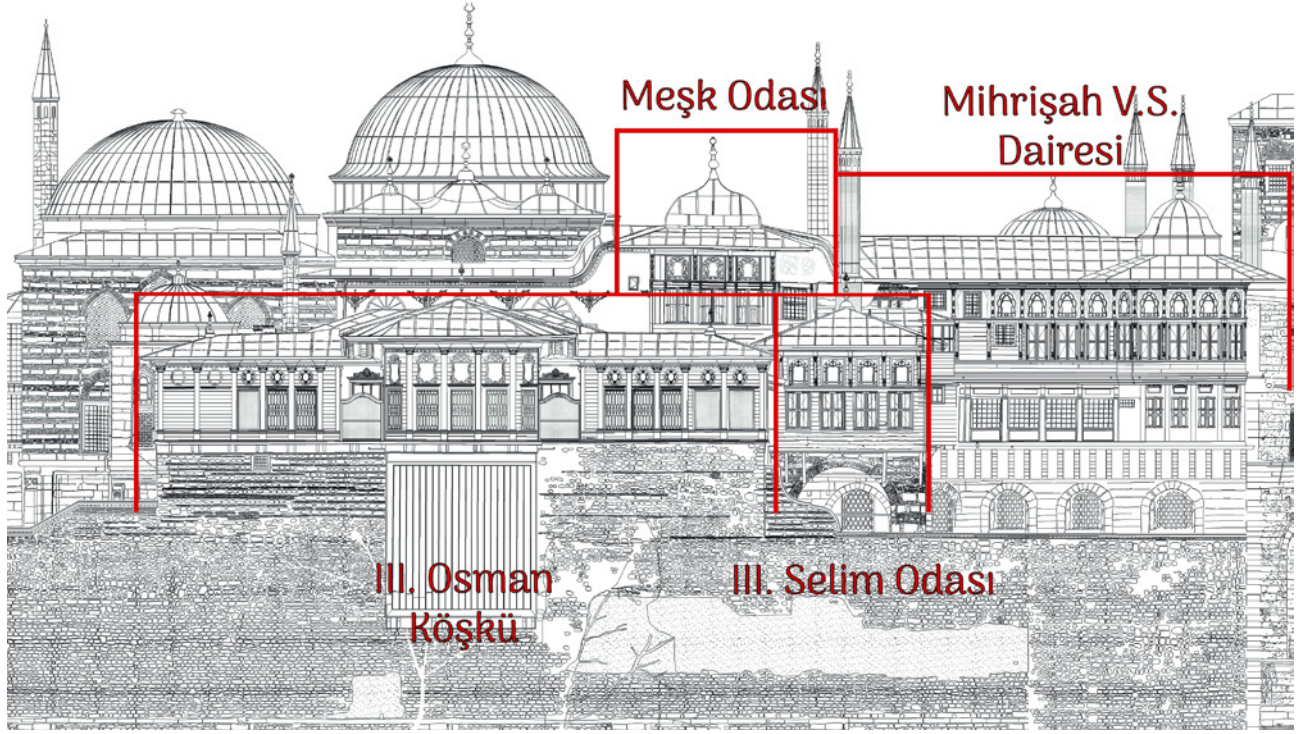
“III. Selim Dua Odası, Valide Odası gibi en güzel Türk rokoku örneklerindedir (H. 1205 / M. 1790). Alçı ile tahta oymalı desenleri çok canlıdır ve büyük ustalıklarla kompoze edilmiştir. Odanın uygun üslub ve renklerde, kopye de olsa kumaş, perde ve nihailerle döşenmesi arzu edilir. Dış cephe ahşap kaplıdır. Asıl renklerin araştırılması ve zırh ve kalemleriyle aynen tekrarlanması lazımdır.”<sup>3</sup>

“... Dış cephe (Mihrişah Valide Sultan Dairesi), Sultan Selim Odası gibi ahşap ve sıva kaplıdır. Sarayın bu kısmı tamamen şehir evleri ve konakları şeklinde yapılmıştır. Karakterlerini ve renklerini kötü tamirler bozmuş olsaydı, Türk Evi için kıymetli örnekler sayılabilirlerdi. Ancak cephelerin yeniden ele alınarak mimari karakterlerine iadeleri kabildir.”<sup>4</sup>

Eldem'in işaret ettiği gibi, Harem Dairesi'nin ahşap yapılarının cepheleri özgün renklerini kaybetmiş ve tamamen beyaza boyanmıştır. Ancak 2018-2022 yılları arasında, sözü edilen cephelerde yapılan restorasyonlarda Osmanlı dönemindeki özgün renk katmanlarına ulaşılmış ve bu renkler cephelere tekrar uygulanmıştır.

3 Sedad Hakkı Eldem, Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı - Bir Mimari Araştırma*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982, L138.

4 Eldem, Akozan, *Topkapı Sarayı*, L139-140.



**Şekil 2** III. Osman Köşkü, III. Selim Odası, III. Selim Meşk Odası ve Mihrişah Valide Sultan Dairesi'nin cephe görünümü (Güryapı Arşivi)

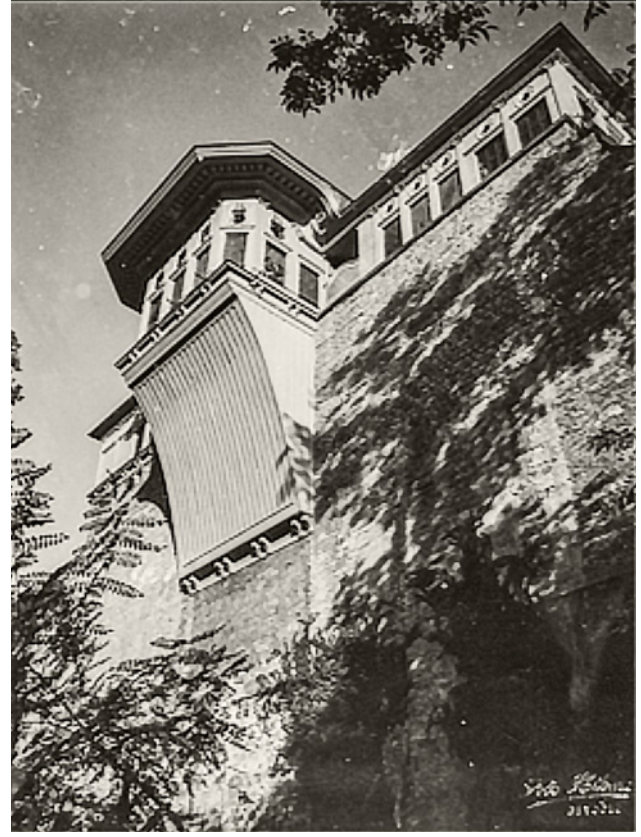
Bu makalede, Topkapı Sarayı'nın Harem bölümünde, yukarıda sayılan köşkların farklı noktalarına uygulanan raspa ve boya analizleri sonucunda tespit edilen özgün renk ve içerik bilgileri değerlendirilecektir. Bu bağlamda önce III. Osman Taşlığı'nın zeminini çevreleyen yapılar, ardından üst kotta yer alan yapılar ele alınacaktır. (Şekil 2)

### III. Osman Köşkü

Hünkâr Sofası önündeki taşlığa I. Mahmud'un (1730-1754) yaptırmaya başladığı söylenen III. Osman Köşkü, 1754-55 yılında III. Osman döneminde (1754-1757) bitirilmiştir. Ahşap yapının planı; Haliç yönüne çıkma yapan bir baş oda, ona iki yandan bağlanan eyvan biçiminde odalar ve hizmet odası niteliğindeki küçük mahallerden oluşmaktadır. II. Mahmud devrinde taşlık cephesine gösterişli bir sacak eklenmiş ve cephe kalem işi tekniğinde Ampir

süslemelerle bezenmiştir. Ayrıca köşkü taşlığın kenarından bir koridorla Harem'e bağlayan tonozlu bir koridor yapılmıştır.

III. Osman Köşkü'nün Haliç yönünde beş metreye yaklaşan çıkmasının, on metre uzunluğundaki ahşap payanda elemanlarına taşıtılması, saray konut mimarisinde ahşap kullanımının etkileyici strüktür örneklerindedir. II. Mahmud döneminde çok kapsamlı onarımlar geçirdiği bilinen köşkün cephesi, Topkapı Sarayı'nın genelindeki ahşap yapılarla kıyaslandığında, pek çok özgün elemanı günümüze ulaşabilmeyi başarmıştır. Anlaşıldığı kadarıyla bu onarımlar strüktürün genelini değiştirmemiş ve II. Mahmud döneminin yeni bezeme anlayışı olan Ampir üslubundaki süslemelerle sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla III. Osman Köşkü, cephe elemanları açısından Harem ve Saray'ın genelindeki diğer ahşap yapılardan ayrılmaktadır.



Şekil 3 III. Osman Köşkü'nün 1956-1962 tarihli restorasyonuna ilişkin öncesi-sonrası fotoğraf albümü, TSMA

Cephe üzerinde ilk döneme tarihlenebilecek nitelikte özgün elemanların önemli miktarda bulunması sayesinde, yapının özgün cephe renklerinin tespiti mümkün olmuştur. Kaynaklarda cephe renkleriyle ilgili referansların ağırlıklı sözel bilgi olması sebebiyle III. Osman Köşkü'ndeki bulgular, mimarlık ve sanat tarihi bağlamında önem arz etmektedir. 1956-1962 yılları arasında yapılan restorasyona dair Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan öncesi-sonrası albümlerinde, III. Osman Köşkü'nün Gülhane ve Taşlık cephelerinde onarımlar yapıldığı görülmektedir. Dış cephesinin tamamen boyandığı, fotoğraflardan anlaşılmaktadır. (Şekil 3) Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 27.4.1962 tarihli toplantı kararında, gerekçesi belirtilmeden "III. Osman Köşkü'ne giden nakışlı koridorun bütün dış ve iç görüşleriyle aynen tamirine, III. Osman Köşkü'nün

avluya nâzır cephesinde görülen gri bej boya ile dış aksamının boyanmasına" karar verildiği yazılıdır. Topkapı Sarayı Yıllıkları'nın "1988 Faaliyetleri" başlıklı bölümünde, III. Osman Köşkü ile ilgili "dış cephe onarımları tamamlanmıştır" ifadesi geçmektedir.<sup>5</sup> Suha Arın'ın 1991 yılında çektiği Topkapı Sarayı belgeselinde, III. Osman Köşkü'nün Gülhane yönündeki cephesinin onarımının yakın zamanda yapıldığı ve cephe kaplamalarının boyandığı görülmektedir. İRAM Arşivi'nde bulunan, III. Osman Köşkü'nün 2000'li yıllardan öncesine tarihleyebildiğimiz restorasyon fotoğraflarından, yapının taşlık cephesine müdahale edildiği anlaşılmaktadır.

5 Anonim, "Topkapı Sarayı Müzesi 1988 Yılı Faaliyetleri", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-4, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, 1990, 216.

III. Osman Köşkü'nün Gülhane cephesinde bulunan boya katmanları, KMLM uzmanları tarafından incelenmiş ve gerekli analizler yapılarak 03.10.2019\_E\_812908 kayıtlı bir uzman raporu hazırlanmıştır. Cephenin en üstünde bulunan beyaz boya katmanında aşınma, çatlama, kabarma vb. sebeplerden ötürü yoğun kayıplar yaşandığı ve işlevini yerine getirmediği için boyanın yenilenmesi gerektiği ifade edilmiştir.

KMLM uzmanları tarafından hazırlanan 7.02.2020\_E\_151787 kayıtlı diğer uzman raporunda ise mevcut beyaz ve gri boyaların geç dönem sentetik boyalar olduğu vurgulanmıştır. En alt katmanlarda rastlanılan protein ve yağ (bezir) bazlı, mavimsi gri ve kırmızı renkli boya katmanlarının ise özgün olduğu ifade edilmiştir.

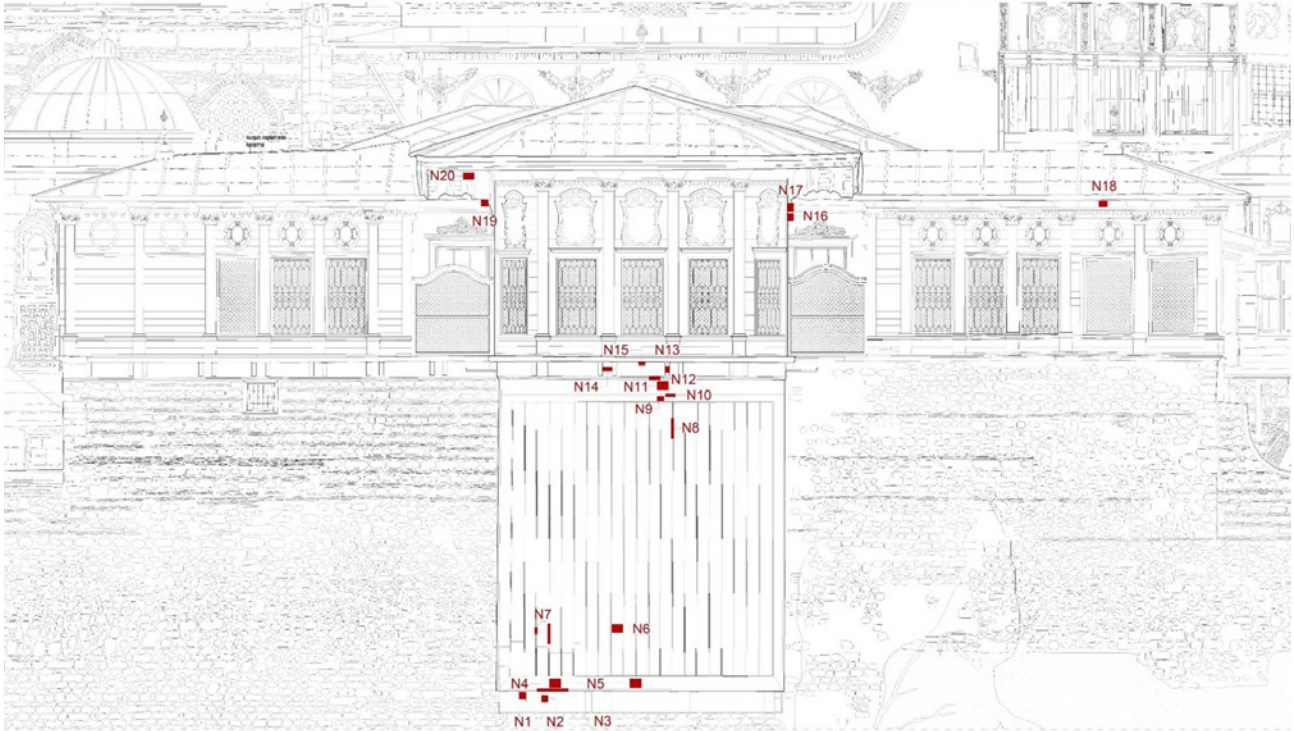


**Şekil 4a** Harem cephesini gösteren çizimde III. Osman Köşkü detayı, Jean-Baptiste Hilair, 1822

**4b** Harem cephesini gösteren çizimde III. Osman Köşkü detayı, Max Fruchtermann Kartpostalları, Sandalçı

**4c** Harem cephesini gösteren çizimde III. Osman Köşkü detayı (kaynak bilinmiyor)

**4d** Harem cephesini gösteren çizimde III. Osman Köşkü detayı (kaynak bilinmiyor)



**Şekil 5** III. Osman Köşkü'nün Gülhane cephesi araştırma noktaları (Güryapı Arşivi)

Özgün renklerden alınan numuneler, 19.02.2021 tarihinde KURAM Laboratuvarı tarafından analizlerden geçirilmiş ve köşkün Gülhane cephesinde bulunan kırmızı boyanın pigmentinin litopon ile tonlandırılmış kızıl kurşun olduğu, bağlayıcısının da protein (tavşan tutkalı) ve yağ (bezir yağı) olduğu tespit edilmiştir.

III. Osman Köşkü'nün Gülhane cephesinde 20 farklı noktada araştırma raspası yapılarak renk bulgularına ulaşılmıştır. (Şekil 5) Restorasyon öncesi mevcut olan beyaz boyanın altında genellikle kırmızı renk tespit edilmiştir. (Şekil 6) Ayrıca cephe çizimi üzerindeki 2-3-4-7-10 numaralı noktalarda mavimsi gri tonları görülmüştür. En eski ahşap elemanlarda ilk katmanın kırmızı olduğu ortaya çıkmıştır. Bir dönem cephenin mavimsi gri

tonlarına boyandığı, sonraki dönemlerde ise cephenin birkaç kat beyaz renge boyandığı anlaşılmıştır. Gülhane cephesinin önemli bulgularından olan akantus motifli kalem işi izlerine, 18 numaralı noktadaki raspa çalışmaları sonucu ulaşılmıştır. (Şekil 7) Köşkün taşlık cephesinde görülen motifleri anımsatan yeni bulgular, mevcut izlerden faydalanılarak kayıp kısımlarda tamamlanmıştır. Raspa sonucu ulaşılan özgün yüzeyler ise olduğu gibi muhafaza edilmiştir. Toparlayacak olursak, gerek farklı noktalarda yapılan raspa işlemleri sonucu elde edilen kırmızı renk buluntuları gerekse III. Osman Köşkü'nün Gülhane yönünden çizimlerinde (Şekil 4) istisnasız olarak görülen kırmızı boya, bu cephedeki hâkim rengin kırmızı olduğunu kanıtlamaktadır.

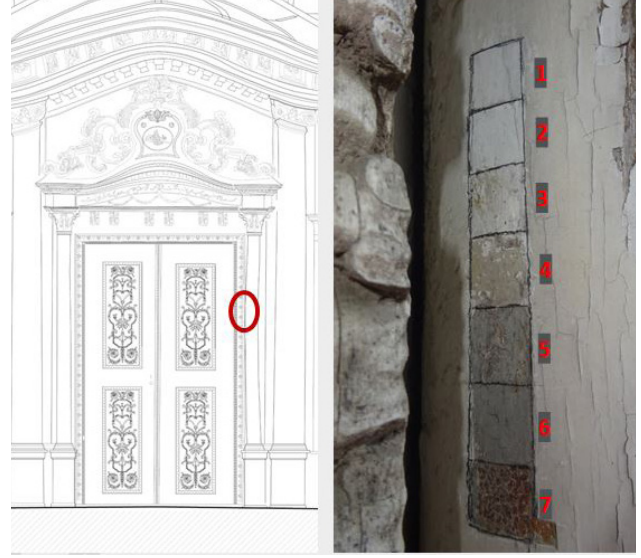


Şekil 6 III. Osman Köşkü'nün Gülhane cephesi, araştırma noktaları 11-13, yakın çekim (Güryapı Arşivi)



Şekil 7 III. Osman Köşkü'nün Taşlık ve Gülhane cepheslerinin karşılaştırmalı fotoğrafları (Güryapı Arşivi)

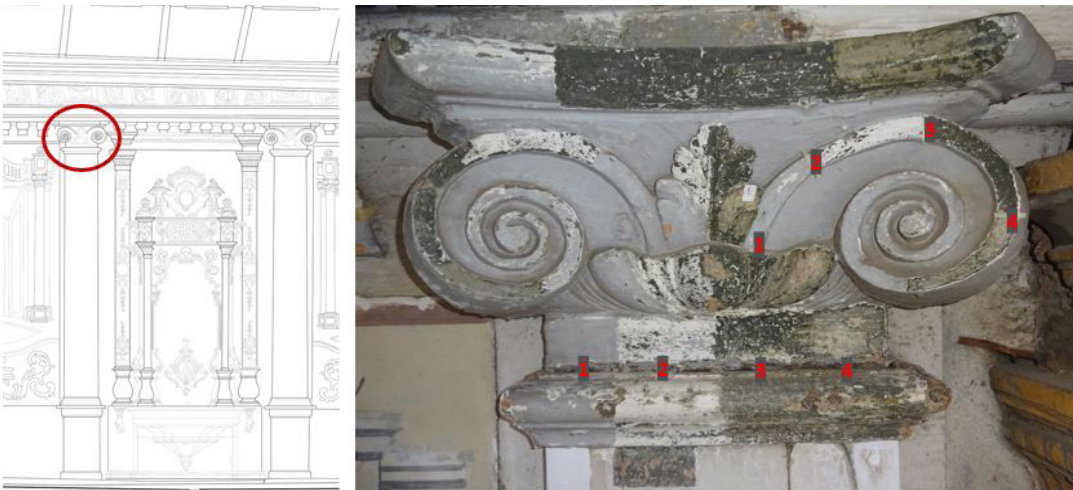
III. Osman Köşkü'nün taşlık cephesinde, 12 farklı noktada araştırma raspası yapılarak renk bulgularına ulaşılmıştır. Restorasyon öncesi mevcut olan beyaz ve gri boyanın altında üç farklı renk tespit edilmiştir. En eski dönemdeki rengin kırmızı olduğuna dair sınırlı noktada tespit yapılabilmektedir. Ancak cephe üzerindeki özgün elemanlarda sıkça karşılaşılan renkler, ikinci döneme aittir. Plaster gerisinde kalan kaplamalarda gri; plaster, furuş, profil ve akantus motifli oymalı elemanlarda ise yeşil renk olduğu görülmüştür. (Şekil 8, 9, 10) KURAM Laboratuvarı'nın 19.02.2021 tarihinde yeşil boya üzerinden yaptığı analiz çalışmalarında, bezir yağlı boya kullanıldığı anlaşılmıştır.



**Şekil 8** III. Osman Köşkü'nün taşlık cephesi, Nokta 1, yakın çekim



**Şekil 9** III. Osman Köşkü'nün taşlık cephesi, Nokta 2, yakın çekim (Güryapı Arşivi)



**Şekil 10** III. Osman Köşkü'nün taşlık cephesi, Nokta 3, uzak çekim (Güryapı Arşivi)



## Koridor

19. yüzyılın ilk çeyreğinde, Sultan II. Mahmud dönemi tadilatları kapsamında III. Selim Dairesi'nin kuzeydoğu cephesinin önüne ahşap strüktürlü, pencereleri taşığa açılan uzun bir koridor yapılmış ve III. Osman Köşkü ile bağlantısı sağlanmıştır.<sup>6</sup> Koridorun inşa edildiği dönemde III. Osman Köşkü de kapsamlı bir tadilattan geçirilmiştir. Koridor mahallinin taşlık cephesinde bulunan ahşap cephe elemanlarının bir kısmı, Cumhuriyet dönemi restorasyonlarında değişime uğramış olsa da özellikle saçak ve saçığa yakın yerdeki pek çok ahşap eleman Osmanlı dönemine aittir.

Araştırma rasparlarının sonucunda, volütlü sütun başlıkları, saçak elemanları ve III. Osman Köşkü'ne yakın noktadaki cephe kaplamalarında renk tespiti yapılabilmektedir. Koridorun cephesinde karşılaşılan renk, III. Osman Köşkü'nün taşlık cephesinde tespit edilen yeşil renk ile aynıdır. Bulgular doğrultusunda, bir dönem iki yapının da aynı renk ile boyandığı anlaşılmıştır.

Ayrıca Koridor yapısı üzerinde sınırlı sayıda kırmızı renk tespit edilmiştir. Sözü edilen renk, III. Osman Köşkü'ndeki kırmızı renkle eşleşmektedir. Bunlar, en erken tarihli renk bulgularıdır. 2022 yılındaki araştırmalarımız sırasında daha çok noktada ve uygun örneklerle ulaştığımız daha geç tarihli yeşil renk, hem taşlık hem de güneybatı cephesinde uygulanmıştır.

## III. Selim Has Odası

Harem bahçesinden yükselen payeler üzerinde, 1789 yılında inşa edilen III. Selim Has Odası'na I. Abdülhamid Odası'ndan bir koridorla ulaşılmaktadır. Dikdörtgen planlı odada bulunan kapılar, dolap kapakları, pencere aralarındaki plasterler, koltuk silmesi, üst pencere dizisinin vitrayları ve tavan, Rokoko bezemenin özgün örneklerini barındırmaktadır. Koltuk silmelerine kalem işi tekniğiyle yapılmış bahçeli ve havuzlu konak resimleri, Osmanlı duvar resimlerinin ilk ve yetkin örneklerindedir. Bir

duvarda, geniş bir niş içinde Has Odaların belirleyici unsurlarından anıtsal bir mermer ocak vardır. Ocağın içi, yine bu dönem moda olan Avrupa malı çinilerle kaplıdır. Ocağın her iki yanındaki nişlerin bazılarında, perspektifli mimari çizimlerin kalıntıları mevcuttur. Odanın bir duvarının bitişiğinde, III. Osman Köşkü'ne geçiş için yapılan koridor yer almaktadır.<sup>7</sup>

III. Selim Has Odası'nın biri güneybatı cephesi, diğeri taşlık cephesi olmak üzere 2 ayrı noktasında renk tespiti yapılmıştır. Cephe ahşap elemanlarının büyük bölümünün restorasyonlarda değişime uğradığı anlaşılmıştır. Kendi içinde daha eski döneme tarihlenen cephe elemanları; saçak, saçakla ilişkili kaplamalar ve bazı plasterlerdir. Taşlık cephesindeki dışlık taklidi kalem işi pano üzerinde bulunan ahşap cephe kaplaması ise Osmanlı dönemine tarihlenmekte olup cephedeki en eski ahşap kaplamadır. (Şekil 11) Cephenin en geniş kaplamasının (34 cm) üzerinde kırmızı renk tespit edilmiştir. Taşlık cephesindeki bu renk bulgusu, güneybatı cephesindeki renk bulgularına göre daha eski döneme aittir. Ancak üst kotta yer alan III. Selim Meşk Odası'nın inşasından sonra saçak elemanı kaldırıldığından, saçakla renk ilişkisi artık kurulamamaktadır. Bu nedenle taşlık cephesindeki kırmızı renk bulgusu belgelenmiş, fakat saçakla ilişkisi kurulamadığı için cephede bu renk tekrar kullanılmamıştır. Buna karşılık güneybatı yönündeki cephe kaplamalarında, plasterlerde ve saçaklarda tespit edilen renkler sayesinde ikinci dönem renk uygulaması, bir bütünlük oluşturacak biçimde tespit edilmiştir. (Şekil 12) Bu sebeple uygulamada ikinci dönemde kullanılan yeşil, turuncu ve gri renkler referans alınmıştır. (Şekil 13)

6 Deniz Esemeli, "Mekânlar-Zamanlar", *Topkapı Sarayı*, Ed. Hülya Tezcan, İstanbul: Akbank Yayınları, 2000, 102-105.

7 Eldem, Akozan, *Topkapı Sarayı*, L. 134-135; Esemeli, "Mekânlar-Zamanlar", 101-102.



Şekil 11 III. Selim Odası'nın taşlık cephesi,  
Nokta 1, uzak çekim (Güryapı Arşivi)



Şekil 12 III. Selim Odası'nın güneybatı cephesi,  
Nokta 1, uzak çekim (Güryapı Arşivi)



Şekil 13 III. Selim Odası'nın restorasyon öncesi-sonrası karşılaştırmalı fotoğrafları (Güryapı Arşivi)

## I. Abdülhamid Odası

I. Abdülhamid Odası, 16. yüzyıl yapılarından Hünkâr Sofası ve Valide Sultan Dairesi'ni bağlayan Hünkâr Hamamı'na bir koridorla bağlanmaktadır. Oda, bu konumuyla Harem Dairesi'nin farklı odalarına dağılım merkezi niteliği taşımaktadır. 16. yüzyılın sonunda, Mimar Davud Ağa tarafından, ortada kubbe, yanlarda tonoz biçiminde inşa edildiği tahmin edilmektedir. III. Osman ve I. Abdülhamid (1774-1789) dönemlerinde Rokoko üslubunda

bezenmiş, örtü sistemi düz tavana çevrilmiş, III. Osman Taşlığı yapılırken şahniş büyütülüp kapalı eyvan biçiminde ileri taşırılmıştır. Odadaki mermer çeşme ve ocak, Barok üslubun dikkat çekici eserlerindedir. Odanın en görkemli mobilyası, II. Mahmud döneminde eklenen baldaken biçimli zarif şirvandır.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Esemeli, "Mekânlar-Zamanlar", 98-99.

I. Abdülhamid Odası'nın cephesinde, 4 farklı noktada araştırma raspası yapılarak renk bulgularına ulaşılmıştır. Cephesinde ahşap elemanlar az olup pencere açıklıkları fazladır. Bu sebeple sınırlı elemanda raspa çalışmaları yapılabilmektedir. Restorasyon öncesinde cephe kaplamasında mevcut olan beyaz boyanın altında kırmızı renk olduğu tespit edilmiştir. (Şekil 14) Kat silmesinde ise sekiz renk katmanına ulaşılmıştır. III. Selim Meşk Odası'nın I. Abdülhamid Odası üzerinde çıkma yapan döşeme altı kaplamalarında, cephedeki kırmızı renk tespit edilmiştir. Yapılarda kullanılan kırmızı renk, hem içerik hem de ton olarak benzerlik göstermektedir. KURAM Laboratuvarı'nın 19.02.2021 tarihinde boyalar üzerinde yaptığı analiz çalışmalarında, kırmızı ve yeşil boya içeriklerinde bezir yağı tespit edilmiştir.

### III. Selim Meşk/Dua Odası

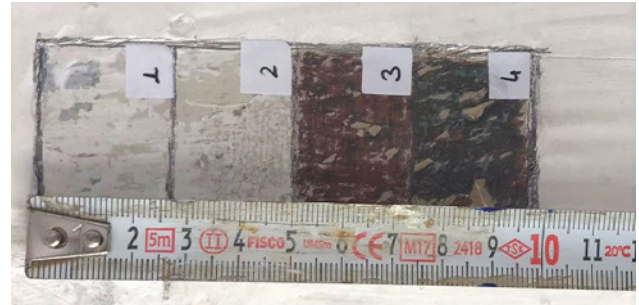
Bir köşesine küçük Çilehâne'nin ilâştirildiği kare planlı bir mekân olan III. Selim Meşk Odası, I. Abdülhamid Odası'nın üstünde yer almaktadır. Odadaki aynalı dolaplar, *caprice* tarzı resimler ve ahşap oyma aplikler, Rokoko bezemenin en iyi örneklerindedir.<sup>9</sup>

III. Selim Meşk Odası'nın cephesinde, 6 farklı noktada araştırma raspası yapılarak renk bulgularına ulaşılmıştır. Restorasyon öncesi mevcut olan beyaz boyanın altında sırasıyla kırmızı ve yeşil olmak üzere iki dönem renk uygulaması olduğu tespit edilmiştir. (Şekil 15) En eski katmanın yeşil olduğu, araştırma raspalarında anlaşılmıştır. Saçak elemanlarında yapılan raspa çalışmalarında ise sadece mavi renk bulgusuyla karşılaşılmıştır. (Şekil 16) Cephe kaplamalarındaki ciddi değişimden dolayı ilk döneme ait renklere ulaşamamıştır. Tespit edilen renklerin, yapının ikinci dönemine ait olduğu tahmin edilmektedir. Saçaktaki mavi bulgu ise Mihrişah Valide Sultan Dairesi'ndeki saçakla aynı renk tonundadır. Cephe bulunan özgün Rokoko plasterlerdeki en eski katman, tıpkı saçakta olduğu gibi mavidir. (Şekil 17) Dolayısıyla bu elemanlarda mavi renk referans alınmıştır.

9 Eldem, Akozan, *Topkapı Sarayı*, L137-139.



14



15



16



**Şekil 14** I. Abdülhamid Odası'nın cephesi, Nokta 2, yakın çekim (Güryapı Arşivi)

**Şekil 15** III. Selim Meşk Odası'nın cephesi, Nokta 3, yakın çekim (Güryapı Arşivi)

**Şekil 16** III. Selim Meşk Odası'nın cephesi, Nokta 6, yakın çekim (Güryapı Arşivi)

**Şekil 17** III. Selim Meşk Odası'nın plaster üzeri renk bulgusu (Güryapı Arşivi)

### Mihrişah Valide Sultan Dairesi

Mihrişah Valide Sultan Dairesi, III. Selim'in (1789-1807) tahta çıktığı yıl olan 1789'da Haliç manzarasına nazır bir ek yapı olarak inşa edilmiştir. III. Selim'in hem kendisi hem de validesi için ahşap malzemeyle yaptırdığı odalar, çağdaşları gibi Rokoko üslubu motiflerle bezelidir. Birbirine bağlı bu odalar topluluğunun o dönemden günümüze ulaşan en yoğun Rokoko bezemeye sahip olduğu söylenebilir. Mihrişah Valide Sultan Dairesi; biri Mihrişah Sultan Sofası, diğeri Mihrişah Sultan Has Odası olarak bilinen iki adet kareye yakın mekân ve bir heladan müteşekkildir. Mihrişah Sultan Sofası'nın güneydoğu duvarındaki büyük nişte yer alan duvar resimleri (perspektifli manzara görüntüleri) Topkapı Sarayı'ndaki en büyük ölçekli örnekler olarak kabul edilebilir. Mihrişah Sultan Has Odası'nın

en önemli dekorasyon ögesi, yüzeyi Avrupa üretimi çinilerle kaplı, üstünde oval bir ayna bulunan anıtsal mermer ocağıdır. Tepe pencerelerinin hemen altında, ahşap üzerine altın varakla yazılmış, 1204/1790 tarihli kaside kuşağı, devrin ünlü hattatı Mehmed Es'ad Yesârî'ye aittir.<sup>10</sup>

Mihrişah Valide Sultan Dairesi'nin cephesindeki 8 farklı noktada araştırma raspası yapılarak renk bulgularına ulaşılmıştır. Cephe üzerinde yapının ilk dönemine tarihlenebilecek pek çok özgün elemanın bulunması, yapının özgün cephe renklerinin tespitini mümkün kılmıştır. Restorasyon öncesi mevcut olan beyaz boyanın altında sırasıyla kırmızı ve mavi olmak üzere iki dönem renk uygulaması olduğu tespit edilmiştir. (Şekil 18-19) En eski katmanın mavi olduğu, araştırma raspalarında anlaşılmıştır.

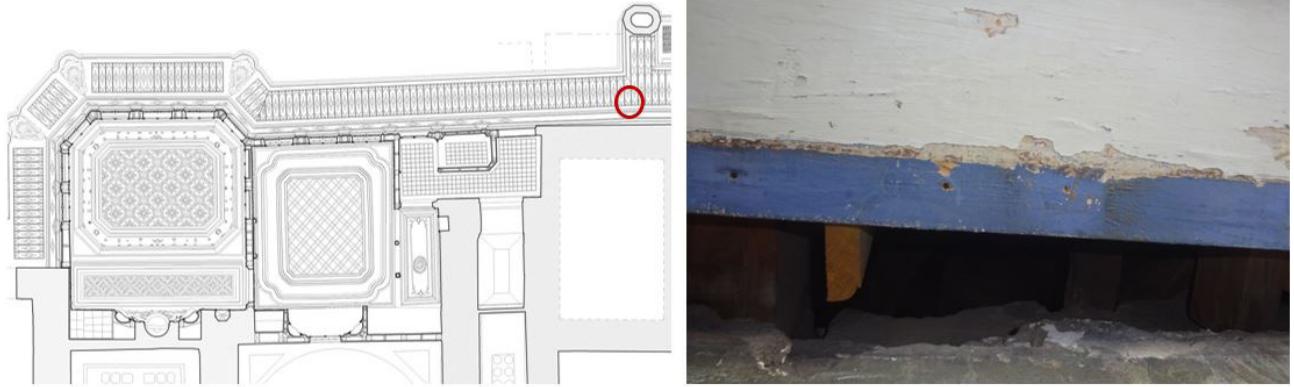


Şekil 18 Mihrişah Valide Sultan Dairesi'nin cephesi, Nokta 1, yakın çekim (Güryapı Arşivi)



Şekil 19 Mihrişah Valide Sultan Dairesi'nin cephesi, Nokta 6, uzak çekim (Güryapı Arşivi)

10 Eldem, Akozan, *Topkapı Sarayı*, L136, L 140; Esemeli, "Mekânlar-Zamanlar", 91-97.



Şekil 20 Mihrîşah Valide Sultan Dairesi'nin cephesi, Nokta 8, yakın çekim (Güryapı Arşivi)



Şekil 21 Renk bulguları doğrultusunda hazırlanan cephe görünümü (Güryapı Arşivi)

Saçak elemanlarında yapılan raspa çalışmalarında ise sadece mavi renk bulgusuyla karşılaşılmıştır. (Şekil 20) Cephede bulunan özgün Rokoko plasterlerin üzerinde, cephede olduğu gibi mavi ve kırmızı renk bulguları tespit edilmiştir. Dolayısıyla özgün hâllerindeki kaplamalarla cephe oymalı

elemanlarının aynı renk olduğu anlaşılmıştır. KURAM Laboratuvarı'nın 13.06.2021 tarihinde boyalar üzerinde yaptığı analiz çalışmalarında, kırmızı ve mavi boyaların içeriğinde bezir yağı tespit edilmiştir. En üst katmandaki beyaz boyanın ise selüloz ester bağlayıcılı olduğu, analizlerde anlaşılmıştır.

## Sonuç

Osmanlı konutlarının inşasında taş yerine ahşap malzemenin tercih edilmesi, 17. yüzyılın ikinci yarısından sonraya rastlamaktadır. Gerek ekonomik darboğaz gerekse depremlerin etkileri, Osmanlı mimarlarını çok daha ucuz ve inşa süreci oldukça hızlı bir malzeme olan ahşaba yöneltmiştir. Aynı yönelim Topkapı Sarayı'nda, özellikle 18. yüzyılın başında III. Ahmed döneminden başlayıp 19. yüzyılın başlarına dek yoğun bir yapılaşmaya sahne olan Harem bölümünde de gözlenmektedir. Harem bölümünde, Haliç yönüne bakan ve restorasyon sürecinde incelediğimiz III. Osman Köşkü, Koridor, III. Selim Has Odası, Mihrişah Valide Sultan Dairesi, III. Selim Meşk/Dua Odası ve I. Abdülhamid Odası'nda da ahşap malzeme kullanılmıştır. Ahşap köşkerlerin üzerlerindeki boya ların yağmur, kar ve rüzgâr gibi doğal hava koşullarına ancak kısa bir süre dayanabilecekleri göz önüne alındığında, Osmanlı ahşap yapılarının özellikle dış cephelerinin özgün hâllerinde hangi renklerin kullanıldığını tespit etmek zorlaşmaktadır. III. Selim Meşk/Dua Odası'nın cephelerinin kuzey rüzgârlarına açık olması durumu daha da güçleştirmektedir. Ayrıca, farklı hükümdarlık dönemlerinde tekrar boyanmış cepheler de orijinal rengin tespitindeki bir başka güçlüktür. S. Hakkı Eldem'in de belirttiği gibi, Cumhuriyet döneminde özgün renklerini tamamen kaybeden ve yeniden boyanan bu yapılarda bilimsel araştırmalar yapılmalı ve muhdes boya ların altındaki yeni bulgulara ulaşılmalıdır. Nitekim özgün renkler hakkındaki önerileri bilimsel kıstaslara dayanarak yapmanın gerekliliği açıktır.

Biz de bu araştırmada yabancı seyyahların yazdığı kaynakları araştırarak ve modern raspa ve renk analizlerinden çıkan verilere dayanarak cephelere yeni renk önerileri getirdik. Raporun ilk bölümlerinde değinildiği gibi, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Osmanlı konutlarını gözlemleyen yabancı gezginler; köşk, kasır ve yalıların kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve pembe gibi canlı renklerle boyandığını tekrarlamışlardır. Harem bölümünde yapılan çalışmalarda da seyyahların sözünü ettiği canlı renklere ulaşılmıştır. III. Osman Köşkü, bu köşke bitişen Koridor bölümü ve III. Selim Odası mahallerinde

özgün renk ve içerik bilgisinin tespiti için birçok noktada yapılan araştırma raspası ve boya analizi sonucunda, bu cephelerde kırmızı ve yeşil gibi canlı renklerin yanı sıra özellikle II. Mahmud döneminde (1808-1839) tüm yapılarda uygulanan gri-mavi tonların kullanıldığı anlaşılmıştır. Yukarıdaki sayfalarda seyyahların görüşleri ve raspa sonrasında elde edilen tüm boya analizlerinin sonuçları ayrıntılı tablolar hâlinde verilmiş ve çıkan sonuçlar cephe çizimlerine yansıtılmıştır. Haliç cephesindeki yapılar da 2022 yılındaki onarımlar sırasında bu bulgu ve sonuçlara dayanarak tekrar boyanmıştır.<sup>11</sup> (Şekil 21) Cephelere uygulanan işlemler aşağıda özetlenmiştir:

1. III. Osman Köşkü'nün Haliçe bakan cephesinden ve öne taşan bölümü taşıyan yüksek konsollar dan elde edilen bulgular, kırmızı rengin baskın olarak kullanıldığını kanıtlamaktadır. Dolayısıyla bu cepheler, tespit edilen kırmızı renge boyanmıştır. Köşkün taşlığa bakan ve II. Mahmud döneminde Ampir üslupta tekrar süslendiği bilinen cephesinde ise fon bölümü gri-mavi, üstte kalan bölümler ise yeşile boyanmıştır.
2. II. Mahmud döneminde eklenen Koridor yapısının hem taşlığa bakan cephesi hem de güneybatı cephesi, belirlenen yeşil tona boyanmıştır.
3. III. Selim Odası yeşil tona boyanmıştır.
4. Mihrişah Valide Sultan Dairesi'nde 8 farklı noktada yapılan raspa çalışmalarında 2 renk katmanı ortaya çıkmıştır. En eski katmanın mavi, üzerindeki katmanın ise kırmızı renkte olduğu tespit edilmiştir. Yapı, son dönemlerinde raspa altında görülmeyen beyaz tonlarda boyanmıştır. Dairenin saçağa yakın bölgedeki ahşap mimari elemanlarının atmosferik etkilerden korunduğu, bu sebeple değişime uğramadığı fark edilmiştir.

<sup>11</sup> Çalışma sırasında elde edilen tüm bulgular bilim kuruluna sunulmuş ve kurulun onayı doğrultusunda uygulama aşamasına geçilmiştir.

Bu bölgedeki renk buluntularında yapılan analizler, renklerin tarihinin yapının ilk inşasına kadar indiğini göstermektedir. Bu daireye, diğer odalarla renk bütünlüğü açısından ikinci dönem rengi olan kırmızı boya uygulanmıştır.

5. III. Selim Meşk/Dua Odası'nın cepheleri kuzey yönüne açık olduğundan, ahşap mimari elemanları ve renk dokusu diğer cephelere göre daha fazla tahrip olmuş ve değişime uğramıştır. Buna rağmen 6 farklı noktada yapılan raspa çalışmalarında renk bulgularına rastlanmıştır. İncelemeler sonucunda ilk katmanda yeşil, sonraki katmanda kırmızı renk tespit edilmiştir. Çalışılan cephede, renk bütünlüğü açısından kırmızı renk kullanılmıştır.
6. I. Abdülhamid Odası'nın cephesinde, 4 ayrı noktada yapılan raspalama sonucunda, en eski kaplamalarda tek renk olarak kırmızı rengin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bulunan kırmızı tonun yapının ilk dönemine kadar gittiği anlaşılmaktadır. Bu sebeple cephede kırmızı renk uygulanmıştır.
7. Gülhane'ye bakan Harem cephesinin en üst kottunda, hem III. Selim Dua/Meşk Odası'nın hem de Mihrişah Valide Sultan Dairesi'nin saçaklarında ve özellikle ahşap silmelerin altında yapılan raspalarda çok sayıda mavi renk bulunmuştur. Dolayısıyla bu alandaki saçakların oymalı elemanlar dışındaki geri plan yüzeylerine mavi renk uygulanmıştır.

## Kısaltmalar

GEEAYK	Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu
İRAM	İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü
KMLM	Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü
TSMA	Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi
KURAM	Vakıf Kültür Varlıklarını Koruma, Uygulama ve Araştırma Merkezi

## Kaynakça

### I. Arşiv Belgeleri

- Topkapı Sarayı Arşivi, 1956-1962, Restorasyon Öncesi-Sonrası Fotoğraf Albümü  
Güryapı Arşivi

### II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Akden, A. *Topkapı Sarayı Harem Dairesinde Yapılan Tamirat ve Eklmeler (18. Yüzyıl)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: MÜ, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2019.
- Anonim, "Topkapı Sarayı Müzesi 1988 Yılı Faaliyetleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-4*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, 1990.
- Eldem, S. H. *Köşkler ve Kasırlar*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü Rölöve Kürsüsü, 1974.
- Eldem, S. H., Feridun Akozan. *Topkapı Sarayı - Bir Mimari Araştırma*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982.
- Ertuğ, Z. T. "Topkapı Sarayı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 41, İstanbul: TDV Yayınları, 2012: 256-261.
- Esemenli, D. "Mekânlar-Zamanlar", *Topkapı Sarayı*. Ed. Hülya Tezcan. İstanbul: Akbank Yayınları, 2000.
- Karahasan, Ü. *Topkapı Sarayı Müzesi Cumhuriyet Dönemi Restorasyonları*. Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2005.
- Kuban, D. *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17-19. Yüzyıllar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017.
- Pardoe, M. J. *18. Yüzyılda İstanbul*. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1997.
- Sandalcı, M. *Max Fruchtermann Kartpostalları*. İstanbul: Koçbank, 2000.





# HASANKEYF: “KÜÇÜK SARAY” MİMARİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Zekai Erdal\* - Şerif Tümer\*\*

Gönderilme Tarihi: 30.10.2022 - Kabul Tarihi: 07.11.2022

## Özet

Orta Çağ'da Diyar-ı bekr bölgesinin en önemli şehirlerinden biri, hiç şüphesiz Hasankeyf'tir. Roma/Bizans-Part/Sasânî mücadelelerinin gerçekleştiği Dicle bölgesindeki Hasankeyf, birbirine düşman devletler arasında sürekli el değiştirmiştir. Roma İmparatorluğu'nun burada küçük bir askerî garnizon oluşturmasının ardından kale, Roma'nın sınır karakol kalelerinden biri olmuştur.

Hasankeyf, Müslümanların bölgeyi ele geçirmesinden sonra altın çağını ilkin Artuklular döneminde yaşamıştır. Artuklular ile başlayan sanat, bilim ve imar alanlarındaki gelişmeler ve faaliyetlerle birlikte Hasankeyf, çevresindeki Erzen, Amid, Meyyafarikin ve Mardin ile yarışır duruma gelmiştir. 1232 yılında Eyyübîlerin ele geçirdiği Hasankeyf, altın çağını devam ettirmiş ve bölgenin nadide kentlerinden biri hâline gelmiştir.

Önce Artuklular, sonrasında Eyyübîlere başkentlik yapan şehirde, sultanın ikamet ettiği ve devletini yönettiği saray, kalenin içinde yer almıştır. Muhtelif yayınlarda “Büyük Saray” ve “Küçük Saray” olmak üzere iki saraydan bahsedilmektedir.

Küçük Saray kalenin içinde, hem çevresine hem de eteğindeki şehre hâkim bir yamaçta yer almaktadır. Günümüze bir eyvanı kısmen gelebilmiş yapının Eyyübîler döneminde inşa edildiği söylene de, dönemin siyasi, askerî ve ekonomik ortamı incelendiğinde, ayrıca Eyyübîler döneminde sarayın olduğu mevkiye “Kırkız” denildiği göz önüne alındığında, sarayın aslında Artuklular döneminde inşa edildiği anlaşılmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Batman, Hasankeyf, Artuklular, Eyyübîler, Küçük Saray, Kale, Artuklu Sarayları, Eyyübî Sarayları

## HASANKEYF: AN EVALUATION OF SMALL PALACE ARCHITECTURE

### Abstract

In the Middle Ages, one of the most important cities in the region of Diyar-ı bekr was undoubtedly Hasankeyf. Hasankeyf was located in the Tigris region where struggles of Rome/Byzantine and Parthian/Sassanian took place, and it passed through many hands among the hostile states on a continuous basis. After the Roman Empire build up a small military post there, the fortress became one of the border commissions of Rome.

Hasankeyf went through its golden age in the period of Artuqids at first, when the Muslims conquered the region. It started to compete with Erzen, Amid, Meyyafarikin and Mardin during the reign of Artuqids following the developments and activities accomplished in the fields of art, science, and public works. When the Ayyubids occupied Hasankeyf in 1232, it continued to live its golden age and became one of the unique cities in the region.

In the city that became the capital for the Artuqids and later for Ayyubids, the palace where sultans resided and administered the state was located inside the fortress. Various publications mention that there are two palaces in the fortress, named “the Big Palace” and “the Small Palace.”

The Small Palace takes place on a hillside in which the fortress is settled and which oversees both its surroundings and the city. Although the structure which only its iwan survived partially today was said to be built in the period of Ayyubids, after examining the political, military and economic atmosphere of the period, and considering that the region in which the palace is located was called “Kırkız” during the reign of Ayyubids, it's understood that the palace was actually built by Artuqids.

**Keywords:** Batman, Hasankeyf, Artuqids, Ayyubids, Small Palace, Fortress, Artuqids' Palaces, Ayyubids' Palaces

\* Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, zekaierdal@artuklu.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-8074-3207

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, serif\_tumer@hotmail.com, ORCID No: 0000-0002-0108-9647

## 1. Giriş

Orta Çağ'ın önemli şehirlerinden biri, hiç kuşkusuz Hasankeyf'tir. Roma/Bizans ve İslâmî dönemde ismi pek zikredilmeyen bir şehir olan Hasankeyf, en görkemli yıllarını Artuklular devrinde yaşamıştır. Kuzeyde Harput ve Çermik, doğuda Siirt, batıda Amid, güneyde Nusaybin'e kadar uzanan bölgeye egemen olan Artukluların başkenti Hasankeyf, bu dönemde çevresindeki Erzen, Meyyafarikin, Amid, Dunaysır, Mardin gibi şehirlerle yarışır, hatta onları geçer hâle gelmiştir.

Şehre egemen olan devletler, gerek şehirde gerekse kalede muhtelif imar faaliyetlerine girişmişlerdir. En mühim faaliyetlerin Artuklular döneminde gerçekleştirildiği Hasankeyf Kalesi'nde, bu döneme ait denilebilecek birkaç eser dışında pek fazla bir kalıntı bulunmamaktadır. Mevcut eserler ise Eyyübîler ile Osmanlılara aittir.

Kale, kuzeyden Dicle Nehri, doğu ve batıdan derin vadiler ile çevrilmiş yüksek bir kaya kütlesi üzerine kurulmuştur. Çevresine hâkim konumuyla hemen yanından geçen ticari ve askerî yolları kontrolü altında tutmuştur.

Hasankeyf Kalesi'yle alakalı yayınlarda iki adet saraydan bahsedilmektedir. Bunlardan Büyük Saray olarak adlandırılan yapının orijinalde saray olup olmadığı veyahut ilk defa kimler tarafından saray olarak inşa edildiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak Eyyübîler döneminde, 1330 yılında, yapının kuzeyinde, yapıyla bağlantılı olarak dört ayak üstünde yükselen ve "Tayyar" olarak adlandırılan bir seyir köşkü inşa edilmiştir.<sup>1</sup>

Diğer saray yapısı ise Dicle'ye ve şehre hâkim konumdaki Küçük Saray'dır. Günümüze sadece eyvanı gelebilen yapı, Ilısu Baraj Gölü'nden kaleye suların sızması sonucu sular altında kalmış ve bu nedenle 2021 yılında mevcut zemininden 6 metre yükseltilmiştir.

1 İbnu'l-Münşi el-Hisni, *Nüzhetu'n-Nazır*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. Mixt. 355, 40a.

## Tarihçesi

Küçük Saray'ın ilk olarak kim tarafından ve ne zaman yaptırıldığını gösteren herhangi bir kitâbe bulunmamaktadır. Sarayla ilgili yayınlardaki genel kanaat, yapının Eyyübîler dönemine ait olduğu yönündedir. Albert Gabriel XV. yüzyıla ait olduğunu;<sup>2</sup> Hüseyin Yurttaş, Burhan Zengin ve Ali Mıynat, *Hasankeyf Vekâyinâmesi*'ne istinaden Eyyübîler devrinde, 729/1328 yılında Melik Mücireddin Muhammed tarafından yaptırıldığını;<sup>3</sup> Serap Sevgi ve Mesut Yılmaz da Eyyübîler döneminden kaldığını<sup>4</sup> yazmışlardır. Hasankeyf'te ilk kazıları gerçekleştiren Oluş Arık, burç olarak tanımladığı yapının Roma döneminde kale-saray kompleksinin bir parçası olarak inşa edildiğini, sonraki dönemlerde de tamir ettirildiğini belirtmiştir.<sup>5</sup>

Sarayın Eyyübîler döneminde inşa edildiği kesin değildir. Zira 702/1303 yılında Hasankeyf Eyyübî Emiri Melikü's-Salih, amcası Melikü'z-Zahir Hasan'ı tahtından indirmiştir. Saltanat sarayında meydana gelen bu olay, *Hasankeyf Vekâyinâmesi*'nde detaylıca anlatılmaktadır. Vekâyinâmeye göre saltanat sarayı, kalenin Dicle'ye bakan tarafında, köşedeki korunaklı bölge olan Kırkız'da yer almaktadır. Kırkız mevki, kalenin oturduğu kayalık zeminden yüksek bir çıkıntı hâlinde olup kuzeyden Dicle Nehri'ne, doğudan kalenin eteklerine ve kale kapısına bakmaktadır.<sup>6</sup>

2 Albert Gabriel, *Şarki Türkiye'de Arkeolojik Geziler*, Çev. İdil Çetin, Ankara: Dipnot Yayınları, 2014, 72.

3 Yurttaş'ın *Vekâyinâme*'de atıfta bulunduğu pasaj, Küçük Saray ile ilgili değildir. Büyük Saray'da, ikisi sarayın kuzey cephesinde yer alan, diğer ikisi de bağımsız dört ayak üzerinde yükselen ve günümüzde bağımsız kare kesitli payeye oturan seyir köşküne (Tayyar) aittir. Bkz. Hüseyin Yurttaş, *Hasankeyf Yapılarının Sanat Tarihimizdeki Yeri*, Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1991, 208, 211; Abdüsselam Uluçam, "Hasankeyf'in Mimarlık Tarihi", *I. Uluslararası Batman ve Çevresi Tarih ve Kültürü Sempozyumu*, İstanbul, 2009, 440; Ali Mıynat, *Bir Ortaçağ Kenti: Hasankeyf*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Üniversitesi, 2008, 195; Burhan Zengin, *Hasankeyf Tarihi ve Tarihi Eserleri*, İstanbul: Samaha Turizm, 2001, 172.

4 Serap Sevgi, Mesut Yılmaz, "Hasankeyf'te Baraj Gölü Alanında Kalan Taşınmaz Kültür Varlıklarını Koruma ve Kurtarma (Taşıma) Yaklaşımı ve Metotları", *Vakıflar Dergisi*, Ankara: 57 (2022), 183.

5 M. Oluş Arık, *Hasankeyf Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2003, 96-98.

6 İbnu'l-Münşi el-Hisni, *Nüzhetu'n-Nazır*, 22a; Yusuf Baluken, *Hasankeyf Eyyübîleri*, Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2016, 79.

Vekâinâmenin verdiği bilgiler, günümüzde "Küçük Saray" olarak adlandırılan yapıyı ve yakın çevresini tarif etmektedir. Küçük Saray'ın, iktidar değişikliğinin meydana geldiği 1303 yılı ve öncesinde devletin yönetildiği saray olduğu anlaşılmaktadır.

1232 yılında Hasankeyf'i ele geçiren Eyyûbiler, Hasankeyf merkezli yeni bir devlet kurmuşlardır. Ancak iktidar mücadeleleri; Moğolların baskı, talan, istila ve yağmaları; yakın çevrelerindeki diğer beylik ve devletlerle olan menfi ilişkiler ve çatışmalar nedeniyle 1232-1303 yılları arasında tahta geçen 6 melik, iktidar olmalarına karşın muktedir olamamışlardır.

Kale ve yakın çevresindeki imar faaliyetleri, Moğol tehlikesinin ortadan kalkmasından sonra devletin artık sağlam temellere oturduğu Melikûs-Salih (1303-1326) dönemi itibariyle başlamıştır.

Yukarıda belirtilenlerin yanı sıra sarayın bulunduğu yerin Türkçe "Kırkız" olarak isimlendirilmesinden ötürü, Küçük Saray'ın Artuklular döneminde inşa edildiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Eyyûbilerin 1232 yılında Hasankeyf'i ele geçirmesiyle şehirdeki Artuklu egemenliği son bulmuş, kaledeki saray/saraylar da Eyyûbiler tarafından kullanılmaya başlamıştır. *Hasankeyf Vekâinâmesi*'nde de belirtildiği üzere, XIV. yüzyılda Küçük Saray, Eyyûbî hanedanının ikamet ettiği ve ülkeyi yönettiği bir saray olarak kullanılmaya devam etmiştir. Sarayda bu dönemde ne tür imar ve tamir faaliyetlerinin yapıldığı bilinmemektedir.

1462 yılında Uzun Hasan tarafından ele geçirilen Hasankeyf, Akkoyunlu topraklarına dâhil olmuştur. Bu tarihten sonra sarayın kuzey cephesinin ciddi bir tamir gördüğü anlaşılmaktadır. Zira kuzey cephesindeki pencere lentosunun üstündeki iki aslan kabartması ile aslanlar arasındaki kabartma dörtgen süsleme panosunun köşelerindeki Arapça ve Farsça kitâbeler, sözü edilen tamirata işaret etmektedir.

Hasankeyf'te gerek Artuklu gerekse Eyyûbiler devrine ait Farsça herhangi bir kitâbe/mezar taşı tespit edilememiştir. "Mübârek Bâd", "Saâdet Bâd" gibi Farsça kitâbelerin benzerlerini Diyarbakır'daki birçok eserde görmek mümkündür.<sup>7</sup>

7 Benzer Farsça kitâbeler Safa Camii, Sarı Saltuk Türbesi ve Büyük Han'da da görülmektedir.

## 2. Yapının İncelenmesi

Küçük Saray; Hasankeyf Kalesi'nin kuzeydoğusunda, Dicle Nehri'ne doğru çıkıntı yapan kaya kütesinin üzerinde yer almaktadır. Kayalık alan, Büyük Saray'ın oturduğu kayalığa göre daha alçak olup 544 m kotunda yükselmektedir. Saraydan günümüze ulaşan eyvanlı yapı, oturduğu kaya kütesinin bittiği yerde yükselmesi nedeniyle heybetli ve çevresine hâkim bir görünüme sahip olmuştur. Yapı, dıştan 23 x 9,40 m, içten 20,55 x 5,80 m; kuzeydoğu cephesi ise dıştan 9,63 m, içten 7,77 m ölçülerindedir.

Eyvan, kuzeydoğu-güneybatı yönünde uzanan dikdörtgen bir forma sahiptir; üzeri de aynı yönde uzanan bir sivri beşik tonoz ile örtülüdür. Eyvanın kuzeybatı tarafı yıkılmış olup beden duvarlarının kalıntıları açıkça görülmektedir. Yapı; köşelerde kaba yonu, pencerelerde düzgün kesme taş, diğer yerlerde ise moloz taş malzemedен inşa edilmiştir. İç mekânı kuzeydoğu yönünde bir, doğuda iki, batıda üç adet düz lentolu pencere ile aydınlatılmaktadır.

Cephelerin cas sıvalı olduğu, kalan izlerden anlaşılmaktadır. Her bir cephede cas sıva üzerine kalem işi bitkisel bezemeli şemse ile palmet motifleri vardır. Bu süslemelerden sadece kuzeydoğudaki çok az, kuzeybatı cephedeki kısmen sağlam olup diğerlerinin sadece yerleri bellidir.

Yapının en dikkat çeken kısmı, Dicle Nehri ile kalenin eteğindeki varoşlara bakan kuzeydoğu cephesindeki taş bezemelerdir. Düzgün kesme taş malzemedен yapılan düz lentolu pencere açıklığının lentosu, alttan mukarnaslı birer konsola oturmuştur. Lentonun hemen üstünde birbirine bakar ve hareket eder tarzda, cepheden verilmiş birer aslan kabartması dikkat çekmektedir. Aslanların kuyrukları, arka bacaklarının arasından kıvrılarak gövde üzerinde ağzı açık bir ejder şeklinde sonlanmaktadır. Aslanların ağızları açıktır, enselerinde yeleleri vardır, ayaklarındaki pençeler de vurgulanmaya çalışılmıştır. Aslanların arasındaki kabartma kare panonun ortasında, eşkenar dörtgen bir pano vardır. Panonun yüzeyinde, yine kabartma tarzında düğümlü silmelerden oluşan geometrik bir kompozisyon yer almaktadır. Eşkenar dörtgenin üst iki köşesindeki daha küçük kare panolarda ma'kûlî hatlı ve kabartma tarzında dörder "Ali" ismi okunmaktadır.

Alttaki iki kare panoda ise solda Farsça “Saâdet Bâd”, sağda “Mübârek Bâd” kelimeleri yazılıdır. Tüm bu kompozisyon, en dışta ters “U” biçiminde düzenlenmiş kabartma dış dizisiyle sınırlandırılmıştır. Dış dizileri, pencerenin yan tarafındaki birer madalyonla bağlantılıdır. En dışta ise cas sıva üzerindeki sade bir bordürün tüm bu kompozisyonları kuşattığı, kalan izlerden anlaşılmaktadır.

Eyvanın kuzeybatısındaki kaya kütlelerinde orijinal sarayın bir parçası olup olmadığı belli olmayan, eyvanın iç mekân zemin kotu ile aynı seviyede muhtelif kaya oyma mekânlar, kaya kütlelerinin üstünde de kâgir mekânlar vardır.

Eyvanın iç mekânı da cas sıvalı olup duvarları tamamen islenmiştir. Duvarlardaki pencere açıklıkları, içten sivri kemerlidir. Pencereleden doğudakinin kemer köşesinde, sıva üzerine kazıma bitkisel motif izleri görülmektedir.

Yapı, orta yerine denk gelecek şekilde ve birbirine yakın konumda iki sivri kemer ile desteklenmiştir. Tonoz üzengi seviyesinde iç mekânı boydan boya dolanan sade bir bordür bulunmaktadır. Tonozun tam merkezinde ise iri bir şemse motifinin izi vardır. Tonozun iç yüzeyinde pöhrenlerin izleri açıkça görülmektedir.

2021 yılında iç mekânda yapılan kazılarda, zemin düzgün olmayan kaya kütleleri şeklindeki eyvan ile kuzeyde küçük bir sarnıç tespit edilmiştir.

### 3. Değerlendirme ve Sonuç

Saray, hem devletin yönetim merkezi olması hem de melik ve ailesini barındırması nedeniyle savunulması kolay bir yerde inşa edilmiştir. Üç yönden ulaşılması imkânsız derin ve dik uçurumlarla kendisini sağlama alan sarayın tek bağlantısı, kalenin oturduğu kayalığın batısıyladır.

Orijinal isimleri ve işlevleri tespit edilemeyen yapılar, mevcut kalıntıların ebatları nedeniyle “Büyük” ve “Küçük” olarak isimlendirilmiştir. Benzer örnekleri Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu saraylarında görmek mümkündür.<sup>8</sup>

8 Büyük Selçuklulara ait Merv'deki Büyük Kız Kalesi ve Küçük Kız Kalesi saray/köşklere ile Anadolu Selçuklulara ait Konya

Kayalığın en ucundaki eyvan, formu ve inşa tekniği açısından Hasankeyf ve Siirt'teki sivil yapılara benzemektedir. Moloz taş malzeme ve cas harcı ile inşa edilen yapının üst örtüsünde gerek yükü hafifletmek gerek soğuk kış günlerinde ısıtmayı kolaylaştırmak gerekse de iç mekândaki ekoyu düzenlemek için beşik tonozun iç kısmı pöhrenlerden meydana getirilmiş,<sup>9</sup> dış kısmı ise yöreye özgü bir üst örtü tekniği olan kılçık tarzında yapılmıştır.

Çevreye hâkim konumuyla sarayın önemli bir unsuru olan yapının, orijinal işlevinin ne olduğu bilinmemektedir. Dicle Nehri ve kale eteğindeki varoşlar ile geniş bir alanı gören manzarası nedeniyle etrafı seyretmek için yapılmış olabilir. Yapının oturduğu kayaya sıfır mesafe ile inşa edilmiş olması, kuzeydoğu cephesindeki düzenlemeyi gizemli kılmaktadır. Zira bu tarz bezemelerin ne halkın ne de saray erkânının göremeyeceği bir yerde olması, farklı bir amaç doğrultusunda ele alındığını ortaya koymaktadır.

Küçük Saray'ın kuzey cephesindeki pencerede düzgün kesme taş, diğer kısımlarda moloz taş malzeme kullanılmıştır. Düzgün kesme taş malzemenin olduğu pencere lentosunun hemen üstünde, birbirine bakar ve hareket eder hâlde iki adet aslan kabartması vardır. Bunların arasındaki geometrik panonun üst iki köşesinde ma'kûli hatla dörtlü “Ali” isminin yer alması, panonun alt sol köşesinde ise yine ma'kûli hatla Farsça “Saâdet Bâd”, sağda da “Mübârek Bâd” yazılarının olmasından dolayı, bu cephede Haydar/Esedullah unvanları olan, aynı zamanda ilim şehrinin kapısı olarak nitelenen Hz. Ali'ye bir atıftan, bir yönelimden bahsetmek mümkündür.<sup>10</sup>

Beyşehir Kubadâbâd Sarayı Külliyesi, Büyük Saray ve Küçük Saray için bkz. Rüçhan Arık, *Selçuklu Sarayları ve Köşklere*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi, 2017, 57-59, 182-197.

9 Pöhren: Osmanlı Türkçesinde “sebu”, mimaride ise “boşluk rezonatör” olarak anılmaktadır.

10 Hasankeyf'te ciddi bir Alevi/Şia varlığından söz etmek mümkündür. Zira Ehl-i Bey'ten kabul edilen İmam Abdullah Türbesi/Zaviyesi, 12 mihraplı bir mescid, Haydar Baba Zaviyesi/Kalenderhanesi gibi Alevi/Şia menşeli yapılar da bu iddiayı destekler niteliktedir. Akkoyunlular her ne kadar Sünni bir devlet olarak kabul edilse de devletin sınırları içinde yoğun bir Alevi nüfusu söz konusudur. Ayrıca devleti oluşturan kabile/aşiret/oymak gibi ana unsurların yöneticileri ile ileri

Türk sanatında sıklıkla kullanılan motiflerden biri de aslan figürüdür. Müddesir Sûresi'nin 50-51. âyetlerinde, uyarıcı olan Hz. Peygamber'den kaçan kişiler, "aslandan kaçan yaban eşekleri" olarak tanımlanmıştır.<sup>11</sup> Âyetlerde Hz. Peygamber "aslan" olarak betimlendiğinden dolayı, kapıdaki aslan ve Ali ikilemini Hz. Muhammed (a.s.) ve Ali (r.a.) olarak da anlamlandırmak mümkündür.

Profilden ve yürür hâlde betimlenen aslan kabartmalarının kuyrukları da ejder başı şeklinde tasvir edilmiştir.<sup>12</sup> Ancak ejder tasviri ile ilgili net bir izah yoktur. Orta Asya etkisi görülen aslan-ejder birlikteliğinde ağız açık bir şekilde tasvir edilen ejder, aslanı tehdit eder; hatta aslanın gövdesini ısırır biçimdedir.

Hâkimiyet, güç, kudret, güneş ve aydınlığı sembolize eden aslan ile ay, yer altı ve karanlığı sembolize eden ejder, birbirine zıt unsurların aynı yerde verildiği güzel örneklerdendir.<sup>13</sup>

Sarayın bir parçası olarak inşa edilen yapı, Eyyübiler döneminde taht mücadelesine sahne olmuş; Akkoyunlular zamanında ise cephesindeki bezemelerle mistik bir boyuta bürünmüştür. Moloz taş malzemeyle inşa edilen "Küçük Saray", oturduğu kayalığın blok hâlinde çatlak olması, konumu nedeniyle şiddetli rüzgâr ve yağışa maruz kalması, ayrıca insan kaynaklı olumsuz kullanımlar ve tahribatlar nedeniyle hasar görmüş ve Ilısu Barajı projesi kapsamında tamir edilmiştir. 2020 yılında baraj göletinden sızan sular içeri dolunca yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan yapı, 2021 yılında yerden 6 metre yükseltilerek suyun tahribatından korunmuştur.

Konumu ve cephesindeki bezemeleriyle dönemin önemli yapılarından olan Küçük Saray, Hasankeyf'in sembol eserlerinden biridir.

## Kaynakça

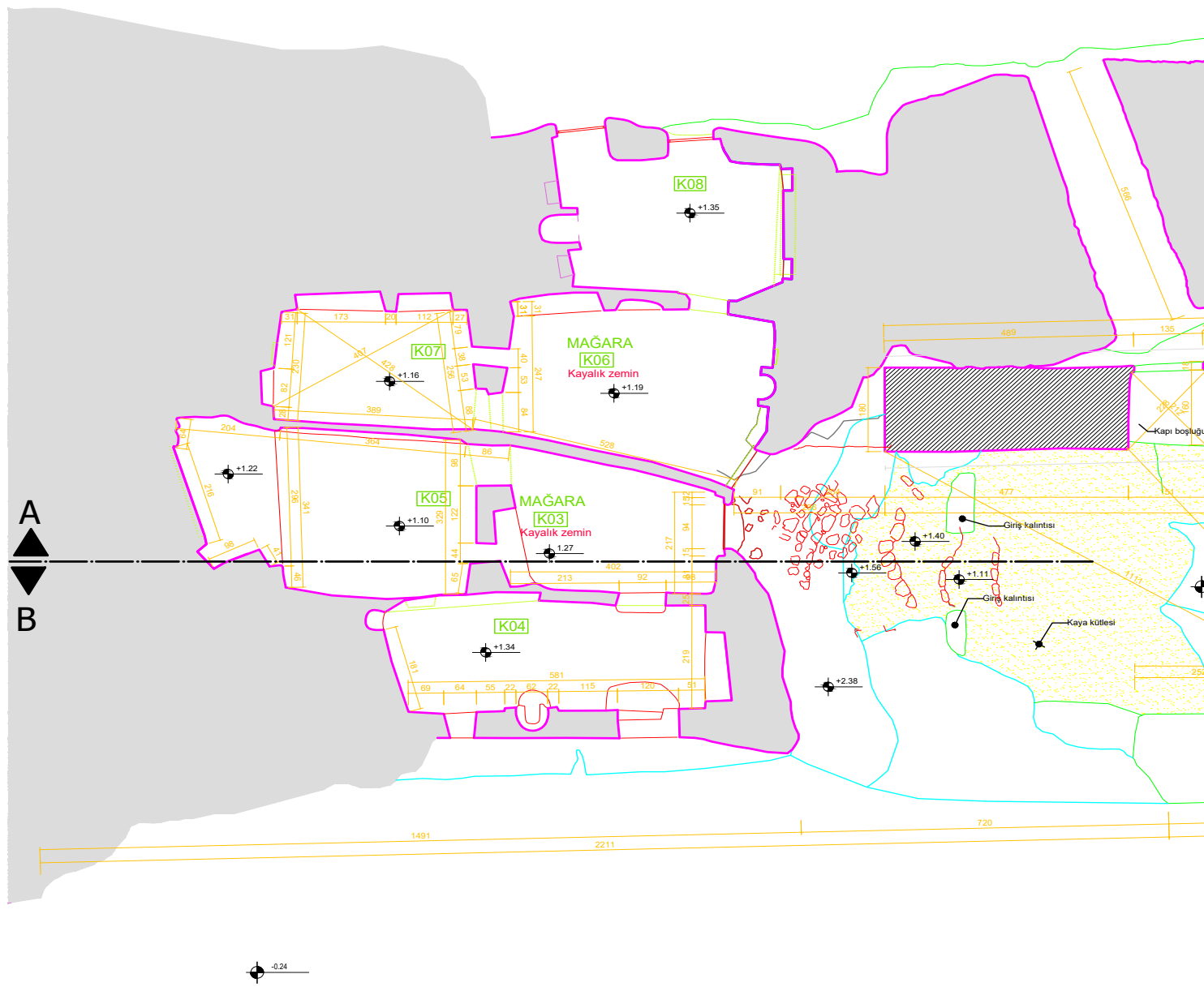
- Arık, M. Oluş. *Hasankeyf Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.
- Arık, Rüçhan. *Selçuklu Sarayları ve Köşkleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi, 2017.
- Baluken, Yusuf. *Hasankeyf Eyyübileri*. Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2016.
- Gabriel, Albert. *Şarki Türkiye'de Arkeolojik Geziler*. Çev. İdil Çetin. Ankara: Dipnot Yayınları, 2014.
- İbnu'l-Münşi el-Hisni. *Nüzhetu'n-Nazır*. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. Mixt. 355.
- Mıynat, Ali. *Bir Ortaçağ Kenti: Hasankeyf*. Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Üniversitesi, 2008.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü", *Anadolu*. Ankara: 13 (1969): 1-41.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Bellekten*. Ankara: 33/130 (1969): 171-192.
- Sevgi, Serap, Mesut Yılmaz. "Hasankeyf'te Baraj Gölü Alanında Kalan Taşınmaz Kültür Varlıklarını Koruma ve Kurtarma (Taşıma) Yaklaşımı ve Metotları", *Vakıflar Dergisi*. Ankara: 57 (2022): 177-202.
- Sohrabiabad, Hamidreza. "Akkoyunluların Mezhepsel Eğilimleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Alevilik Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*. Ankara: 18 (2018): 203-224.
- Uluçam, Abdüsselam. "Hasankeyf'in Mimarlık Tarihi", *I. Uluslararası Batman ve Çevresi Tarih ve Kültürü Sempozyumu*. İstanbul: 2009, 423-455.
- Yurttaş, Hüseyin. *Hasankeyf Yapılarının Sanat Tarihimizdeki Yeri*. Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1991.
- Zengin, Burhan. *Hasankeyf Tarihi ve Tarihi Eserleri*. İstanbul: Samaha Turizm, 2001.

gelenlerinin de Alevi olduğunu gösteren önemli veriler bulunmaktadır. Bkz. Hamidreza Sohrabiabad, "Akkoyunluların Mezhepsel Eğilimleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Alevilik Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, Ankara: 18 (2018), 203-224.

11 <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/muddesir-suresi-74/ayet-48/kuran-yolu-meali-5>, Erişim Tarihi: 26/10/2022.

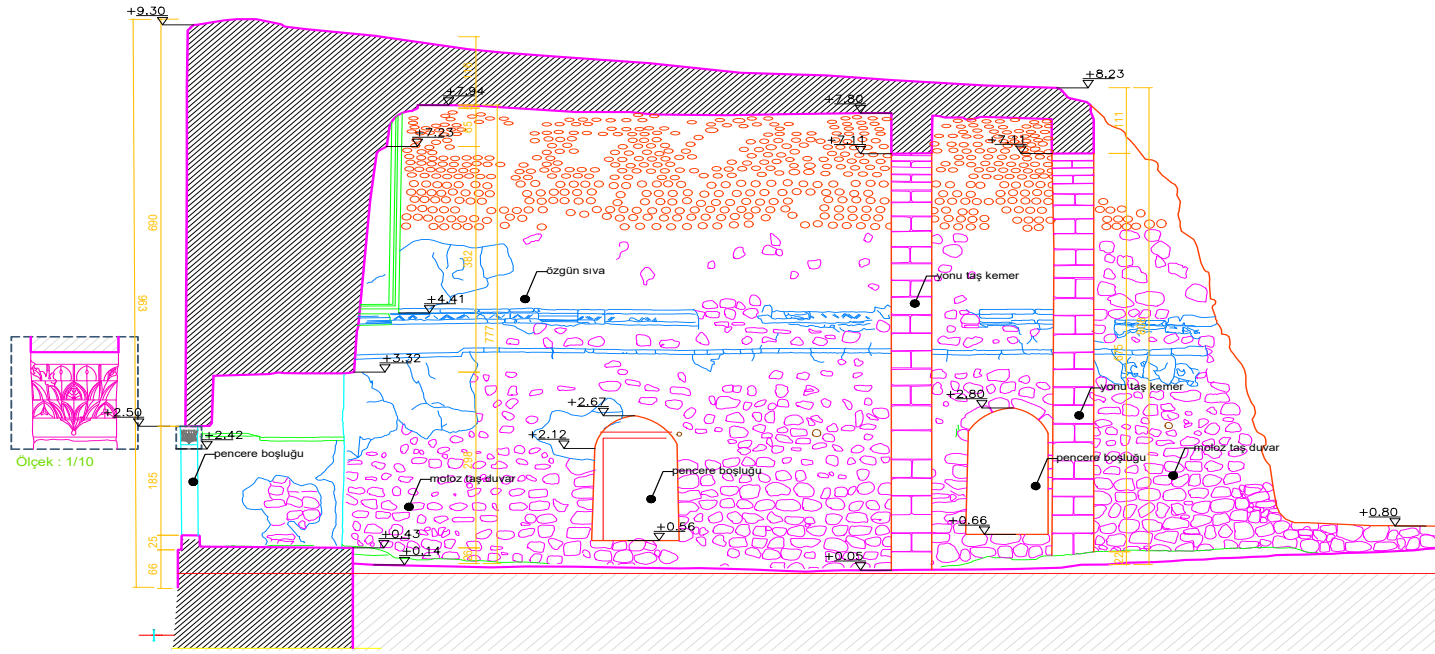
12 Kuyruğu ejder başı biçimli aslan kabartmaları; Kesikköprü Hanı, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi, Konya Alaeddin Köşkü, Cizre'den Diyarbakır Müzesi'ne getirilen taşlar, Patnos Türbesi, Sivas Behram Paşa Hanı ve Diyarbakır Kalesi'nde de görülmektedir. Bkz. Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü", *Anadolu*, Ankara: 13 (1969): 26.

13 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Bellekten*, Ankara: 33/130 (1969): 186-87.



1 Küçük Saray'ın vaziyet planı (ERBU)



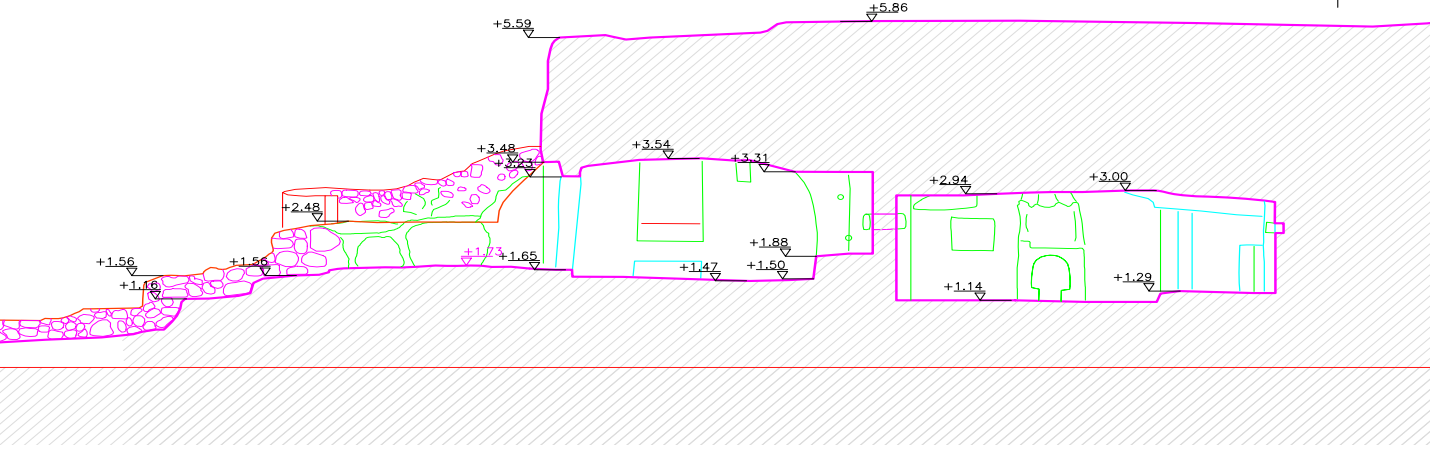
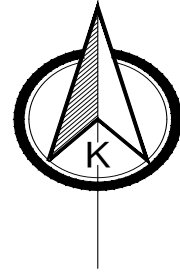


2 Küçük Saray'ın kesiti (ERBU)



3 Hasankeyf (Kazı Arşivi, 2017)





4 Hasankeyf, Küçük Saray'ın genel görünümü (Kazı Arşivi, 2017)



5 Küçük Saray ve Şaab Vadisi'nin genel görünümü (Kazı Arşivi, 2017)



6 Küçük Saray ve Şaab Vadisi'nin genel görünümü (ERBU, 2020)



7 Küçük Saray'ın genel görünümü (Kazı Arşivi, 2017)



8 Küçük Saray'ın kuzeydoğu cephesi (Kazı Arşivi, 2017)



9 Küçük Saray'ın kuzeydoğu ve doğu cepheleri (Kazı Arşivi, 2017)



10 Küçük Saray'ın genel görünümü (ERBU, 2020)



11 Küçük Saray'ın kuş bakışı görünümü (ERBU, 2020)





12 Küçük Saray'ın güneybatı cephesi (ERBU, 2020)



13 Küçük Saray'ın kuzey-kuzeydoğu cepheleri (ERBU, 2020)



14 Küçük Saray'ın kuzeydoğu-doğu cepheleri (ERBU, 2020)



15 Küçük Saray'ın batı cephesi, 2020



16 Küçük Saray'ın batı cephesindeki bezeme, 2020





17 Küçük Saray'ın kuzeydoğu cephesindeki bezeme, 2020



18 Küçük Saray'ın kuzeydoğu cephesindeki bezeme detayı, 2020



19 Küçük Saray'ın güneybatıdan görünümü, 2020



20 Küçük Saray'ın iç mekânı (ERBU, 2020)



21 Küçük Saray'ın iç mekânı, 2020



22 Küçük Saray'ın iç mekânında yer alan sarnıç, 2020



# MİLLÎ SARAYLAR RESİM MÜZESİ ENDERÛNLU RESSAMLAR KOLEKSİYONU VE RESSAM HAMDİ KENAN BEY

Halil Özyiğit\* - Gülsen Sevinç Kaya\*\*

Gönderilme Tarihi: 18.10.2022 - Kabul Tarihi: 07.11.2022

## Özet

Osmanlı'da saray mektebi denilince akla gelen ilk kurum Enderûn Mektebi'dir. 15. yüzyılın ortalarında kurulan teşkilat, lağvedildiği 1 Temmuz 1909 tarihine kadar Osmanlı Devleti'nin farklı kademelerinde ihtiyaç duyulan nitelikli devlet adamlarının yetiştirilmesinde büyük rol oynamıştır. Bir nevi üstün yetenekli çocukların devam ettiği bu mektebin hocaları da döneminin usta isimleri arasından seçilmiştir. Bu bağlamda Enderûn Mektebi'nde resim eğitimi vermesi için Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin (Güzel Sanatlar Okulu) Resim Bölümü'nü birincilikle bitiren Hamdi Kenan Bey'in görevlendirilmiş olması gayet tabiidir.

Osmanlı Devleti'nde resim sanatının gelişmesinde padişahların ilgileri ve desteklerinin katkısı büyüktür. Sarayda, Fatih Sultan Mehmed'in portresini yaptırması ile başlayan resim merakı giderek artmış, zaman içinde satın alınan tablolar ciddi sayılara ulaşmıştır. Günümüzde bu eserlerin bir koleksiyon olarak toplandığı ve teşhir edildiği tek kurum, Millî Saraylar Resim Müzesi'dir. 600'ü aşkın eserin 34 tematik bölümde düzenlendiği müze koleksiyonunun önemli bölümlerinden biri, "Enderûnlu Ressamlar" başlığı altında toplanmıştır. Enderûn Mektebi hocalarının ve öğrencilerinin fırçalarından çıkan bu yapıtlar, dönemin üslup ve çözümlenmelerini yansıtmaktadır. Makalede, Hamdi Kenan Bey'in kısa biyografisi verilmiş ve koleksiyonda bulunan beş yapıtı irdelenerek ressamın sanat anlayışına temel oluşturan yaklaşımlar ele alınmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Enderûn Mektebi, Hamdi Kenan Bey, Nuri Kenan Bey, Millî Saraylar, Resim, Koleksiyon, Türk Resmi, Manzara Resmi

## THE COLLECTION TITLED "PAINTERS TRAINED AT THE PALACE SCHOOL" IN THE NATIONAL PALACES MUSEUM OF PAINTING AND PAINTER HAMDİ KENAN BEY

### Abstract

The first thing that comes to mind when Ottoman Palace School is mentioned is Enderûn Mektebi. This school played an important role in the training of eligible statesmen required for various offices of the state from its establishment in the 15th century until its abolishment on July 1, 1909. The teachers of the school attended by highly talented children were selected among the distinguished instructors of the period. So naturally, Hamdi Kenan Bey who graduated from the Painting Department of the School of Fine Arts as the top student in his class was assigned as the art teacher at this school.

The interest and support of the sultans contributed greatly to the development of painting art in the Ottoman Empire. Mehmed the Conqueror led the way to evoke interest in paintings at the palace by ordering his portrait, this interest increased in time, and paintings that were bought in the process reached a substantial amount. Today the only institution where these works are collected and exhibited is the National Palaces Museum of Painting. This collection has over 600 pieces arranged in 34 thematic sections, and "Painters Trained at the Palace School" is a major title among these. Created by Enderûn teachers and their students, these paintings reflect genres and analyses of their time. In this study, following the brief biography of Hamdi Kenan Bey, the approaches that form the basis of his artistic style are evaluated through his five paintings in the collection.

**Keywords:** Enderun (Palace) School, Hamdi Kenan Bey, Nuri Kenan Bey, National Palaces, Painting, Collection, Turkish Painting, Landscape Painting

\* Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, hozyigit@pau.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-3245-2581

\*\* Sanat Tarihiçisi, M.A., Millî Saraylar Resim Müzesi Sorumlusu, gulsen68s@yahoo.com.tr, ORCID No: 0000-0002-6407-6843

## Enderûn Mektebi

Enderûn, Osmanlı'nın klasik döneminde kurulan, devlete üstün nitelikli idareciler yetiştirmek amacıyla taşıyan bir teşkilattır. Enderûn Mektebi'nde verilen çok yönlü eğitimin bir kolu da sanat eğitimi olmuştur. İlk olarak Sultan II. Murad döneminde (1421-44/1446-51) Edirne'de açılan okul, İstanbul'un fethinden sonra Topkapı Sarayı'nda teşkilatlandırılmıştır. 1909 yılına kadar açık kalan okulda, tarihe iz bırakmış çok sayıda nakkaş, hattat, şair ve bestekâr yetişmiştir.<sup>1</sup> Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra Enderûn'da yapılan köklü değişiklikler, yeniden düzenlenen saray teşkilatına da yansımıştır. Ancak, eğitim fonksiyonunda köklü bir değişiklik olmamıştır. Sultan Abdülmecid, devletin yönetim merkezini Topkapı Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na taşımıştır. Topkapı'da kalan Enderûn'un görevi de Hazine ve Hırka-i Saâdet dairelerinde nöbet ve temizlik hizmetlerini yapmaktan ibaret olmuştur. Bu süreçte mektep, Maarif Nezareti'nin reformlarına tabi olmuş ve ilkokul-ortaokul seviyesinde eğitim vermiştir. Ayrıca ortaokula üç senelik özel bir sınıf eklenmiştir. Böylece, Enderûn, üst düzey yönetici yetiştirme görevini başka kurumlara bırakmıştır. Yatılı okul olan Enderûn Mektebi'nin 1909 yılında kapatılması ile öğrenciler çeşitli okullara gönderilmiştir. Ancak Enderûn-ı Hümâyûn ve müstahdemi varlığını sürdürmüştür.<sup>2</sup>

"Saray Akademisi" olarak da nitelendirilen Enderûn Mektebi'nin eğitim programına, 19. yüzyılın ikinci yarısında Batılı üslupta resim dersi eklenmiştir. Arşiv belgeleri, askerî okullardan atanan isimlerin bu akademide resim dersleri verdiğini göstermektedir.<sup>3</sup> Asker ressam, Batılı anlamda

Türk resminin ilk temsilcileridir. Askerî okullardan mezun olan genç subaylardan resim yeteneği olanlar sarayda yaver-ressam, askerî okullarda ise resim öğretmeni olarak görevlendirilmiştir. Asker ressam, aldıkları tahtî-i arâzi ve menâzır gibi derslerin etkisi ile ağırlıklı olarak manzara/doğa resimleri yapmışlardır.

1875-1876 yıllarında Enderûn Mektebi'nin ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci sınıflarında resim dersi verilmiştir. Dördüncü sınıfında boyalı resm-i mücessem (üç boyutlu görünüş), beşinci sınıfında elvan (renkli) boyayla resm-i mücessem gibi dersler yer almıştır. Hacı Mahmud Efendi, dört sınıfta da resim öğretmenliği yapmıştır. 1909 yılına ait bir ders programı, okulun ortaokul kısmının dördüncü sınıfında da resim dersleri okutulduğunu göstermektedir. 1877-1878 tarihli bir belgeden de okulda ressam sınıfının olduğu anlaşılmaktadır.<sup>4</sup> Enderûn Mektebi'nin resim öğretmeni Miralay Hacı Mahmud Efendi'nin vefatından sonra bu göreve Sanâ-yi-i Nefise Mektebi öğrencilerinden Hamdi Kenan Bey getirilmiştir. Hamdi Kenan Bey'in yardımcılığını ise Hazine-i Hümâyûn hasekilerinden Ferid Bey yapmıştır.<sup>5</sup>

## Millî Saraylar Resim Müzesi'nin Enderûnlu Ressamlar Salonu

Osmanlı padişahları sanat eğitimi için yurt dışına öğrenci gönderilmesi, sergilerden eser satın alınması ve yetişen sanatçıların sarayda ya da okullarda görevlendirilmesi gibi kültürel atımları ile Türk resim sanatının en büyük destekçisi olmuşlardır. Millî Saraylar Resim Müzesi, Osmanlı sarayının resim sanatı alanındaki tek temsilcisi olması bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

1 İsmail H. Baykal, *Enderun Mektebi Tarihi*, İstanbul: Halk Basımevi, 1953, 18, 25, 29; Ülker Akkutay, *Enderûn Mektebi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, 1984, 25-26; Halil Özyiğit, "Enderun Mektebinde Yetişen İki Sanatçı: Said Efendi ve Tevfik Paşa", *EKEV Akademi Dergisi*, 15/49 (2011), 154.

2 Aysel Çötelioglu, "Enderun Mektebi'nin Son Dönemlerinde Resim Eğitimi ve Öğrenci Resimleri", *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, İstanbul: TBMM Millî Saraylar Yayınları, 2012, 89.

3 Çötelioglu, "Enderun Mektebi'nin Son Dönemlerinde", 90.

Enderûn Mektebi'nin resim öğretmeni Necip Bey terfi ettirilerek başka bir göreve verilmiştir. Yerine Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn zabitanından Kolağası Hacı Mahmud Efendi atanmıştır. Hacı Mahmud Bey, vefatına kadar okulda görev yapmıştır.

4 Çötelioglu, "Enderun Mektebi'nin Son Dönemlerinde", 89-90.

5 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HH.İ., Kutu: 224, Gömlek: 34.

Ayvazovski, Abdülmecid Efendi, Oryantalist tablolar, padişah portreleri, saray ressamı, asker ressamı ve Enderûnlu ressam koleksiyonları ile Türkiye'nin en zengin müzelerinden biridir. Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nun başyapıtlarından oluşan 600'e yakın eser, müzenin tematik bütünlük esas alınarak düzenlenmiş 34 bölümünde sergilenmektedir.<sup>6</sup> Koleksiyondaki eserler, 15-20. yüzyıl arasındaki uzun bir zaman dilimine tarihlendirilmektedir.

Millî Saraylar Resim Müzesi'nin Enderûnlu Ressamlar başlıklı 31. tematik bölümünde; Enderûn Mektebi'nin resim öğretmeni Hamdi Kenan Bey ile Enderûnlu ressam Zekeriya, Abdürrahim, Abdurrahman, Zeki, Mehmed, İbrahim, Şükrü, Ahmed Hamdi, Safiyüddin, Ali Kemal bin Hüseyin Fikri, Ahmed Hamdi ve Ahmed Faik'in eserleri sergilenmektedir. Salonda ağırlıklı olarak Enderûn Mektebi öğrencilerinin resimleri görülmektedir. Bu bölümde teşhir edilen bazı imzasız tablolar da Enderûnlu ressamın ortak üslubunu yansıttıkları için Enderûn Mektebi öğrencilerine atfedilmektedir. Enderûnlu ressamın imzalarında ya da tablolardaki etiketlerde, eserlerin saraya sunulduğunu gösteren "Kulları" ibaresi yer almaktadır. Tuval üzerine yağlıboya ile yapılmış bu tabloların hepsinin arka yüzünde Lefranc firmasının çıpa şeklindeki damgası bulunmaktadır.<sup>7</sup> Öğrencilerin

tabloları benzer ölçülerdedir. Hamdi Kenan, Ali Kemal bin Hüseyin Fikri, Ahmed Hamdi ve Ahmed Faik Bey'in tablolarının ölçüleri öğrencilerinden farklıdır.

Enderûnlu ressamın akademik gelenek doğrultusunda yaptıkları eserlerin neredeyse hepsi manzara konuludur. Kompozisyon şemaları, ışık ve renk kullanımları ortak bir üslubun izlerini taşımaktadır. Bu manzaraların birçoğu, açık havada değil de atölyede, fotoğraf, kartpostal ya da baskı resimlere bakılarak yapılmış gibidir. Kompozisyonlarında mat ve durağan bir görünüm ortaya koyan sanatçılar, yumuşak fırça darbeleri ile durgun bir atmosferi yansıtmışlardır. İnsan ya da hayvan figürlerini neredeyse hiç kullanmayan ressamın İstanbul manzaralarında, topoğrafik özelliklerin ve mimarinin gerçeğe uygun olarak belirgin konturlarla en ince ayrıntısına kadar verilmeye çalışıldığı görülmektedir.

### Hamdi Kenan Bey'in Hayatı

Hamdi Kenan Bey, (Resim 1) Gelenbevizâde sülalesinden Enderûn-ı Hümâyûn doktoru (sertabib) Nuri Kenan Paşa'nın oğlu olarak Hicri 1286<sup>8</sup> (1870) yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir.<sup>9</sup> Nuri Kenan Paşa, tıp tahsili için gittiği Paris'ten 1289 (1872) yılında dönmüş<sup>10</sup> ve birkaç ay içinde Mekteb-i Tıbbiyede göreve başlamıştır.<sup>11</sup> Burada serîriyyat (klinik) hocasının yardımcısı olarak çalışırken binbaşılığa

6 Müze; "Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz Salonu", "Devlet-i Aliyye", Salvatore Valéri", "Ressâm-ı Hazret-i Şehriyârî", "İvan Konstantinoviç Ayvazovski Salonu", "Emilio della Sudda", "Osman Nuri Paşa", "Süleyman Seyyid", "Türk Hamam Kültürü", "Halil Paşa", "Osmanlı'nın İhtişamı", "(Şeker) Ahmed Ali Paşa", "Abdülmecid Efendi'nin Atölyesinden İzler", "Abdülmecid Efendi", "Osman Hamdi Bey", "(Hoca) Ali Rıza", "Hüseyin Zekâi Paşa", "Goupil Galerisi'nden", "Hayal İstanbul", "Osmanlı Hanımları", "Mustafa Kemal Atatürk", "Hâne-i Saâdet", "Tasvir-i Hümâyûn Salonu", "Osmanlı Donanması", "Savaşlar ve Zaferler I, II ve III", "Savaşlar ve Zaferler Salonu", "Fetih ve Fatih", "Abdülmecid Efendi'nin Atölyesi", Doğu'ya Dair", "Osmanlı Sarayında Manzara", "Enderûnlu Ressamlar", "Osmanlı Bürokrasisi", "Süretler" ve "Çanakkale" başlıkları ile 34 tematik bölümden oluşmaktadır.

7 Enderûn Mektebi'nin resim öğretmeni Hamdi Kenan Bey'in sadece *İstanbul Manzarası* adlı eserinde Lefranc damgası bulunmamaktadır. 18. yüzyılda kurulan Lefranc'ın Londra, Paris, Marsilya, Lyon, Brüksel, Viyana ve Milano'da şubeleri vardır. Şirket, üç asırlık tecrübesi ile başarı ve ününü hâlen sürdürerek günümüzde "Lefranc & Bourgeois" adıyla hizmet

vermektedir. Müze koleksiyonunda yer alan Abdülmecid Efendi, Halil Paşa, Şeker Ahmed Paşa, Yusuf Ziya Paşa, Halid Naci gibi birçok sanatçının tablolarının arka yüzünde "Lefranc & Co." damgası görülmektedir.

8 Ay belirtilmemişse 1330'a kadar olan tarihler Hicri, 1300'den sonrası Rûmî kabul edilerek Milâdi tarihe dönüştürülmüştür.

9 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HR.SAİD., Kutu: 16, Gömlek: 9; Fon: DH.SAİD., Kutu: 85, Gömlek: 169; Hamdi Kenan ve Eserleri Hakkında Biyografik Fiş, Bel\_Mtf\_054638, İBB Atatürk Kitaplığı. Belgelerde, Hamdi Kenan Bey'in doğum tarihi Hicri 1286, Mâli 1285 olarak verilmektedir.

10 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HR.MKT., Kutu: 760, Gömlek: 27.

11 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HR.MKT., Kutu: 760, Gömlek: 23.

(1875) terfi etmiştir.<sup>12</sup> 1878'de miralay,<sup>13</sup> 1894'te mirlivalığa yükseltilen<sup>14</sup> Nuri Kenan Paşa, 1909 yılının Mart ayında açığa alınmış,<sup>15</sup> 12 Temmuz 1909 tarihinde ise emekliye sevk edilmiştir.<sup>16</sup> Hizmetlerinden dolayı değişik tarihlerde padişahlar tarafından nişanlar<sup>17</sup> ile ödüllendirilen Paşa, 1334 (1918) yılında vefat etmiştir.<sup>18</sup>

Babasının saraydaki konumu nedeniyle Hamdi Kenan Bey'in hatırı sayılır bir refah ortamında büyüdüğünü savlamak pek de yanlış olmasa gerekir. Elbette bu refah, sanatçının eğitim hayatına da yansımış; nitelikli ve kapsamlı bir öğrenim gören Hamdi Kenan Bey sıbyan mektebini bitirdikten sonra devrin önde gelen ilim insanlarından destekleyici eğitim almıştır. Hususi muallimlerden hem Arapça hem de Farsça dersleri alan Hamdi Kenan Bey'in hatt-ı nesh<sup>19</sup> (nesih yazı) eğitimini tamamlayarak Arap bir hocadan icazetname alması, sanata yatkınlığının önemli işaretlerindedir. Doğu dillerinin yanı sıra Fransızca ve Almanca gibi Batı dillerini de öğrenen Hamdi Kenan Bey, Sanâyi-i Nefise Mek-

tebi'nin resim sınıfına kaydolarak sanat eğitimini sürdürmüştür.<sup>20</sup>

Hamdi Kenan'ın resme ilgi duymasında, babasının görevi dolayısıyla saraydaki sanat çevresiyle temas kurması büyük rol oynamıştır. Hamdi Kenan Bey, Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin son sınıfında öğrenciyken ve henüz 24 yaşındayken (22 Haziran 1893) Hariciye Nezareti'nin Tahrîrât-ı Hâriciyye kaleminde (yabancılarla yazışma kalemi) memuriyet hayatına başlamıştır.<sup>21</sup> 1 Temmuz 1893 tarihinde Enderûn Mektebi'nin resim muallimliğine atanmıştır.<sup>22</sup> 27 Eylül 1896'da aynı mektebin Lisan-ı Osmânî hocalığı görevini de üstlenmiştir.<sup>23</sup> Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin ressam sınıfından mezun bir sanatçı olarak idadi veya rüşdiye mekteplerinde resim muallimliğine atanmak üzere başvurularında bulunsa da<sup>24</sup> arşiv belgelerinde Enderûn Mektebi dışında başka bir okulda resim muallimliği yaptığının dair bir kayda rastlanmamaktadır.

Sanatçı, başarılarından dolayı değişik tarihlerde Osmanlı padişahları tarafından nişan ve madalyalarla ödüllendirilmiştir. Bunlardan en önemlileri 23 Mart 1895'te gümüş Sanâyi-i Nefise madalyasına, 9 Kasım 1898'de 3. rütbeden Mecîdî Nişanı'na, 10 Aralık 1899'da da 3. rütbeden Nişân-ı Âli Osmânî'ye layık görülmesidir.<sup>25</sup>

12 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..DH., Kutu: 709, Gömlek: 49648.

13 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..DH., Kutu: 764, Gömlek: 62289; Fon: C..AS., Kutu: 44, Gömlek: 2038.

14 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..DH., Kutu: 89, Gömlek: 81.

15 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..AS., Kutu: 87, Gömlek: 22; Fon: HH.İ., Kutu: 198, Gömlek: 37; Fon: BEO, Kutu: 3598, Gömlek: 269808.

16 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..HB., Kutu: 10, Gömlek: 48; Fon: BEO., Kutu: 3706, Gömlek: 277904.

17 Nişan ve atıyye-i seniyye verilmesi, T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..DH., Kutu: 732, Gömlek: 60032; Nişan, T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..DH., Kutu: 1162, Gömlek: 90792; 3. Dereceden Mecîdî Nişanı, T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: TS.MA.e., Kutu: 595, Gömlek: 90; Nişân-ı Âli, T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: TS.MA.e., Kutu: 596, Gömlek: 12; Nişan, T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..DH., Kutu: 1246, Gömlek: 97602.

18 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..DUİT, Kutu: 3, Gömlek: 68.

19 Hat sanatına özgü nesih yazı stili.

20 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HR.SAİD., Kutu: 16, Gömlek: 9.

21 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HR.SAİD., Kutu: 16, Gömlek: 9; Hamdi Kenan ve Eserleri Hakkında Biyografik Fiş, Bel\_Mtf\_054638, İBB Atatürk Kitaplığı.

22 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HR.SAİD., Kutu: 16, Gömlek: 9; Fon: TS.MA.e., Kutu: 607, Gömlek: 16; Hamdi Kenan ve Eserleri Hakkında Biyografik Fiş, Bel\_Mtf\_054638, İBB Atatürk Kitaplığı.

23 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HR.SAİD., Kutu: 16, Gömlek: 9; Hamdi Kenan ve Eserleri Hakkında Biyografik Fiş, Bel\_Mtf\_054638, İBB Atatürk Kitaplığı.

24 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: MF.MKT, Kutu: 465, Gömlek: 51.

25 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HR.SAİD., Kutu: 16, Gömlek: 9; Fon: İ.TAL., Kutu: 74, Gömlek: 40; Fon: BEO., Kutu: 595, Gömlek: 44618; Fon: TS.MA.e., Kutu: 627, Gömlek: 49; Hamdi Kenan ve Eserleri Hakkında Biyografik Fiş, Bel\_Mtf\_054638, İBB Atatürk Kitaplığı.





1 Hamdi Kenan Bey (Ma'lûmât gazetesi, 1902)

Enderûn Mektebi'nin 1 Temmuz 1909'da kapatılması ile sanatçının resim muallimliği görevi sona ermiş, ancak devlet memurluğu görevi emekli oluncaya kadar devam etmiştir. Arşiv belgelerinden anlaşıldığı kadarıyla, II. Meşrutiyet'in ilanını müteakip Hamdi Kenan Bey'in görev yeri değişmiş, Bahriye Nezareti tercüme kalemine bağlı Almanca mütercimliğine tayin edilmiş, 20 Temmuz 1916'da (R. 7 Temmuz 1332) da emekliliğe sevk edilmiştir.<sup>26</sup> Sanatçının vefat tarihi ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.

### Enderûn Mektebi'nin Resim Muallimi Hamdi Kenan Bey'in Resimleri

Sanatçının ismine ilk defa, 20. yüzyılın başlarında İstanbul'da düzenlenen ve âdeta sanatseverlerin gövde gösterisine dönüşen Beyoğlu/Pera

sergilerinde rastlanmaktadır. İlki 1901 yılında açılan sergilere 1902 ve 1903 yıllarında da devam edilmiştir. Gelmiş geçmiş en kalabalık sanatçı grubunun rağbet gösterdiği bu sergilere Hamdi Kenan Bey de 1902 yılında iştirak etmiştir. Sergi kataloğunda yer alan bilgilere göre İstanbul doğumlu sanatçı, Prof. Salvatore Valeri'nin öğrencisidir. İkamet adresi ise Cağaloğlu Molla Fenari Sokak'tır.<sup>27</sup> Sergiye katılan sanatçıların üslup ve eserlerini kapsamlı bir kritik okuyucularına tanıtan Celal Esad (Arseven), Hamdi Kenan Bey'den de kısaca bahsetmiş ve sanatçıyı "kendi gayretleri ile yol almaya çalışan Türk ressamlar arasında takdir edilmesi gereken bir isim" olarak takdim etmiştir.<sup>28</sup> Ayrıca Hamdi Kenan Bey'in *Üsküdar'dan Görünüm*<sup>29</sup> adlı çalışması da dâhil olmak üzere sergiye katılan diğer sanatçıların yapıtlarını zikredilmeye değer eserler olarak nitelmiştir.<sup>30</sup> Sergi binasının C Salonu'nda teşhir edilen Hamdi Kenan'ın tablosuna dair daha geniş bir kritik, Régis Delbeuf'ün kaleminden çıkmıştır:

"Profesör Valeri'nin öğrencisinin efendisine şeref verdiğini söylemek yeterli değildir. Çünkü bu gencin sergilenen tek bu resminde bile gerçek bir kişilik, kendini gösteren bir bireyselliğin başlangıcı vardır. *Üsküdar'dan Çırağan ile Ortaköy arasındaki Avrupa kıyılarını gösteren bu panoramik resmi bir başlangıç mı bilmiyorum; ama gerçekten öyle görünmüyor. Bu sadece Profesör S. Valeri'yi gelecek yıl bize diğer birkaç öğrencinin çalışmalarını da göstermeye teşvik edebilir. Eğer buna değerse, halk onları memnuniyetle karşılayacaktır. Emin olabilir.*"<sup>31</sup>

27 *Deuxième Exposition Des Artistes de Constantinople Salon 1902 Catalogue*, 1902, 18.

28 Celal bin Esad, "Resim Sergisi/Salon", *Ma'lûmât*, 15 Mayıs 1902, 1727.

29 Sergi kataloğunda 142 numara ve *Üsküdar'dan Alınmış Bir Manzara* ismi ile kayıtlıdır. Bkz. Celal bin Esad, "Resim Sergisi/Salon", 1707. Fransızca katalogta ise *Üsküdar'dan Görünüm* ismi ile kayıtlıdır. Bkz. *Deuxième Exposition des Artistes de Constantinople Salon 1902 Catalogue*, 1902, 18.

30 Halil Özyiğit, *1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarında Türk Resim Sanatı Eleştirisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 2012, 266, 471.

31 Régis Delbeuf, *Les Artistes de Constantinople Salon de Pera*, *Deuxième Année*, 1902, 93-94.

26 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: İ..DUİT, Kutu: 184, Gömlek: 69.



Benzer cümleleri *Le Stamboul* gazetesinin<sup>32</sup> 9 Mayıs tarihli sayısında da görmek mümkündür.<sup>33</sup> Bu tanımlamalardan yola çıkıldığında, Hamdi Kenan'ın 1902'de teşhir edilen resminin Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda *İstanbul Manzarası*<sup>34</sup> (Resim

2) ismi ile kayıtlı eser olduğu sonucuna varılmaktadır. Kulları Hamdi Kenan imzalı *İstanbul Manzarası*, R. 1316 (1900-1901) tarihlidir ve koleksiyonun en büyük boyutlu eseridir. Üsküdar'dan (muhtemelen Çamlıca Tepesi'nden) Avrupa Yakası'nın panoramik görünümünü tasvir eden ve insan figürüne yer verilmeyen kompozisyonda, gökyüzü ve denizin durağanlığı dikkat çekmektedir. Gökyüzünde tek bir kuşun bile görülmediği, denizde ise ne bir kayığa ne de gemiye yer verilmeyen kompozisyon, eylemsiz/statik bir görüntüye dönüşmüştür. Sanatçı, İstanbul'un topoğrafik yapısı ve mimarisini ayrıntıya girmeden yansıtmaya çalışmıştır. Ancak

32 Gazetenin müdürü Regis Delbeuf'tur. Bkz. Seza Sinanlar, *Perâda Resim Üretimi Ortamı 1844-1916*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı 2008, 90. Muhtemelen bu cümleler de ona aittir.

33 Sinanlar, *Perâda Resim Üretimi Ortamı 1844-1916*, 258.

34 *İstanbul Manzarası*, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/546.



2 Hamdi Kenan, *İstanbul Manzarası*, 1900-1901, tuval üzerine yağlıboya, 215 x 90,5 cm, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/ 546

sağ tarafta yer alan küçük kulübe, resmin esas teması üzerinde güçlü bir baskı yapmaktadır. Hatta resmin süjesine dönüşmüştür. Denizde yumuşak fırça dokunuşları görülürken, diğer biçimlerin çizgisel konturlarında kalınlık ve yer yer sert geçişler uygulanmıştır.

Hamdi Kenan Bey'in 1903 Pera/Beyoğlu Sergisi katalogunda doğum yeri ve adres bilgileri değişmezken, eğitim bilgilerine eklemeye yapıldığı ve "Sanâyi-i Nefîse-i Şâhâne Mektebi ve Mösyö Prof.

*Salvatore Valeri'nin talebesinden*" ifadesinin yer aldığı görülmektedir.<sup>35</sup> Böylece 1902 sergisinde eksik kalan Sanâyi-i Nefîse Mektebi mezuniyetine burada vurgu yapılmıştır. Sanatçı 1903 yılında açılan sergiye 1902'de olduğu gibi tek bir yapıt ile katılmıştır.

35 *Troisième Exposition des Artistes de Constantinople Salon 1903 Catalogue*, İmp. Du Levant Herald, 1903, 8; *Dersaadet Sanatkarının Üçüncü Sergisi Salon 1903 Kataloğu*, Levant Herald Matbaası, 1903, 12; Özyiğit, *1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarında*, 310, 492.



3 Hamdi Kenan, *Çamlıca*<sup>38</sup>  
(*Ma'lûmât* gazetesi, 1903, Beyoğlu/Pera Sergisi)



4 Hamdi Kenan, *Çamlıca*, 1902-1903,  
tuval üzerine yağlıboya, 61 x 49,8 cm,  
Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu,<sup>39</sup> Env. No. 121/707

Bu eser, sergi kataloğunda *Çamlıca Manzarası*<sup>36</sup> (Resim 3-4) adıyla kayıtlıdır. Sergideki yapıtlar hakkında *Ma'lûmât* gazetesinde geniş bir kritik, Celal Esad (Arseven) tarafından kaleme alınmıştır. Sanatçının bu eseri de 1902 sergisinde olduğu gibi yazar tarafından değerlendirmeye tabi tutulmamış, ancak gazetede fotoğrafı yer almıştır. *Çamlıca Manzarası*,<sup>37</sup> R. 1318 (1902-1903) tarihli ve "Kulları Resim Muallimi Hamdi Kenan" imzalıdır. Hamdi Kenan'ın fotoğrafik etkili, durağanlığı ile öne çıkan, en ufak bir rüzgâr esintisinin dahi görülmediği bir başka manzara resmidir. Pastel denilebilecek renklerden oluşan kompozisyonda, ilk eserindeki gibi (Resim 2) resmin yarısı gökyüzüne ayrılmıştır.

Beyoğlu/Pera sergileri, 1903 yılındaki 3. sergiden sonra kesintiye uğramıştır. 1908 yılında Harbiye Mektebi Sergisi; 1911 yılında Societa Opera'da açılan ve Beyoğlu/Pera sergilerinin devamı niteliğinde olan 5. sergi; 1916 yılından itibaren Galatasaray sergileri ve 1923'ten itibaren Ankara'da yıllık

resim sergileri düzenlenmiştir. Ancak bu sergilerin hiçbirinde Hamdi Kenan Bey'in ismine rastlanmamaktadır. Sanatçının günümüze ulaşan yapıtlarının iki elin parmaklarını geçmeyecek sayıda olması, üretkenliğinin sınırlılığına bağlanabilir. Sergilere katılımının az olmasına belki bu durum veya sergi düzenleme komiteleri ile yaşadığı sorunlar kaynaklık etmiş olabilir. Mevcut bilgiler ışığında bu hususun çözümlenmesi şimdilik pek mümkün gözükmemektedir.

Millî Saraylar Resim Müzesi'nde Hamdi Kenan Bey'in bu iki eseri dışında üç resmi daha bulunmaktadır. Sanatçının *Peyzaj*<sup>38</sup> adlı eseri (Resim 5), R. 1318 (1902-1903) tarihli ve "Kulları Resim Muallimi Hamdi Kenan" imzalıdır. Resimde, sahilde bir yelkenli ile kıyıda anıtsal birkaç yapı betimlenmiştir. Manzara muhtemelen hoca ile öğrencilerinin birlikte çalıştığı bir doğa kesitidir. Nitekim müze koleksiyonunda bulunan, Enderûn Mektebi öğrencilerinden Şükrü ve İbrahim'e ait tablolar ile sanatçı imzası olmayan birkaç tuvalde de sözü edilen manzaraya çok benzer bir tema işlenmiştir.

36 Eser kataloğda 136 sıra numarası ile kayıtlıdır. Bkz. *Troisième Exposition des Artistes de Constantinople Salon 1903 Catalogue*, İmp. Du Levant Herald, 1903, 8; *Dersaadet Sanatkarının Üçüncü Sergisi Salon 1903 Kataloğu*, Levant Herald Matbaası, 1903, 12; Celal bin Esad, "Resim Meraklılarına Bir İki Söz", *Ma'lûmât*, 15 Rebiülevvel 1321 / 29 Mayıs 1319 / 11 Haziran 1903, 3499.

37 *Çamlıca Manzarası*, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/707.

38 *Peyzaj*, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/705.



5 Hamdi Kenan, *Peyzaj*, 1902-1903, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 81 cm, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/705

Sanatçının yine *Peyzaj*<sup>39</sup> isimli diğer eseri, “Kulları Resim Muallimi Hamdi Kenan” imzalı ve R. 1318 (1902-1903) tarihlidir.<sup>40</sup> (Resim 6) Mehtaplı bir gecede, akarsu kenarında bir sandal ile ağaçlar ve evler resmedilmiştir. Sanatçının en küçük ayrıntıyı dahi büyük bir titizlikle ele aldığı en yetkin iki yapıtıdan biri olan bu tabloda, ay ışığının su üzerindeki yansıması ve resimdeki diğer nesnelere etkisi, ciddi bir gözlem ve gerçekçi bir çözümlemeyi ortaya koymaktadır. Aynı gözlem gücü ve detaycılığı, *Göksu* isimli (Resim 7) yapıtında da görmek mümkündür.

39 *Peyzaj*, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/541.

40 Söz konusu resim, yakın zamanda Millî Saraylar Resim Müzesi'nin Enderûnlu Ressamlar bölümünde sergilenmeye başlayacaktır.

Sanatçının *Göksu*<sup>41</sup> adlı eseri (Resim 7), “Kulları Hamdi Kenan” imzalı ve R. 1319 (1903-1904) tarihlidir. Koleksiyonda bu tablonun bir benzeri ve daha büyük boyutlu olanı, “Kulları Ahmed Hamdi” imzalıdır. Hamdi Kenan Bey ile öğrencisi olduğu düşünülen Ahmed Hamdi'nin *Göksu Deresi*'ni konu alan tabloları arasındaki yakın benzerlik dikkat çekmektedir. Dere kenarında iskele ve evler, geriplanda Anadolu Hisarı'nın yer aldığı; sıcak renklerin baskın kullanıldığı kompozisyonda yakın ve uzak planların hem detaylı hem de başarılı bir şekilde kaynaştırıldığı görülmektedir.

41 *Göksu*, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/690.



6 Hamdi Kenan, *Peyzaj*, 1900-1901, tuval üzerine yağlıboya, 67,5 x 91,8 cm, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/541

Hamdi Kenan'ın Ankara Resim ve Heykel Müzesi ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde İstanbul'u konu alan birer manzarası bulunmaktadır. Ankara Resim ve Heykel Müzesi'ndeki *Topkapı Sarayı* adlı eseri, 1891 tarihlidir.<sup>42</sup> Sanatçının tespit edilen en eski tarihli eseri olan bu tabloda, Topkapı Sarayı'nın III. avlusu resmedilmiştir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenen *Çamlıca'dan Bir Manzara* adlı eseri ise 1902 tarihli- dir. Üsküdar'daki Kısıklı Meydanı'nda yer alan çeşme ile arka planda Kısıklı Camisi'nin resmedildiği

bu tablo, Halil Edhem'in kaleme aldığı *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*'nda "*Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin müsabaka işlerinden*" olarak tanıtılmıştır.<sup>43</sup>

42 Gül Sarıdikmen, *Türk Resminde İstanbul'un Mimarlık Örnekleri 1960-1860*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı, 2007, 423.

43 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1924, 44; Pınar Bolel Koç, "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'nda Yer Alan Üsküdar Manzaraları", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu V, 1-5 Kasım 2007*, Ed. Coşkun Yılmaz, Cilt 2, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2007, 21-23. Bu eser, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndan Millî Saraylar Resim Müzesi'ne getirilmiştir. Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na da sanatçının Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde katıldığı bir yarışma vesilesiyle girmiştir. Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*'nda sanatçının ismini babası Nuri Kenan Paşa ile karıştırmış ve Hamdi (Nuri) olarak yazmıştır. Sanatçı, üzerinde tarih notu olmayan bu eserini hem Osmanlı Türkçesi hem de Latin alfabesiyle imzalamıştır. Meydandaki çeşme 1914 yılında yıkıntı durumunda olduğundan, çevre düzenlemesi sırasında yeni bir çeşme yapılmıştır.



7 Hamdi Kenan, *Göksu Deresi*, 1903-1904, tuval üzerine yağlıboya, 38 x 46 cm, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Env. No. 121/690

Hamdi Kenan Bey'in özel koleksiyonlarda da bazı eserleri mevcuttur.<sup>44</sup> Sanatçı, en meşhur eseri olan *Karpuzlu Peyzaj*'da, manzara ile natürmortu aynı düzleme taşıyarak dikkat çekmiştir.<sup>45</sup>

44 Sanatçının *Göksu* adlı, 1903-1904 tarihli eseri Artam Müzayede tarafından; *Bulgurlu* adlı eseri de Portakal Sanat Evi tarafından satışa sunulmuştur.

45 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991, 93-94.

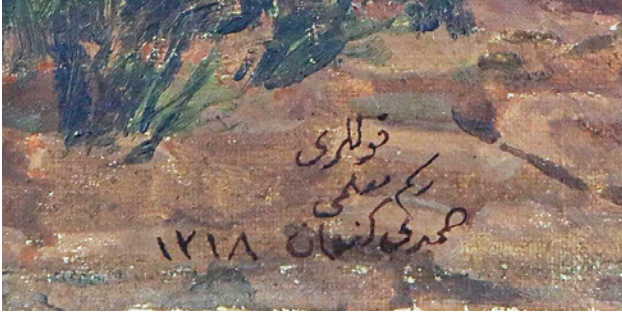
Sezer Tansuğ, 19. yüzyılın ikinci yarısında Türk resim sanatında görülen Batı etkili temaları ele alırken, sanatçının bu yapıtı ile Şeker Ahmed Paşa'nın İş Bankası Koleksiyonu'ndaki *Ayvalar* adlı eserini de irdelemiştir:

"Türk resim sanatında bu dönemin çok ilginç bir yönelişi, peyzaj ve natürmort temalarının bir arada alındığı resimlerdir. Şeker Ahmed Paşa'nın özel bir banka koleksiyonunda bulunan ve

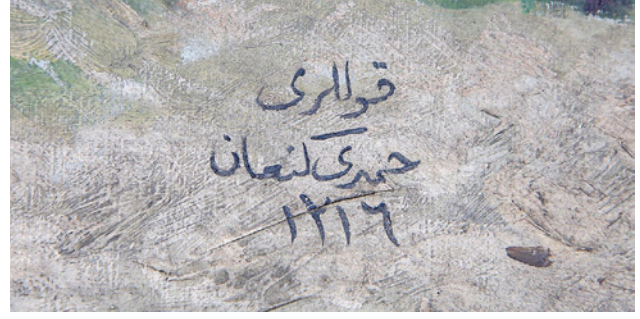
Sonuç olarak, varlıklı bir ailede dünyaya gelen Hamdi Kenan Bey'in nitelikli temel eğitimi, sanata olan merakı/sevgisi ile birleşerek onun geleceğini şekillendirmiştir. Sarayın sanat çevresi ile kurduğu ilişki, resim yeteneğini geliştirmesine kaynaklık etmiştir. Oluşturduğu bu sağlam temeller üzerine Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne giren sanatçının

*bu eğilimi yansıtan ilginç bir resmi, Hamdi Kenan'ın gerçeküstü denebilecek bir atmosferin yaratıldığı ve peyzajla natürmortun kaynaştırıldığı bir resmiyle tema akrabalığı ortaya koyuyor. Bu olağandışı eğilim, atölye ile açık hava arasındaki garip tereddütten kaynaklanmış olmalıdır.*

*Resimlerinde gün ışığının, açık havanın da tazeliği bulunan bu dönem ressamı, bir yandan işlerini atölyelerinde gerçekleştirdikleri izlenimi veren bir içe kapanıklığı yansıtır.*"



8 "Kulları Resim Muallimi Hamdi Kenan" imzası



9 "Kulları Hamdi Kenan" imzası

birincilikle mezun olması gayet doğaldır. Hamdi Kenan Bey, İstanbul'da ikamet eden ve dönemin meşhur ressamlarından olan Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin resim hocası Salvatore Valeri'den de ders almıştır.<sup>46</sup> Valeri'nin öğrencisi olarak katıldığı 1902 ve 1903 yıllarındaki Beyoğlu/Pera sergilerinde yerli ve yabancı eleştirmenlerin övgüsüne mazhar olmayı başarmıştır.

Otuzlu yaşlarının başında katıldığı bu sergiler haricinde başka bir sergide ismine rastlamadığımız sanatçının bireysel bir sergi açtığına dair bir kayıt da bulunmamaktadır. Yapıtlarının az sayıda oluşu üretken olmayan bir sanatçı kimliğine işaret edebileceği gibi, yaşadığı yangın vb. talihsiz bir olay da resimlerinin günümüze ulaşmasına engel teşkil etmiş olabilir. Sanatçının tüm yapıtları imzalıdır. Tablolarında "Kulları Resim Muallimi Hamdi Kenan" (Resim 8) ve "Kulları Hamdi Kenan" (Resim 9) olarak iki farklı imza kullanmıştır.

Sosyal içerikli konulara tuvallerinde yer vermeyen sanatçı, ağırlıklı olarak manzara çalışmıştır. İstanbul'un sayfiye yerlerini, dere ve deniz kenarlarını ışıklı ve parlak renklerle izleyiciye sunmuştur. Genelde sıradan evlerle bezelenen manzaralarına zaman zaman anıtsal yapılar da eşlik etmiştir. Resimlerinde işlediği manzaralar Topkapı Sarayı, Göksu, Çamlıca ve Bulgurlu'dan kesitler içermektedir. Tespit edilen tek natürmortunda bile süje bir manzara içine konumlandırılmıştır. Resimlerinden bazılarında matlaşan renkler; kartpostal, baskı resim ya da fotoğraf etkisini çağrıştırmaktadır.

46 Delbeuf, *Les Artistes de Constantinople*, 93-94.

Derecelendirilmemiş tekdüze renkler, bilhassa bazı eserlerinde güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Bazı yapıtlarında durağan, dingin bir tabiat tasviri görülürken, bazılarında ise canlı renkler, detaylar ve etkili ışık kullanımı dikkati çekmektedir. Bu durum manzaralarında fotoğraftan yararlanmış olduğu gibi, doğrudan açık havada gözleme dayalı çalışma yöntemini de uygulamış olduğunu göstermektedir. Yapıtlarında insan ya da hayvan figürüne yer verilmemiştir.<sup>47</sup> Gökyüzünün neredeyse resmin yarısını kapladığı manzaralarında, başarılı bir perspektif kullanımı görülmektedir.

47 1903 Beyoğlu/Pera Sergisi'nde yer alan *Çamlıca'dan Görünüm* adlı eserde, yol üzerinde görülen figür, bunun istisnasıdır. Günümüze ulaşan bu tabloda, insan figürünün olmadığı/kaldırıldığı görülmektedir.



## Kaynakça

### I. Arşiv Belgeleri

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Fon: HH.İ., Kutu: 224, Gömlek: 34; Fon: HR.SAİD., Kutu: 16, Gömlek: 9; Fon: DH.SAİDd., Kutu: 85, Gömlek: 169; Fon: HR.MKT., Kutu: 760, Gömlek: 27; Fon: HR.MKT., Kutu: 760, Gömlek: 23; Fon: İ.DH., Kutu: 709, Gömlek: 49648; Fon: İ.DH., Kutu: 764, Gömlek: 62289; Fon: C..AS., Kutu: 44, Gömlek: 2038; Fon: İ.DH., Kutu: 89, Gömlek: 81; Fon: İ..AS., Kutu: 87, Gömlek: 22; Fon: HH.İ., Kutu: 198, Gömlek: 37; Fon: BEO, Kutu: 3598, Gömlek: 269808; Fon: İ..HB., Kutu: 10, Gömlek: 48; Fon: BEO., Kutu: 3706, Gömlek: 277904; Fon: İ..DH., Kutu: 732, Gömlek: 60032; Fon: İ..DH., Kutu: 1162, Gömlek: 90792; Fon: TS.MA.e., Kutu: 595, Gömlek: 90; Fon: TS.MA.e., Kutu: 596, Gömlek: 12; Fon: İ..DH., Kutu: 1246, Gömlek: 97602; Fon: İ..DUİT, Kutu: 3, Gömlek: 68; Fon: İ..DUİT, Kutu: 184, Gömlek: 69; Fon: TS.MA.e., Kutu: 607, Gömlek: 16; Fon: MF.MKT, Kutu: 465, Gömlek: 51; Fon: İ.TAL., Kutu: 74, Gömlek: 40; Fon: BEO., Kutu: 595, Gömlek: 44618; Fon: TS.MA.e., Kutu: 627, Gömlek: 49.

Hamdi Kenan ve Eserleri Hakkında Biyografik Fiş, Bel\_Mtf\_054638, İBB Atatürk Kitaplığı.

### II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

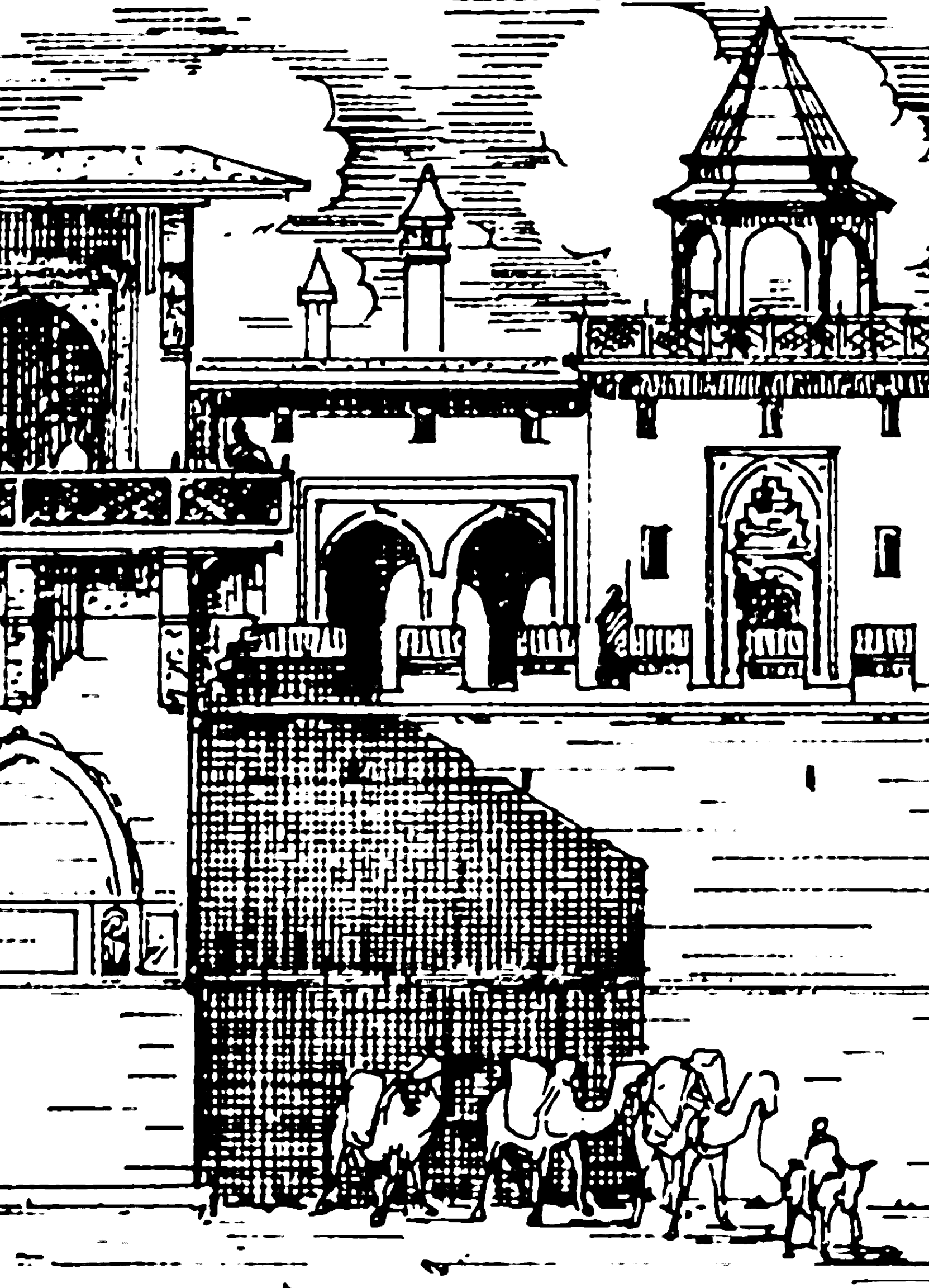
- Akkutay, Ülker. *Enderûn Mektebi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, 1984.
- Baykal, İsmail H. *Enderun Mektebi Tarihi*. İstanbul: Halk Basımevi, 1953.
- Celal bin Esad. "Resim Sergisi/Salon", *Ma'lûmât*. 7 Safer 1320 / 2 Mayıs 1318 / 15 Mayıs 1902.
- Celal bin Esad. "Resim Meraklılarına Bir İki Söz", *Ma'lûmât*. 15 Rebülevvel 1321 / 29 Mayıs 1319 / 11 Haziran 1903.
- Çötelioglu, Aysel. "Enderun Mektebi'nin Son Dönemlerinde Resim Eğitimi ve Öğrenci Resimleri", *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*. İstanbul: TBMM Millî Saraylar Yayınları, 2012.
- Delbeuf, Régis. *Les Artistes de Constantinople Salon de Pera*. Deuxième Année, 1902.
- Dersaadet Sanatkarının Üçüncü Sergisi Salon 1903 Kataloğu*, Levant Herald Matbaası, 1903.
- Deuxième Exposition des Artistes de Constantinople Salon 1902 Catalogue*, 1902.
- Halil Edhem. *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1924.
- Koç, Pınar Bolel. "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'nda Yer Alan Üsküdar Manzaraları", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu V, 1-5 Kasım 2007*. Ed. Coşkun Yılmaz. Cilt 2, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2007.
- Özyiğit, Halil. "Enderun Mektebinde Yetişen İki Sanatçı: Said Efendi ve Tevfik Paşa", *EKEV Akademi Dergisi*. 15/49 (2011).
- Özyiğit, Halil. *1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Sarıdikmen, Gül. *Türk Resminde İstanbul'un Mimarlık Örnekleri 1860-1960*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı, 2007.

Sinanlar, Seza. *Perâda Resim Üretimi Ortamı 1844-1916*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.

Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

*Troisième Exposition des Artistes de Constantinople Salon 1903 Catalogue*, İmp. Du Levant Herald, 1903.



# TÜRK KÜLTÜRÜNDE SARAY KAVRAMI VE OSMANLI ÖNCESİ MİMARİ GELİŞİMİ

**Nesrin Taşer\***

Gönderilme Tarihi: 17.10.2022 - Kabul Tarihi: 02.11.2022

## Özet

Saray, monarşik ve otokratik yönetim biçimlerinde devlet sisteminin merkezidir. Saray sözcüğü, hem hükümdarlık makamı ve kurumsal çevresini hem de mekânını içeren soyut ve somut anlamlar taşır. Hanedan konutu ve devlet işlerinin yürütüldüğü yer olarak özel ve resmî işlevleri bir arada barındırır. Stratejik konumu, boyutları ve yapısal özellikleriyle siyasi gücü, iktidarı, sosyo-kültürel ve ekonomik düzeyi en net şekilde sergileyen bir anlatım biçimi; aynı zamanda yöneten-yönetilen ilişkilerinin ve hiyerarşi düzeyinin göstergesidir.

Türklerde sarayın mekânsal tasarımı, devletlerin gelişmesi ve genişlemesiyle doğru orantılı olarak teknik bilgi ve düşünce düzeyine, sanat zevki ve estetik anlayışına, yaşayış biçimi ve işlevsel gerekliliklerine göre değişikliklere uğramıştır. Her saray bir hükümdar için var olurken ve biçimlenirken, yaptırının beklentileri, mekânların konumları, yapılan kentin niteliği, mimarın değerlendirmeleri de bu varoluş sürecini yönetmiştir. Yine de güçlü ve tanımlı biçimsel özelliklere sahip mekânsal kurgular ortaktır.

Türklerin hüküm sürmüş olduğu geniş coğrafyada günümüze ulaşabilen az sayıda saray örnekleri, göç eden, fetheden, yerleşen, büyüyen, değişip dönüşen toplulukların kendi kimliklerine ait olan kültürel kodları kuşaktan kuşağa aktarmalarına, kolektif belleği canlı tutmalarına ve bundan hareketle topluluk olup otorite kurarak meşrutiyet kazanmalarına dair nesnel verilerdir.

**Anahtar kelimeler:** Saray, Köşk, Hükümdar, Mimari, Geleneksel, Taht Salonu, Eyvan, Avlu

## THE CONCEPT OF THE PALACE IN TURKISH CULTURE AND ITS ARCHITECTURAL DEVELOPMENT BEFORE THE OTTOMAN PERIOD

### Abstract

The palace is the center of the state system in monarchical and autocratic governments. The word palace has both abstract and concrete meanings that include both the royal office and its institutional environment, as well as the royal house. As the residence of the dynasty and the place where state affairs are carried out, it has both official and private functions. It's a form of expression that most clearly displays authority, power, socio-cultural and economic level with its strategic location, dimensions, and structural features; it's also an indicator of the relations between the ruler and the ruled and the level of hierarchy.

The spatial design of the palace in Turks changed according to the level of technical knowledge and mentality, artistic taste and aesthetic sense, lifestyle and functional requirements that were in parallel with the development and expansion of the states. While each palace was built or shaped for a ruler, the expectations of the one who had it built, the locations of the edifices, the character of the city, and evaluations of the architects also led this process. Nevertheless, spatial designs with strong and defined formal features are common.

The few examples of palaces that have survived today in the wide geography where Turks ruled are objective data relating the migrating, conquering, settling, expanding, and transforming communities' transferring their specific cultural codes from generation to generation, keeping the collective memory alive, and thus gaining legitimacy by becoming a community and establishing authority.

**Keywords:** Palace, Pavilion, Ruler, Architecture, Traditional, Throne Hall, Iwan, Courtyard

\* Dr., Sanat Tarihiçi, Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı Saray Koleksiyonları Müzesi Sorumlusu, nesrintaser@gmail.com, ORCID No: 0000-0002-8401-0972

## Giriş

Rüçhan Arık sarayı şöyle tarif etmiştir:

“*Saray, politikadan felsefeye, entrikadan kalkınma projelerine, silahşorluktan aşk, eğlence ve sanata kadar her alanda Eski Çağ ve Orta Çağ toplumlarının tüm beceri ve yaratılışlarının en üst düzeyde gerçekleştiği bir kurumdur, aynı zamanda önderlerin ve üst kesimin eğitildiği bir akademi gibidir. Bu yüzden sarayı tanımak, bir kültürü en yüksek şekliyle tanımaktır.*”<sup>1</sup>

Türk devlet geleneğinde 10. yüzyıldan beri aynı anlamıyla ana merkez konumunda olan saray kurumu ve yapısında bölgesel ya da dönemsel farklılıklar görülmektedir. Bununla birlikte yapısal öğelerin geleneklere bağlı olarak tasarlanıp geliştirildiği bilinmektedir. Araştırmamızın amacı, hükümlanlığın mimari ile ilişkisini ve iktidarın mimaride nasıl görünür kılındığını kavramak için ortak mekân özelliklerini belirlemek ve Osmanlı saraylarına öncülük eden geleneksel yönleri ortaya çıkarmaktır.

Tarihî sürece geçmeden önce saray kavramı ve kent içindeki yeri hakkında genel bilgiler verilmekte, Osmanlı dönemine kadar olan süreçte yapı örnekleri tanıtılarak yalnız mekân kurgusu ve planlamada öne çıkan unsurlar araştırılmaktadır. Saraylara ilişkin her biri ayrı araştırma konusu olabilecek zenginlikteki bezeme sanatı ise renkli sırlı duvar seramiklerinden anıtsal duvar resimlerine, tuğla işçiliğinden alçı kabartma ve mozaik örneklerine kadar çeşitlilik göstermektedir.

## Türk Kültüründe Saray Kavramı

*Saray* sözcüğü, güncel Türkçe sözlüklerde “hükümdarların veya devletin en üst yöneticilerinin ikamet ve devleti idare ettiği büyük yapı” olarak geçmektedir. Temel anlamıyla bağlantılı olarak, “hükümdar veya devlet başkanı ile çevresi” için de *saray* sözcüğü kullanılmıştır. Zamanla anlam genişlemesiyle, “kamu hizmeti veren”, “otel” olarak faaliyet gösteren bazı büyük yapıları ifade etmek için

de kullanıldığı görülmektedir. *Sarayın*, “görmekli ve gösterişli yapı” gibi mecazî bir anlamı da vardır.<sup>2</sup>

*Saray* sözcüğü kavramsal olarak incelendiğinde, İslâm öncesi dönemde Orta Asya Türklerince kullanılan *ordu/orduğ* (Moğ. *orda/ordo/ürge/urğal/ğarşı*) sözcüğünde karşılığını bulduğu anlaşılmaktadır. “Hükümdar çadırı” anlamındaki *ordu*, Türklerin atlı göçebe yaşamında “kağan/hakan otağı”nı ifade etmiş, siyasi teşkilatlanmanın sonucu olarak duruma göre *saray* veya *ordugâh* olmuştur.<sup>3</sup> Bahaeddin Ögel, Hun hükümdarı Mete Han döneminden (M.Ö. 209-174) itibaren kullanılan bu terimin, başkomutanların, hatta küçük komutanların karargâh çadırları için de söylendiğini, gelişe gelişe “başkent” anlamını aldığını ve bu adı alan yerlerin genellikle askerî strateji bakımından önemli bölgeler olduğunu belirtmektedir.<sup>4</sup>

Göktürklerle (552-745) birlikte yerleşik yaşam ünitelerinin şehir denebilecek bir forma ulaşmaya ve *ordunun*, hükümdarın yaşadığı bir iç kaleye dönüşmeye başladığı anlaşılmaktadır.<sup>5</sup> Surlu yerleşim üniteleri daha çok hükümdara, maiyetine ve askere özgüdür.<sup>6</sup> *Ordu*, kağan veya komutan otağı ile birlikte otağın yeri ve çevresini de içeren bir anlam taşımıştır. *Ordu* içinde kağanın ailesi olduğu gibi, devletin ileri gelenleri de bulunmuştur.<sup>7</sup> *Otağı*

1 Rüçhan Arık, *Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, 13.

2 Nevin Kardaş, Leylâ Karahan, “Saray”, *Türkçe Sözlük*, Cilt 4, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları, 2002, 2445; Mehmet Kanar, “Saray”, *Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Derin Yayınları, 2003, 1301; İlhan Ayverdi, “Saray”, *Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Cilt 3, İstanbul: Kubbealtı, 2011, 2710; Yaşar Çağbayır, “Saray”, *Büyük Türkçe Sözlük*, Cilt 7, İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2016, 4986.

3 Sir Gerard Clauson, *Studies in Turkic and Mongolic Linguistics*, London and New York: Routledge Curzon Taylor & Francis Group, 2002, 149; Hülya Arslan Erol, *Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine Anlam Değişimleri*, Ankara: Türk Dil Kurumu (TDK) Yayınları, 2008, 419, 421, 423.

4 Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugâh ve Otağ - Devlet, Ordu ve Aile Disiplininin Temelleri (Hunlardan Osmanlılara)*, Cilt VII, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984, 77-80.

5 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı: İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 256, 2007.

6 Yılmaz Can, “Anadolu Öncesi Türk Kenti”, *Türkler*, Cilt 3, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 150-160.

7 Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, 216.

devletin sembolü olarak gören Türkler için kağanın otağı diğerlerinden farklı yapılmış, üzerlerini örten keçenin renkleri sahibinin devlet içindeki mertebesini belirtmiştir.<sup>8</sup> Kağanın birden fazla otağının olduğu ve bunların elçi kabullerinde de kullanıldığı bilinmektedir. 568 yılında, Batı Göktürk hükümdarı İstemi Kağanı (552-576) altın tahtın bulunduğu yazlık merkez Ak-dağ'daki çadır-sarayında ziyaret eden Bizans elçisi Zemarkhos'un gezi raporunda, üç günde üç ayrı otağda kabul edildiği kaydedilmektedir.<sup>9</sup> Çoğunluğu hâlen göçebe olmak üzere, yarı ve tam yerleşik toplulukların içinde yaşadığı geniş topraklara hükmeden kağan, belirli yerlerde oturmakla birlikte savaşlar ve yönetim işleri bakımından yer değiştirmek durumunda kalmıştır.<sup>10</sup>

Yerleşik yaşama geçişin saray geleneğinin başlamasıyla doğrudan ilgili olduğu görülmektedir. Uygurların (742-840) iç içe surlu bölümlerden oluşan yönetim merkezlerine "surlu mekân" anlamında *balık* (Sogd. *kent*) sözcüğü eklenerek *ordu-balık/ordu-kent* denilmiştir.<sup>11</sup> Türkler ele geçirdikleri bölgelere hâkimiyetin sembolü olarak içinde *örgin/örgün* bulunan *kale-saray* inşa etmişler,<sup>12</sup> bunlara "devlet sarayı" anlamında *il örgini* veya "devlet evi" anlamında *il ebi* adını vermişlerdir.<sup>13</sup> Ayrıca, yeni alınan yerlere, içinde saray ve otağı bulunan bir kağanlık şehri kurmuş ve kağan adına şehrin yönetimi için *yabgu*, korunması için de *şadlar* tayin etmişlerdir.<sup>14</sup> 8. yüzyılda Uygur hükümdarı Bilge Moyen-Çor Kağan'a (747-759) ait Şine Usu yazıtında geçen *örgin/örgün* sözcüğü, günümüz Türkçesine "saray" ya da

"konak" olarak çevrilmiştir.<sup>15</sup> 9. yüzyılda Orhun alfabetisiyle yazılmış falcılık ilgilili bir el yazması olan *İrk Bitig* adlı eserde geçen *örgin/örgün* sözcüğü, "taht" ile aynı anlamda ele alınmaktadır. Clauson'a göre, "yüksek yer", yani "taht"ı niteleyen bir başka terim, *orun/urundur*.<sup>16</sup> 1072-1074 yılları arasında Kaşgarlı Mahmud (Mahmud bin Hüseyin bin Muhammed, d.1008-ö.1105) tarafından kaleme alınan ve Türkçenin bilinen en eski sözlüğü olan *Dîvânu Lugâti't-Türk'te orun/urun*, "yer, mekân, mevki; oturlan yer; ordu; hakanın oturduğu şehir" olarak tanımlanmaktadır.<sup>17</sup>

*Saray* kavramının Türkçede terminolojik kökenleri 11. yüzyıla dayanmaktadır. Balasagunlu Yusuf'un (Yusuf Has Hacib, d. 1017/1019-ö. 1077), Kaşgar Hükümdarı Tamgaç Uluğ Buğra Kara Han'a (Ebû Ali Hasan bin Süleyman Arslan, 1069-1103)<sup>18</sup> ithafen yazıp takdim ettiği 1069/1070 tarihli Mesnevî tarzındaki eseri *Kutadgu Bilig'de*, *saray* sözcüğünün "han, beylerbeyi ve beylerin yaşadığı, çadır ve otağlardan oluşan hükümdar makamı" anlamında kullanıldığı görülmektedir.<sup>19</sup> Farsçada "ev" anlamına gelen *serâ/serâi/serây* sözcükleri, (Pehlevi/Part. *srâd/srâh*) daha çok "kapalı büyük mekân; konak", özellikle "hükümdar konağı" anlamlarında kullanılmış olup,<sup>20</sup> dilimize herhangi bir anlam değişmesi göstermeden Türkçenin sesli uyumuna göre *saray* biçiminde geçmiştir.

8 Kemal Göde, "Türklerde Saray Teşkilatı ve Hayatı", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (1989), 433-445.

9 Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, 154; Simge Özer Pınarbaşı, *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, 65.

10 Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, 216.

11 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, İstanbul: Sandoz Yayınları, 1990, 18.

12 İbrahim Kafesoğlu, *Türk Millî Kültürü*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1977, 229-230.

13 Göde, "Türklerde Saray Teşkilatı ve Hayatı", 433-445; Emel Esin, "Ordu; Başlangıçtan Selçuklulara Kadar Türk Hakan Şehri", *AÜ DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi*, 7/10-11 (1972), 161.

14 Göde, "Türklerde Saray Teşkilatı ve Hayatı", 433-445.

15 Hüseyin Namık Orkun, *Eski Türk Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu (TDK) Yayınları, 1936, 78.

16 Clauson, *Studies in Turkic and Mongolic Linguistics*, 95.

17 Kaşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti't-Türk Tercümesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu (TDK) Yayınları, I-124; II-177; III-222/11, 1992.

18 Faruk Sümer, *Türk Devletleri Tarihinde Şahıs Adları*, Cilt I, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1999, 12.

19 Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig*, Çev. Reşit Rahmeti Arat, İstanbul: Kocabacı Yayınevi, 2008, 316, 320, 610, 820, 872, 1006, 1012, 1054, 1060.

20 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugât*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1986, 1125-1126; Ziya Şükûn, *Farsça-Türkçe Lugât: Gencine Güftar Ferhengi Ziya*, Cilt II, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları, 1996, 1180; M. Tayyib Gökbilgin, "Saray", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 10, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları, 2013, 205-206; Muhammed Hüseyin bin Halef-i Tebrizî, *Lugât-ı Burhan-ı Kâti*, İstanbul: Matbaa-i Osmaniye, H. 1302 (1885), 249; Şemseddin Sâmî, *Kamûs-ı Türkî*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2016, 714.

Karahanlılarda *ordu* sözcüğü, “saray” anlamının yanı sıra “başkent” için de kullanılmıştır. “Saray” anlamına gelen bir başka sözcük de sarayın devlet yönetimindeki merkezî konumunu vurgulayan *kapu/kapugdur*.<sup>21</sup> *Saray* sözcüğünün “başkent” anlamındaki kullanımına örnek olarak, Kırım Yarımadası üzerinde yer alan Bahçeseray verilebilir.<sup>22</sup>

*Saray*, kervanların konakladığı yapı türünü belirtmek için de kullanılmıştır. İslâmiyet’in yayılış dönemlerinde askerî amaçla ve sınır emniyetini korumak için kurulan *ribâtlar*, 10. yüzyıl başında Kaşgar Karahanlı Türkleri tarafından İslâmiyet’in kabul edilmesinden sonra,<sup>23</sup> Araplardaki ilk niteliğinden farklı bir bünyeye bürünmüş ve önceleri kervan kabilelerini barındıran misafirhane olarak Türklere özgü bir çeşit hayır kurumu, sonraki dönemlerde ticarî amaçlı konaklama yerleri hâline gelmiştir. *Ribât* adının yanı sıra *kervansaray* adının da 11. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlandığı bilinmektedir.<sup>24</sup>

Kaynaklardan, Gazneliler döneminde *bârgâh* veya *dergâh* sözcüklerinin “saray” ve “otağ” anlamında kullanıldığı ve hükümdarların yol üzerindeki karargâh çadırını ifade ettiği anlaşılmaktadır. Ancak *otağın*, İslâmiyet’in kabulünden önceki dönemlerde olduğu gibi, devlet sembolü olarak kullanıldığına dair bir kayda rastlanmamaktadır.<sup>25</sup>

Gaznelilerin devlet teşkilatında da mutlak hâkim olan hükümdar, İslâm halifesine bağlı bir Müslüman emîr durumunda olmuştur. Daha önce İslâm devletlerinde kullanılan *sultan* sözcüğünün, ilk kez Gazneli hükümdarı Sultan Mahmud’a (998-1030) resmî bir unvan olarak verildiği bilinmektedir.<sup>26</sup>

*Saray* sözcüğü, hükümdarın veya devletin ileri gelenlerinin ikamet ettikleri merkezlerin çevresinde kurulan kentlerin adı olarak da karşımıza çıkmaktadır. 1253-1255 yılları arasında Moğol hanına elçi olarak gönderilen William Rubruck’un (d.1220-ö.1293) yazdıklarından, Moğolların Altın Orda hükümdarı Batu Han’ın (1240-1255), 1241 yılında İdil (Volga) Nehri kıyısında kurduğu *ordanın* (karargâh), *saray* adını alarak önemli bir siyasi ve ticari merkez hâline geldiği anlaşılmaktadır.<sup>27</sup>

*Saray* sözcüğünün karşılığı olarak *kasır*, *köşk* ve *kâşâne* terimleri de kullanılmıştır: *Kasır*, “konaklı konut, köşk, kale, şato” anlamlarına gelen Arapça kökenli *kasr* sözcüğünden alınmadır.<sup>28</sup> Halife ve sultanların yaşadığı; duvarları, köşe kuleleri ve destek kuleleriyle bir kale görünümünde olan bazı erken dönem İslâm saraylarında *kasr* adına rastlanmaktadır. Emevîlerin (661-750) bugün Ürdün sınırları içindeki Lût Gölü’nün kuzey ucunda yer alan Kuseyr Amra Sarayı (711-715) ile Suriye’de Palmira antik kentinin kuzeydoğusundaki Kasrû’l-Hayrû’l-Garbî (727) ve Kasrû’l-Hayrû’ş-Şarkî (728-729) gibi çöl sarayları; Abbâsîlere (750-1258) ait olan ve Bağdat’ın güneybatısında yer alan Kasrû’l-Uhaydır (778) ve Kasrû’l-Atşân (854-859) sarayları; Samarra’nın güneyinde bulunan Kasrû’l-Belkuvârâ Sarayı (854-859), el-Cezîre yaylasında Dicle Nehri’nin batı tarafına kurulan Kasrû’l-Âşık Sarayı (878-882) ya da Fâtımîlerin Kahire merkezinde bulunan Kasrû’l-Kebir’eş-Şarkî ve Kasr’es-Sagir’el-Garbî (1242-1243) sarayları bunlardan birkaçıdır. *Kasır*, Türk mimarisinde yerleşim yeri dışında hükümdar veya beylerin yaşadığı, tehlikelere karşı savunma amaçlı inşa edilmiş avlulu-surlu yapıları veya bazı kaleleri tanımlayan bir kavram olarak İslâmiyet’in kabulünden sonra kullanılmakla birlikte, mimari geleneği İslâmiyet’ten önceki sivil yapı örneklerine dayanmaktadır.<sup>29</sup>

21 Reşat Genç, *Karahanlı Devlet Teşkilâtı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu (TTK) Yayınları, 2002, 41, 88, 94, 99-107, 130-134, 145, 196, 211.

22 Tebrizî, *Lugât-ı Burhan-ı Kâfi*, 249.

23 Emel Esin, *Türklerde Maddî Kültürün Oluşumu*, İstanbul: Kambalçı Yayınevi, 2006, 104.

24 Cezar, *Anadolu*, 170.

25 M. Hanefî Palabıyık, *Valilikten İmparatorluğa Gazneliler - Devlet ve Saray Teşkilâtı*, Ankara: Araştırma Yayınları, 2002, 165.

26 Palabıyık, *Valilikten İmparatorluğa Gazneliler*, 80-85.

27 William Woodville Rockhill, *The Journey of William of Rubruck to the Eastern Parts of the World, 1253-55*, New Delhi: Asian Educational Services, Subharn Offset, 1998, 13.

28 Ayverdi, “Saray”, 1595; Sâmî, *Kamûs-ı Türkî*, 1072.

29 Yaşar Çoruhlu, “Kasır”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 2001, 556.

*Köşk*, “çardak şeklinde yüksek bina veya oda, cihannüma, kasır” anlamında Farsça *kūşk* (Pehlevi/Part. *kōšk*) sözcüğünden türemiştir.<sup>30</sup> Saray veya büyük bir konutun çevre duvarları içerisinde yer alabildiği gibi, ana yapıdan bağımsız olarak özellikle bir bahçe içinde tek başına inşa edilmiş gösterişli yapılardır. Saray yapısının bir bölümü olan mekânlar veya kuleler, bahçe içinde yer alan çardak, kameriye gibi bölümler de *köşk* olarak anılmaktadır.<sup>31</sup> Köşk yapım geleneğinin Eski Çin’e kadar dayandığı ve erken Türk ordularında *kalık* adı verilen Çin tarzında köşkler yapıldığı bilinmektedir.<sup>32</sup>

Yine Farsça kökenli bir sözcük olan *kâşâne*, “camlı oda, sırça saray”,<sup>33</sup> “mükemmel ev, köşk, malikâne, yuva; mükellef ve müzeyyen konak; ikametgâh; âşiyân, âşiyâne, mē’vâ”<sup>34</sup> olarak açıklanmaktadır.

*Saray*, *köşk*, *kasır*, *kâşâne* ve hatta *iç kale* kavramları arasında hükümdar veya beylerin oturdukları mekân olmaları, işlevleri veya mimari özellikleri bakımından büyük farklılıklar bulunmamaktadır. Anadolu Selçuklularında genellikle şehirlerin yüksek yerlerine inşa edilmiş hisarların içerisinde çeşitli tehlikelerden korunmak için yapılan veya kırsal alanlarda duvarları, mazgal delikleri ve gözetleme kuleleri bulunan savunma amaçlı yapılara da *kasır* denilmektedir.<sup>35</sup> Erken ve klasik Osmanlı dünyasında padişaha ait olan daha küçük yapı ya da yapı grupları *köşk* ve *kasır* olarak adlandırılmaktadır. *Köşk* kişiye özel mülk olabilirken, *kasır* sadece padişaha mahsustur. Bununla birlikte Sepetçiler Kasrı/Köşkü, Bebek

Kasrı/Köşkü örneklerinde olduğu gibi<sup>36</sup> bazen birinin yerine kullanıldığı da görülmektedir. *Kasır* sözcüğü genellikle padişahın kırık gezinti yerlerinde, su kıyılarında veya orman kenarlarında dinlenme ve eğlenme amaçlı olarak birkaç saatini ya da gününü geçirdiği küçük boyutlu saray veya köşklere anlatmak için kullanılmıştır. Sa’d-âbad Kasrı, Göksu Kasrı, Aynalıkavak Kasrı gibi yapılar buna örnektir. Arşiv belgelerinde *kasır-ı hümayûn* olarak geçen yapı tipi, padişah köşküdür. Geçici olarak kullanılan bu yapılara gitme eylemi Farsça *biniş* ya da *biniş-i hümayûn*, yapıların etrafı duvarlarla çevrilmiş bahçeleri ise Arapça *hadika* olarak tanımlanmıştır.<sup>37</sup>

Sarayların yapı topluluğu içinde de *köşk* ya da *kasırlara* rastlanmaktadır: Topkapı Sarayı içinde yer alan Adalet Kasrı, Alay Köşkü; Yıldız Sarayı’nda bulunan Çit Kasrı, Şale Köşkü bunlara örnektir. Sarayların avlularında inşa edilmiş ikamet birimleri ya da belirli ziyaret ve merasimlere ayrılan mekânlar da *köşk* olarak adlandırılmıştır: Cirit Köşkü, İftar Köşklere, Yalı Köşkü gibi. Ayrıca, avlu içindeki kameriye, mehtâbiye, çardak yapılarına da *köşk* denilmiştir.<sup>38</sup>

*Saray* kavramı, daha önceki Türk kültüründe ve başka kültürlerde olduğu gibi Osmanlılarda da sadece hükümdarın değil, asillerin veya zenginlerin görkemli konutları için de kullanılmıştır. Doğan Kuban; Dolmabahçe, Çırağan, Beylerbeyi gibi padişahlara ait sarayların, buldukları yerin adıyla; Sokullu Mehmed Paşa Sarayı, Rüstem Paşa Sarayı gibi diğer büyük konutların ise sahiplerinin adıyla anıldıklarını belirtmektedir.<sup>39</sup>

30 Şüktün, *Farsça-Türkçe Lugât*, 1607; Sâmî, *Kamûs-ı Türkî*, 1205.

31 Vedad Günyol, “Köşk”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları, 1967, 923; Çoruhlu, “Kasır”, 556; Ayşe Denknalbant, “Köşk”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 26, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 2002, 279-282.

32 Esin, “Orduğ”, 166-168.

33 Kanar, “Saray”, 723.

34 Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugât*, 593; Sâmî, *Kamûs-ı Türkî*, 1138.

35 Çoruhlu, “Kasır”, 555-558.

36 Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*, Cilt 2, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı (TAÇ) Yayınları, 1986, 135-159; Doğan Kuban, “Saraylar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994, 462-465; Denknalbant, “Köşk”, 279.

37 Zafer Sağdıç, *Üç Osmanlı Sarayında İşlev ve Mimarlık Bağlantısı*, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 2006, 7; Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugât*, 133.

38 Zafer Sağdıç, “Osmanlı Politik Sisteminin Osmanlı Saray Mimari Mekân Örgütlenmesi Üzerindeki Etkileri”, *Türkler*, Cilt 12, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 211-217.

39 Kuban, “Saraylar”, 463.

Osmanlı Arşivi belgelerinden, padişaha ve hanedan üyelerine ait olan sarayların *sarây-ı hümayûn* olarak adlandırıldığı; Osmanlı Devleti'nin yönetim mekanizması içinde padişahın hem ikametgâhı hem de resmî makamı olarak biçimlenmiş olan sarayların *tam teşkilatlı saraylar*; mevsimlik veya yazlık kullanılanların *eksik teşkilatlı saraylar* olarak tanımlandığı öğrenilmektedir. Tam teşkilatlı bir Osmanlı sarayı, başlıca üç ana bölüm ve onları besleyen alt birimlerden oluşmaktadır. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Topkapı Sarayı'nın bölümlerini *Bîrun*, *Enderûn* ve *Harem* olarak adlandırmaktadır. "Dışarı" anlamına gelen Farsça *bîrun* sözcüğü, hanedana ait ikamet mekânlarının dışını ve servis yapılarını; "içeri" anlamına gelen Farsça *andarûn* kökenli *enderûn* sözcüğü, yönetimle ilgili daireleri, divânı ve saray okulunu; "başkasına kapalı olan yer, avlu" anlamına gelen Arapça *harim* kökenli *hareme* sözcüğü, genellikle sarayın mahrem bölgelerini ve kadınlara ait mekânlarını tanımlamak için kullanılmaktadır.<sup>40</sup> Eksik teşkilatlı olarak nitelenen saraylar, yönetim merkezi olmanın dışında, mevsimlik, günlük veya birkaç saatlik kullanılan yapılarıdır. Boğaziçi sahilinde inşa edilen yazlık saraylara *sâhilsaray* ya da *sâhilsaray-ı hümayûn* denilmiştir. Saray teşkilatının tümünün veya bir kısmının bu saraylara taşınmasına *göç*, *nakil*, *göç-ü hümayûn*, *nakl-i hümayûn* gibi adlar verilmiştir.<sup>41</sup>

Buraya kadar anlatılanlar ışığında *saray* sözcüğünün Türk kültüründe içerdiği anlamları sıralayacak olursak:

1. Hükümdarın yaşama ve korunma mekânı,
2. Korunma amacıyla güvenlik gücü barındıran, savaş durumunda ordugâh ve karargâh olarak kullanılan askerî mekân,
3. Başkomutanların ve daha alt rütbedeki komutanların karargâhı,
4. Hükümdarın ikametgâhı olması sebebiyle eşleri, çocukları, yakın çevresi ve onların hizmetlilerinden oluşan geniş maiyetinin de yaşadığı konut,

5. Devlet hazinesinin bulunduğu, yabancı devlet büyüklerinin ağırlandığı, elçi kabullerinin yapıldığı mekân,
6. Özellikle erken dönemlerde ağırlıklı kent merkezi özellikleri gösteren büyük yapı toplulukları,
7. Türklerin hüküm sürdüğü veya yeni zapt edilen ülkelerde hükümdarı temsil eden kişilerin, devlet büyüklerinin veya maiyetinin (şehzade, vali vb.) oturduğu mekân,
8. Kervanların konakladığı yapı türü,
9. Hükümdarın veya devlet ileri gelenlerinin ikamet ettikleri merkezlerin çevresinde kurulan, askerî strateji bakımından önemli kentler, başkent. Ayrıca, yüksek yer, hükümdar makamı,
10. Devlet yönetiminde siyasi birliği oluşturan tüm kurumlara, bu kurumların işlerliğini sağlayan ve onlara bağlı daha alt kademelerde bulunan kadrolara, bu kadroları yetiştiren eğitim örgütü ile bağlı hizmet birimlerine tahsis edilen yapılar topluluğu.

### Geleneksel Saray Mimarisinin Gelişimi

İslâm öncesi Türk devletlerinde kağanlığın önemli bir sembolü olarak görülen sarayların gerek mimari oluşumunda ve biçimlenmesinde gerekse saray yaşamında İran, Çin ve Hint gibi ilişkili oldukları komşu uygarlıkların ya da hâkimiyetleri altında bulunan kültürlerin etkili olduğu kabul edilmektedir.<sup>42</sup> Türk-Çin askerî ve siyasi yapılanmaları, Çin-Orta Asya-Hindistan-Avrupa arasında uzak mesafe ticaret etkinlikleri, Arap-İslâm ve Türk-Şaman/Budist toplumları arasında karşılıklı sosyal-kültürel ilişkiler ağı gibi pek çok değişkenin yerleşik yaşam kültürü üzerinde etkisinin bulunduğu varsayılmaktadır. Bununla birlikte mekân organizasyonlarını biçimlendiren unsurun, Türklerin yaşam biçimi, alışkanlıkları, buldukları coğrafyanın özgün koşulları, göçebe-yarı göçebe yaşam düzeninden yerleşik yaşama geçiş süreci, askerî kökene dayanan ordu yerleşim geleneği, inanç sistemindeki değişim-dönüşüm süreci gibi köklü sosyo-kültürel dinamiklere bağlı olduğu da vurgulanmaktadır.<sup>43</sup>

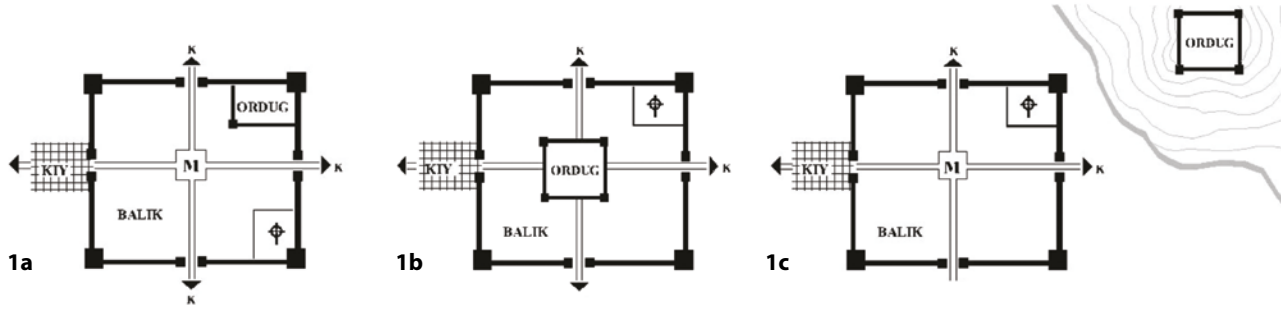
40 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu (TTK) Yayınları, 2014, 9-31.

41 Sağdıç, "Osmanlı", 211-217; Sağdıç, *Üç Osmanlı Sarayında*, 6.

42 Cezar, *Anadolu*, 216-217.

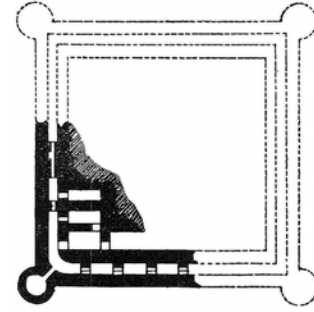
43 Koray Özcan, "Orta Asya Türk Kent Modelleri Üzerine Bir





1a-b-c İslâm öncesi Orta Asya Türk kenti ve ordunun konumu (Özcan, 2005: 256)

Nitekim kağan sarayı ya da ordugâhı olan *ordu/orduğun* mekânsal kurgusu irdelendiğinde, dış etkilerin mimarideki hazır biçimlerin kullanılması yönünde bir eğilime yol açmadığı, yerleşik yaşam ünitelerinin gelişmesi paralelinde gelişme gösterdiği gözlenmektedir. Özellikle Maverâünnehir bölgesinde yer alan, feodal dönemin etrafı duvarlarla çevrili yarı şato yarı ev biçimindeki yapılarının, saraylar için esin kaynağı olduğu öne sürülmektedir.<sup>44</sup> Kentin merkezini oluşturan *ordu*, dünyanın da merkezinde bulunduğu inanan, surlarla çevrili yapay bir tepe üzerine inşa edilmiş ve bu iç kalenin çevresine Türk oymak ya da boylarının konut alanlarını içeren; hendek, sur ve kulelerle çevrili bir yerleşim alanı kurulmuştur. *Ordu*, fiziki olarak dik açılı yol sistemi ve kare plan esasına göre kentin merkezî bir noktasında örgütlendiği gibi, kentin bir köşesinde sur duvarlarına bitişik olarak da konumlanabilmiş ya da derin vadi veya nehirlere yerleşim alanından ayrılmıştır. (Çizim 1a-b-c) Türklerin yerleşme alanı olarak tanımlanan, savunma duvarlarıyla çevrili *balık* içindeki çadırlar zamanla taş, ağaç, kil ya da kamıştan oluşan balçık malzemeden yapılmış bir-iki katlı konutlara dönüşmüştür.<sup>45</sup> *Ordu*, kağanın ikametgâhı ve karargâhı olmasının yanı sıra, harem ile devlet teşkilatının yönetim ve yan birimlerinin bulunduğu iç ve dış merkezleriyle birlikte üç bölümden oluşmuştur.<sup>46</sup>

2 Taşkent yakınındaki Ak-tepe'de *ordu* (Esin, 1972: 192)

Bugünkü Kazakistan toprakları üzerinde bulunan Ak-tepe'deki saray ile Sarığ'daki Soğdak Sarayı kalıntılarında ötürü, Türklerin en eski saraylarının küçük ölçüde de olsa Türgişler (699-766) ve Karluklar (766-840) döneminde yapılmaya başlandığı tahmin edilmektedir.<sup>47</sup> (Çizim 2) Uygurlar döneminde (742-840) mabetlerin bulunduğu kutsal kent ve kışlık bölge olan Hoço'da (İdikut) Han-tura, yani bir hükümdar sarayına ait kalıntının yontulmamış taşla örülmüş duvarları üzerinde sarayın tonozlu-kubbeli kısımları ve bir çift kulesi görülmektedir.<sup>48</sup> Ayrıca, tarihî kaynaklardan, arkeolojik kalıntılardan ve Uygur resimlerinden, *ordunun* bir set teşkil eden iç kalesinde veya bölgenin merkezî dağıını temsil eden bir tepe üzerinde, bölge yöneticisine ait iki katlı bir *kalık* formundaki köşkerin de varlığı bilinmektedir.<sup>49</sup> (Çizim 3)

Tipoloji Denemesi (VIII. Yüzyıldan XIII. Yüzyıla Kadar)", *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 20/2 (2005), 251-265.

44 Cezar, *Anadolu*, 216-217.

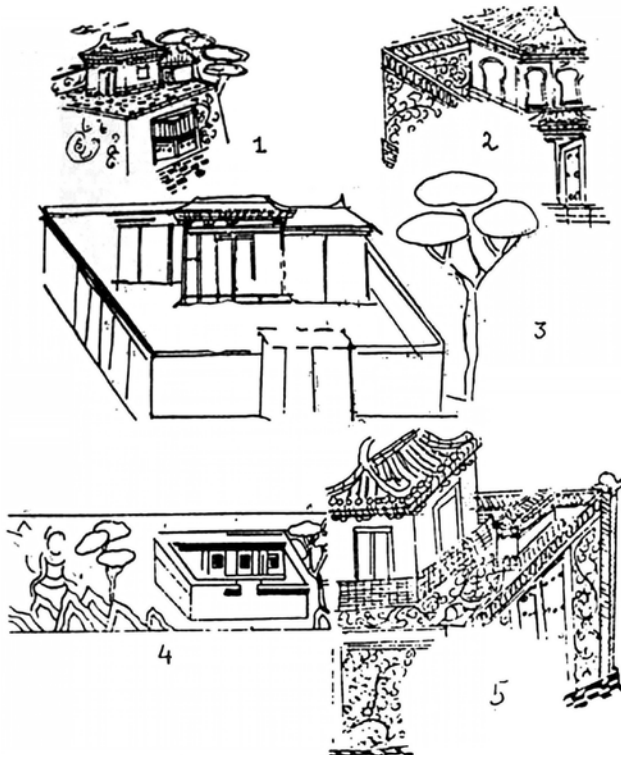
45 Özcan, "Orta Asya Türk Kent Modelleri", 251-265.

46 Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, 146.

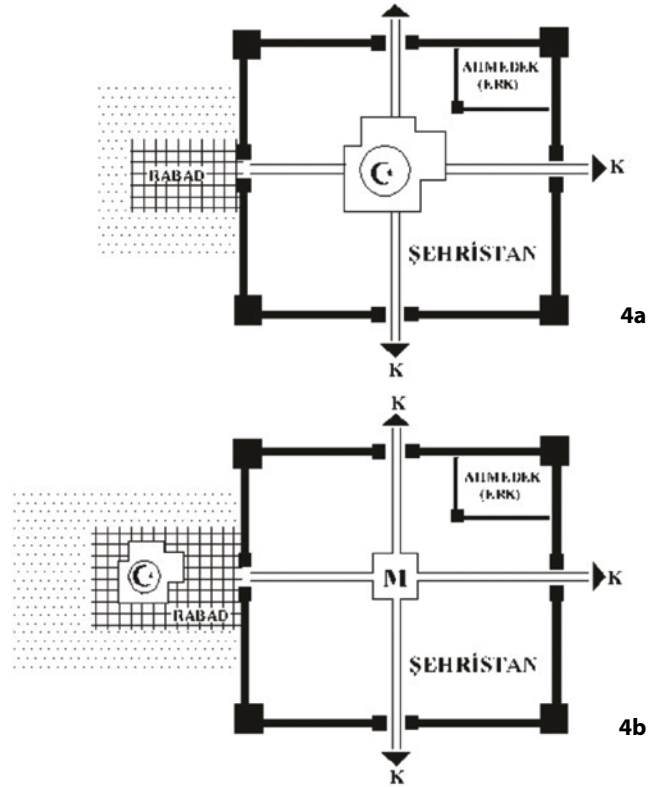
47 Cezar, *Anadolu*, 216.

48 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993, 13; Cezar, *Anadolu*, 72-73; Esin, "Orduğ", 166.

49 Esin, "Orduğ", 143; Emel Esin, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi ve İslâm'a Giriş: Türk Kültür Tarihinin Erken Çağları Üzerine Araştırmalar*, Cilt 2, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978, 140-141.



3 Uyghur köşkü tasviri (Esin, 1972: 200)



4a-b İslâm sonrası Orta Asya Türk kenti (Özcan, 2005: 260)

9. yüzyıldan itibaren Orta Asya'da etkisini göstermeye başlayan İslâmî inanç sisteminin kentsel mekân organizasyonları üzerinde belirleyici unsur olduğu görülmektedir. Cami, medrese, mescit, türbe gibi İslâmî kurumların eklenmesiyle yerleşme yerlerinin külliye merkezli olarak yeniden biçimlendiği; *ordunun*, *erk/ahmedek*, *balıkın* ise *şehristân* olarak terminolojik değişime uğradığı gözlenmektedir.<sup>50</sup> (Çizim 4a-b)

İslâmiyet'in kabulünden sonra sarayların konumu ve genel yerleşme düzenleri konusunda saptanabilen en önemli nitelik, kentin merkezini oluşturan külliye'nin hemen yanında yapılmış olmaları ve hükümdara ilişkin birimlerin merkezi konumudur.<sup>51</sup> Suriye Valisi I. Mu'aviyye (640-661) tarafından Dimeşk'te (Şam) yaptırılan ve İslâm mimarisinin ilk saray örneği olarak bilinen Kasrû'l-Beyzâ (7.

yüzyılın ortaları) gibi, Emevî valilerinin yaptırdıkları *dârü'l-imâre* veya *kasrû'l-imâre* denilen yapılar da kent merkezindeki cuma camii'nin yanında yer almıştır.<sup>52</sup>

Doğu ve Batı Türkistan'da hüküm süren; Kaşgar, Semerkand (Afrasiyab), Balasagun ve Uzkend (Üzgenç) kentlerini merkezleri yapan Karahanlılara (840-1212) ait saray kalıntıları da kent yaşamının bu yöndeki gelişimi konusunda fikir vermektedir. Buharâ'da Melik Şemsülmülk'ün (Nasr bin İbrahim Han, 1069-1082) yaptırdığı Şemsâbâd Sarayı (11. yüzyılın ikinci yarısı)<sup>53</sup> ile Semerkand'da Tamgaç İbrahim Han'ın (1052-1068) yaptırdığı sarayın kalıntıları (11. yüzyılın ikinci yarısı)<sup>54</sup> bunlardan bazılarıdır.

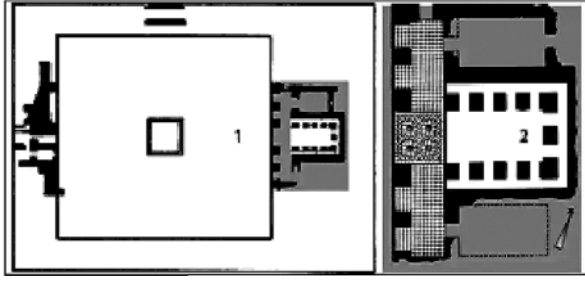
50 Özcan, "Orta Asya Türk Kent Modelleri", 251-265.

51 Nadide Seçkin, *Topkapı Sarayı'nın Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma (1453-1755)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998, 66, 18-19.

52 Zeynep Tarım Ertuğ, "Saray", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 2009, 117.

53 Emel Esin, "Mescid, Türklerde", *Türk Ansiklopedisi*, Cilt XXIV (185), Ankara: Devlet Kitapları, 1976, 31.

54 Abû Bakr Muḥammad ibn Ja'far Narshakhî, *The History of Bukhara*, Çev. Richard Nelson Frye, Cambridge: Mediaeval Academy of America, 1954, 29, 50, 51.



5 Tirmiz Sarayı ve taht salonunun planı (Arapov, 2013: 194)

Karahanlı sarayları genellikle simetri eksenleri üzerinde eyvanların<sup>55</sup> yer aldığı merkezî avlu ile köşelerde odalarla oluşturulmuş plan özelliğine sahiptir, bu yönüyle konutların büyütülüp teşkilatlandırılmış biçimi olarak değerlendirilmektedir.<sup>56</sup> Türk saraylarının vazgeçilmez birimi olan divanhâne, yazlık Tirmiz Sarayı (11-12. yüzyıllar) örneğinde merkezî avlunun doğu kenarında, girişin tam karşısında, geniş bir taht eyvanı şeklindedir.<sup>57</sup> (Çizim 5) Aynı tarz, daha sonra Anadolu'da Artuklu ve Kubâd-Âbâd saraylarında da görülmektedir. Üç taraftan alçak koridorlarla çevrili olan iki katlı taht salonu, kare ayaklar üzerine oturan beşik tonozla örtülü olup, önündeki kemerli revakla kare planlı avluya açılmakta; avlunun ortasında tuğladan süs havuzu bulunmaktadır. Masif duvarları ve ayakları tuğladan inşa edilen yapının ana girişi sivri kemerli, dışa taşkın bir portalla süslenmiştir. Ana mekânın kuzey ve güney tarafında ek yapılar yer almaktadır.<sup>58</sup>

Maveraünnehir, Afganistan, Hindistan'ın kuzeyi ve Horasan'da hüküm süren; Lahor ve Gazne kentlerini merkez yapan Gazneli Devleti'nin (963-1186) saraylarında, eyvanlı avluların etrafında sıralanan yönetim ve günlük yaşamla ilgili bölümlerin

55 Eyvan: Üç tarafı kemerler ve duvarlarla sınırlı, üstü kapalı, önü büyük bir kemerle açılan anıtsal mekân birimi. Ayla Ödekan, "Eyvan", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, 574; Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

56 Cezar, *Anadolu*, 217.

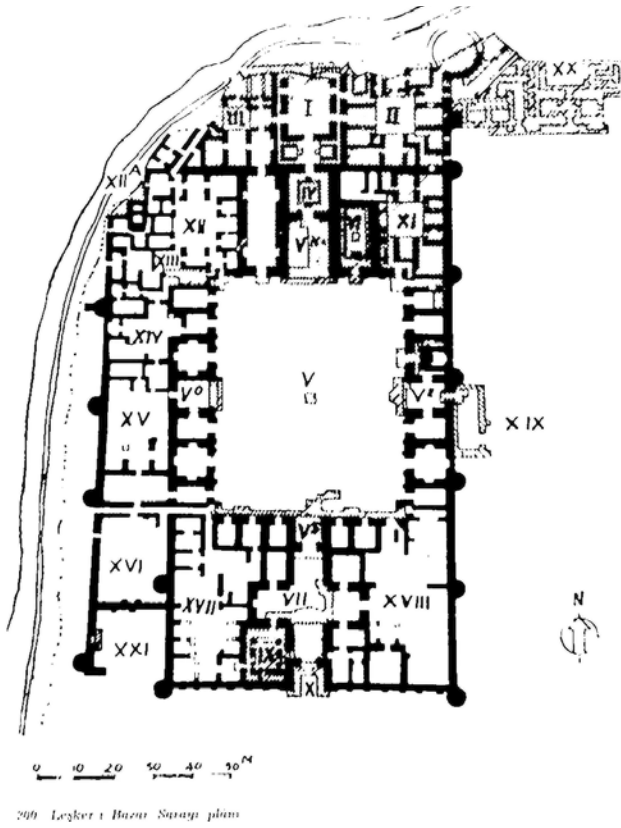
57 Yüksel Sayan, *Türkmenistan'daki Mimari Eserler (XI-XVI. Yüzyıl)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, 219.

58 Cezar, *Anadolu*, 217; Aslanapa, *Türk*, 42; Aleksey Arapov, "Uzbekistan", *The Artistic Culture of Central Asia and Azerbaijan in the 9th-15th Centuries: Architecture*, Cilt IV, Samarkand-Tashkent, 2013, 159-215.

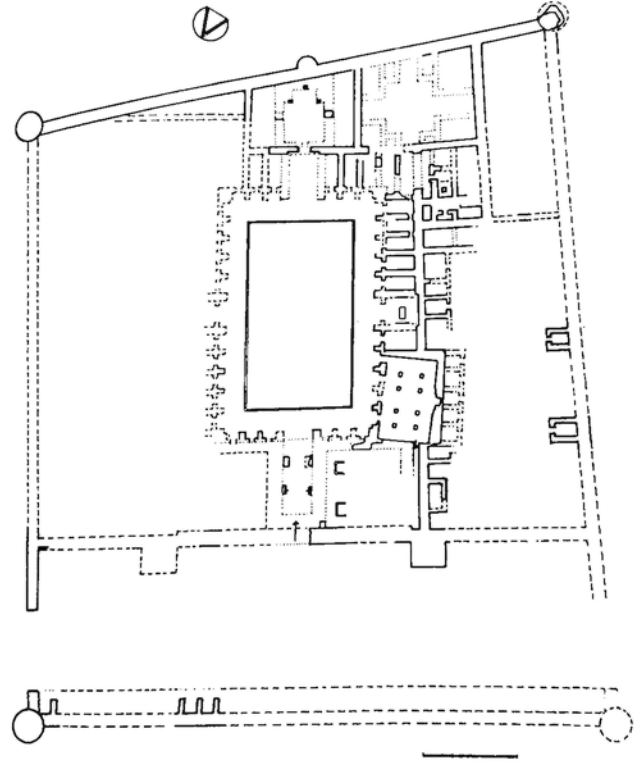
koridorlarla birbirine bağlandığı, açık ve kapalı geniş mekânların tercih edildiği gözlenmektedir.

Afganistan'ın güneybatısında, Hilمند Nehri kıyısında çeşitli devlet daireleri, askerî kışlalar ve çarşılarla imar edilmiş olan Bust kentinin kuzeyinde geniş bir alana yayılan Leşkerî Bâzar (Leşker-gâh) kalıntılarında 11. yüzyıla ait Türk sarayının mimari ve genel yerleşme düzeni hakkında bilgilere ulaşmak mümkündür. Etrafı duvarlarla çevrili yapı topluluğu, üç saray yapısı ile güneyde sur duvarına bitişik olarak kurulan ulu camiinden oluşmuş; sarayların doğusunda firdevs (bahçe), av parkı, avlular ve ikinci derecede yapılar yer almıştır. Sultan Mahmud (Mahmûd-ı Gaznevî, 998-1030) ile oğlu Sultan I. Mesud (1031-1041) tarafından 1030-1036 yılları arasında yaptırılan Leşkerî Bâzar'ın ortasında yer alan sarayın, Sâmânîlerden (819-999) kalan daha eski bir yapı olduğu tahmin edilmektedir. Güneydeki Büyük Saray dört eyvanlı, ortası havuzlu, alay meydanı durumundaki geniş bir avlu çevresinde uzunlamasına tasarlanmış dikdörtgen plan şemasıyla dikkat çekmektedir. Buradaki havuz düzenlemesi sonradan Anadolu'da inşa edilen Artuklu Sarayı'nda da görülmektedir. Eyvanlar arkalarındaki mekânlara birer kapıyla açılmakta; diğerlerinden daha derin ve geniş olan kuzey eyvanından girişinde mescidin bulunduğu taht salonuna, oradan da iki yandaki resmî dairelere geçilmektedir. Köşelerde avluya karşı gizlenen, kendi içinde yine dört eyvanlı küçük iç avlular etrafında düzenlenen harem daireleri, özgün bir düzenlemeye sahiptir. (Çizim 6) Saray yapı topluluğu içinde bazı bölümlerin kendi avlularının bulunmasına ilerleyen yıllarda Topkapı Sarayı'nda da tanık olunmuştur. Büyük kısmı tuğla temeller üzerine kerpiçten, bazı kısımları da tümüyle tuğladan yapılan sarayın dış cephelelerinde ilk göze çarpan özellik, yarım silindirik masif takviyeler ve güney cephenin köşelerinde çok iri köşe kulelerinin kullanılmasıdır. Kuzeydeki sarayda Büyük Saray'ın ana merkeze açılan dört eyvan şeması daha küçük ölçülerde tekrarlanmaktadır.<sup>59</sup>

59 Daniel Schlumberger, Janine Sourdell-Thomine, Jean Claude Gardin, *Lashkari Bazar: Une résidence royale ghaznévide et ghoride. Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan*, Paris, 1963-1978, 66; Cezar, *Anadolu*, 234-235; Aslanapa, *Türk*, 47; Doğan Kuban, *Batiya Göçüm Sanatsal Evreleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, 175.



6 Leşkerî Bâzur Büyük Saray planı (Cezar, 1977: 200)



7 Sultan Mesud Sarayı planı (Cezar, 1977: 205)

Dört eyvanlı avluya sahip plan şemasını yansıtan bir başka Gazneli yapısı, Sultan III. Mesud (1099-1115) tarafından 1112'de yaptırılan Sultan Mesud Sarayı'dır. Kazılarda ortaya çıkarılan saray, karşısındaki çarşı, pazar yeri, cami ve minare ile bir külliye oluşturmaktadır. Tuğladan inşa edilen yapının taht odasını içine alan güney eyvanı daha geniş ve derindir.<sup>60</sup> (Çizim 7)

Orta Asya'da bulunan sarayların dört eyvanlı-merkezî avlulu kompozisyonlarının oluşumunda Eski İran, Horasan, Emevî, Abbâsî mimarilerinde görülen güçlü sur ve kulelerle sağlamlaştırılmış saray ve kale mimarisinin etkili olduğu yönünde görüşler vardır.<sup>61</sup> Mustafa Cezar, takviye ve kulelerin İç Asya mimarisinin bir özelliği olarak çiftlik

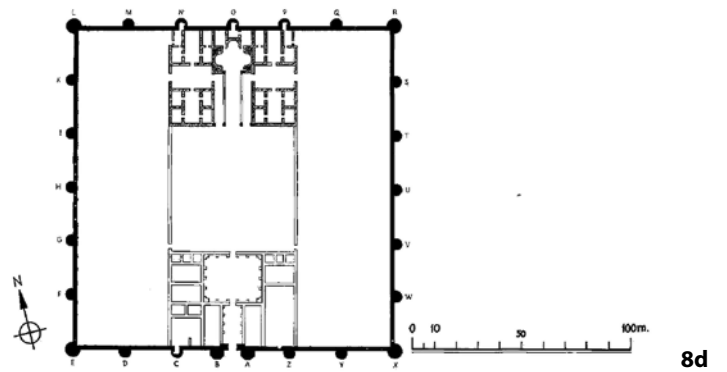
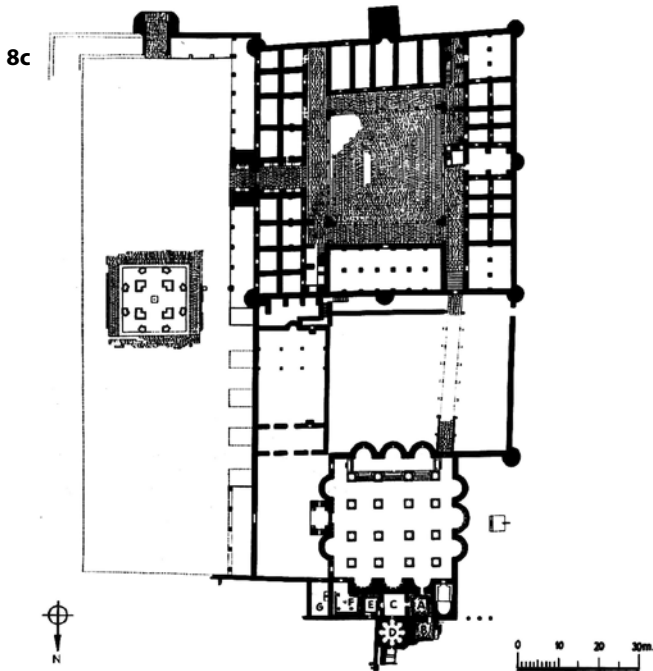
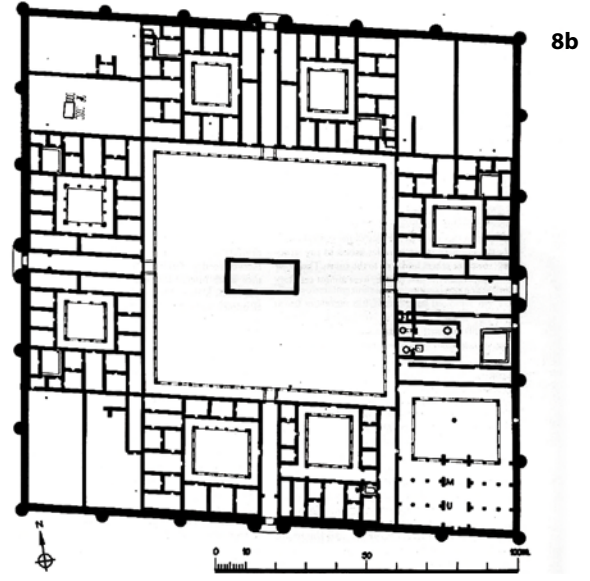
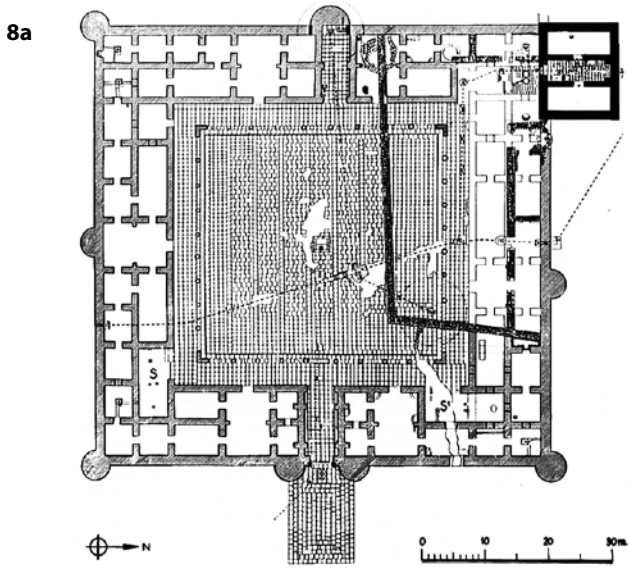
tipi yerleşmelerdeki şatolarda, kervansaraylarda ve hatta konutlarda görüldüğünü belirtmektedir.<sup>62</sup> Erken İslâm saraylarında da yarım ve tam silindirik takviyelere rastlanmaktadır. Suriye'de, Şam-Palmyra yolu üzerinde Halife Hişam bin Abdülmelik (724-743) tarafından 727 yılında yaptırılan Kasrû'l-Hayrû'l-Garbî ve Kasrû'l-Hayrû'l-Şarkî (728-729); günümüzde İsrail sınırları içindeki Taberiye Gölü'nün kuzeybatısında yer alan ve Halife Hişam bin Abdülmelik veya Halife II. Velid (743-744) döneminde yapımına başlandığı tahmin edilen Hırbetü'l-Mefcer (8. yüzyıl); Ürdün'de Amman yakınlarındaki Kasrû'l-Müşettâ (734-744) gibi Emevîlerin şehir merkezlerinin dışında bulunan müstahkem av ve sayfiye kasırları, köşelerde tam, yan kenarlarda yarım daire kuleleriyle yüksek duvarlı küçük birer kale görünümündedir.<sup>63</sup> (Çizim 8a-b-c-d)

60 Cezar, *Anadolu*, 244-245; Aslanapa, *Türk*, 47-53.

61 İbrahim Çeşmeli, "Orta Asya Mimarisi: 7-13. Yüzyıllar", *Mimarlık & Dekorasyon*, 141 (2005), 38-46; T. Baha Tanman, "Divanhâne", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 1994, 437-444; Arık, *Kubad Abad*, 15; Sayan, *Türkmenistan'daki*, 218.

62 Cezar, *Anadolu*, 235.

63 Keppel Archibald Cameron Creswell, *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Revised and Supplemented by James W. Allan, Great Britain: Scholar Press, 1989, 105-205.



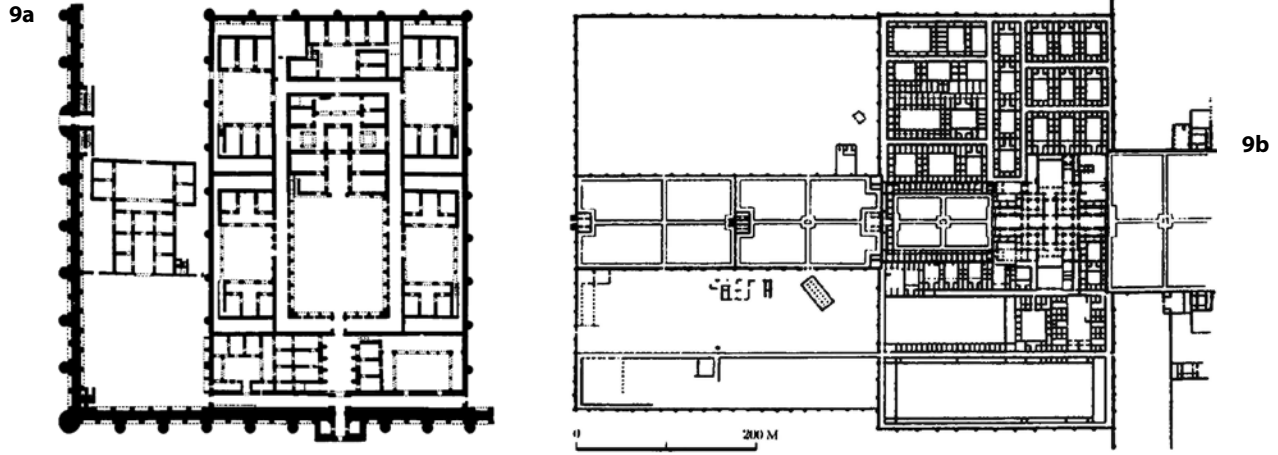
8a Kasrū'l-Hayrū'l-Garbî, 8b Kasrū'l-Hayrū'ş-Şarkî,  
8c Hırbetü'l-Mefcer, 8d Kasrū'l-Müşettâ  
(Creswell, 1989: 138, 155, 178, 201)

Mekân düzenlemesi avlu etrafında şekillenen ve ana hatlarıyla kare planlı, tek revaklı, iki katlı tasarlanan yapı geleneğini, Halife Mansur'un (754-775) Bağdat'ta yaptırdığı ilk dönem Abbâsî (750-1258) saraylarından olan Bâbü'z-Zehab Sarayı, ortadaki kubbeli mekâna açılan tonozlu dört eyvanlı yapıyla devam ettirmiştir.<sup>64</sup> Bağdat'ın güneybatısındaki

Kasrū'l-Uhaydır (778) ve Kasrū'l-Atşân (778), Samarra yakınlarındaki Kasrū'l-Belkuvârâ (854-859), Samarra'da bulunan Cevsakü'l-Hakanî (836), Dicle'nin batısındaki el-Cezire yaylasında yer alan Kasrū'l-Âşık (878-882) gibi yapılar, dikdörtgen plan içine alınmış orta avlu, kabul eyvanı, arka arkaya sıralanan büyük tören salonu, halifenin ikametine ve devlet işlerine ayrılan çok sayıda küçük odayla çevrili taht odası ve büyük bahçeleriyle aynı özellikleri taşımaktadır.<sup>65</sup> (Çizim 9a-b)

64 Mustafa Hizmetli, "Abbâsilerde Saraylar ve Saray Hayatı", *İslâm Tarihi ve Medeniyeti*, Cilt 6, İstanbul: Siyer Yayınları, 397-430.

65 Şerare Yetkin, "Abbâsiler", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 1988, 49-56; Ertuğ, "Saray", 117.



9a Kasrū'l-Uhaydır, 9b Kasrū'l-Belkuvârâ (Yetkin, 1988: 49, 53)

Mustafa Cezar, Sâsânîlerin (226-642) Firuzâbad (3. yüzyıl) ve Sarvistan (5. yüzyıl) sarayları örneklerine dayanarak eyvanın Eski İran mimarisine özgü bir özellik olarak görüldüğünü, oysa Mezopotamya bölgesinde Sâsânîlerden önce de dört eyvan kurgusuna rastlandığını ve Partların Asur Sarayı'nın (M.Ö. 2. yüzyıl) buna örnek olduğunu dile getirmektedir. Haçvâri dört eyvanlı plan şemasının kaynağını Horasan ve Amu-derya bölgesinde sıklıkla karşılaşılan konut mimarisinde (5-6. yüzyıllar) (Çizim 10) aramak gerektiğini savunan Cezar, Türklerin bu bölgede mimari ürünlerini ortaya koymaya başladıkları sırada İran'da Sâsânîlerin yerini Arapların aldığına, İran saraylarına dair Türklere yansiyacak bilginin ve etkinin büyük olamayacağına vurgu yapmaktadır. Konut yapılarında eyvanların açıldığı orta salonun üstü kapalıdır. Saray yapılarında orta mekânın büyümesi ve üstünü örtmedeki teknik güçlükten dolayı açık avluya dönüşmüştür.<sup>66</sup> Aslanapa, Abbâsî ve Sâsânî saraylarında eyvanların hem asimetrik hem de tam belirtilememiş olduğuna dikkat çekerken, Karahanlı kervansaraylarındaki haçvâri dört eyvanlı avlu şemasının Gaznelilerin Leşkerî Bâzar Büyük Sarayı'nda geliştirildiğine ve uyumlu bir sentez oluşturulduğuna değinmektedir.<sup>67</sup>

Hindikuş dağlarından Batı Anadolu'ya, Orta Asya'dan Basra Körfezi'ne kadar uzanan geniş bir alanı

kontrolleri altına alan Büyük Selçukluların (1037-1157) Merv, Nişabur, Rey, İsfahan, Hamedan gibi merkezlerinde de saray ve köşklerin var olduğuna dair tarihî kaynaklarda bilgiler bulunmakla birlikte, ne yazık ki mimarileri hakkında yeterli bilgiye sahip değiliz.<sup>68</sup> Merv kentinde 11-12. yüzyıl yerleşmesini içine alan Sultan Kale'nin kuzeydoğusunda, kentin iç kalesi olarak inşa edilen Şehriyar Kale içindeki yapı kalıntılarının Selçuklu sarayına ait yönetim binaları (sultan köşkü, divanhâne) ile muhafız barınakları olduğu tahmin edilmektedir.<sup>69</sup> Dört eyvanlı avlu etrafında düzenlenmiş mekânlardan oluşan yapıda, eyvanlar ve odaların büyük kısmı tonozla, kare odaların bazıları kubbeye örtülmüştür. Eyvanlara, arkalarında kalan bölümlerden birer giriş bulunmaktadır. (Çizim 11) Yapı malzemesi olarak kerpiç, duvar örgüsünde de yer yer tuğla kullanılırken,<sup>70</sup> kuzey cephesi boyunca uzanan, *gofra* denilen yarım silindirik yivli duvar izleri hâlen seçilebilmektedir. Yapılan araştırmalarda sarayın büyük bir bölümünün tek katlı, bazı bölümlerinin iki katlı olduğu anlaşılmaktadır. Köşk binasının yanındaki dikdörtgen planlı, tek katlı ve tek birimli yapının "devlete ait genel amaçlı bir kabul ve toplanma yeri" (divanhâne) olduğu görüşünde birleşilmektedir.<sup>71</sup>

68 Cezar, *Anadolu*, 233.

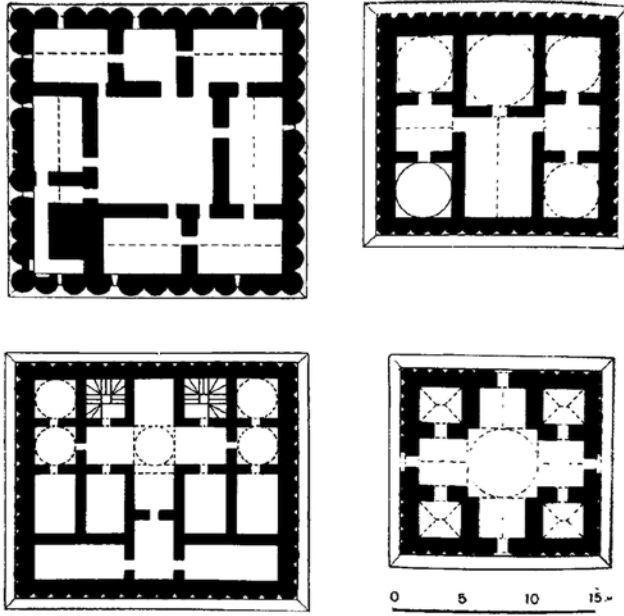
69 Sayan, *Türkmenistan'daki*, 19, 75, 78-79.

70 Cezar, *Anadolu*, 231-232; Aslanapa, *Türk*, 89.

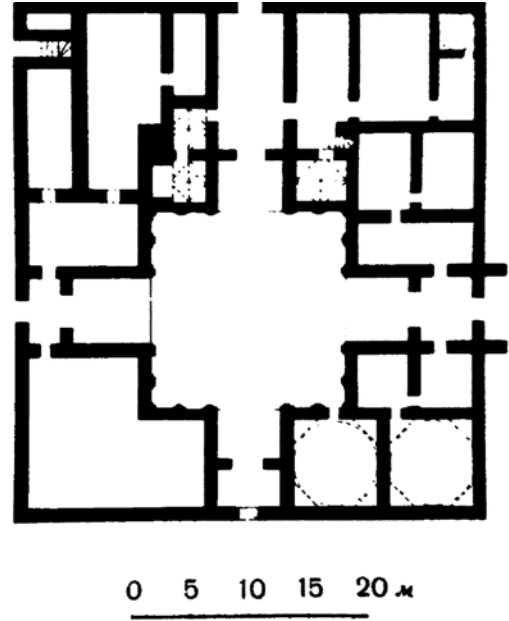
71 Sayan, *Türkmenistan'daki*, 78-80, 219.

66 Cezar, *Anadolu*, 217, 231, 232.

67 Aslanapa, *Türk*, 47.



10 Merv ve çevresinde konut plan örnekleri (Cezar, 1977: 181)



11 Merv'de Büyük Selçuklu Sarayı planı (Cezar, 1977: 196)

Nişabur'da Selçuklu hükümdarlarının Hamedan Köşkü, Eski Köşk, Yeni Köşk, Mâmur Köşkü, Köşk-i Mes'udi, Köşk-i Bağ gibi adlarla anılan saraylarının bulunduğu; sadece hükümdarın değil, emirlerinin de bazı köşklarinin olduğu bilinmektedir.<sup>72</sup> 15. yüzyıl başlarında İspanya'dan Timur'un (1370-1405) sarayına elçi olarak giden Clavijo'nun (Ruy González de Clavijo, ö. 1412) eserlerinden, özellikle Şehrisebz, Aksaray ve Semerkand'da etrafı duvarlarla çevrili geniş bahçeler içerisinde fiskiyeli havuzların bulunduğu köşkların varlığı anlaşılmaktadır. İçlerinde en ünlüsü, Bağımeşdan'da Çihilsütun olarak adlandırılan köşktür.<sup>73</sup>

11. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya yayılmaya başlayan Büyük Selçuklu Devleti'ne bağlı komutanlar, ele geçirdikleri şehirlerde kendileri için yönetim ve yaşama mekânları oluşturmaya devam etmişlerdir. Güneydoğu Anadolu'yu fethederek Diyarbakır ve Hasankeyf'i başkentleri yapan Artukoğullarına (1102-1409) ait, Melik Salih Nasreddin Mahmud'un (1200-1222) Diyarbakır İç Kalé'sinde yaptırdığı, haçvâri eyvanlarla çevrelenmiş, ortasında fiskiyeli havuzu bulunan merkezî avlulu, kesme taştan

Artuklu Sarayı (1183-1232)<sup>74</sup> Anadolu'da bilinen ilk haçvâri dört eyvanlı avlu şemasına sahip saraydır. Karaman Kalesi'nde (11. yüzyıl sonları - 12. yüzyıl başları) Karamanoğullarına (1250-1487) ait, kabul ve taht salonu, hazine odası, mescit, harem odası, konuk odaları, hamam, mutfak, kiler ile tuvalet bölümleri gün yüzüne çıkarılan saray kalıntıları<sup>75</sup> da Beylikler dönemi örneklerindedir. II. Beylikler döneminde Muğla civarına yerleşen Menteşeoğulları Beyliği (1261-1424), Kütahya merkezli Germiyanogulları Beyliği (1278-1428), Elbistan merkezli Dulkadiroğulları Beyliği (1339-1522) gibi bazı Anadolu beyliklerine ait idari bir saray kadrosu ve teşrifat usulleri olduğu bilinmekle beraber<sup>76</sup> bu saraylar hakkındaki bilgiler yetersizdir.

74 Dilan Kakdaş Ateş, Gülin Payaşı Oğuz, "Artuklulardan Osmanlı'ya Diyarbakır İçkale Artuklu Sarayı", *I. Uluslararası Osmanlı İzleri Sempozyumu, 01-02 Kasım 2018*, Edirne: 2018, 157-163.

75 Yahya Başkan, "Karamanoğulları Sarayı", *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18 (2017), 417-428.

76 Zerrin Günel, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Saray Teşkilatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı I, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi (Sosyal ve Siyasal Hayat)*, Ed. A.Yaşar Ocak, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006, 197-203.

72 Cezar, *Anadolu*, 233.

73 Çoruhlu, "Kasır", 557.

Anadolu'da İznik, Sivas ve Konya kentlerini merkez yapan Anadolu Selçukluları (1075-1308), Bizans döneminden kalan kent surlarının içine kendi geleneksel mekân düzenlemelerini ve yapı unsurlarını yerleştirmişlerdir. Kentin savunmasında önemli rol oynayan iç kaleler, hem "kent savunmasının odağı ve askerî düzenin beyni" hem de "yönetim merkezi, makamı ve konutu" olmuştur.<sup>77</sup>

Konya'da farklı dönemlere ait yerleşim izlerini barındıran ve Alâeddin Tepesi olarak bilinen İç Kale bölgesindeki mimari buluntularda, pavyonlarla oluşturulan bir Selçuklu sarayının çeşitli birimlerinin duvar kalıntıları yer almaktadır. Sultan II. Kılıçarslan (İzzeddin Kılıçarslan, 1156-1192) tarafından iç kalenin sur kulelerinden biri üzerinde yaptırılan, Sultan Alâeddin Keykûbad (1220-1237) tarafından onarımla genişletirilen seyir köşkünden (cihannümâ) günümüze kalan doğu duvarına ait bazı yapısal parçalar, sarayın izlerini taşımaktadır. (Çizim 12) Kare planlı köşk, üç tarafı tuğlalarla yapılmış konsollar üzerine oturan, yuvarlak kemerli galeri şeklinde ikinci kata sahiptir.<sup>78</sup> Tepenin üst düzlüklerine zamanla yerleştirilen yapılar ve değişikliklerle gelişen saray yapı topluluğu uzun süre kullanılmıştır.

Sultan Alâeddin Keykûbad'ın Alanya Kalesi içinde yaptırdığı Alâiye Köşkü (1221-1223) tonozla örtülü yan yana iki uzun mekândan ibarettir. Duvarları kesme taştan örülmüş ve üzeri mazgallarla çevrili düz toprak damla kapatılmış olan ön mekân, tonozlu bir koridorla moloz taştan yapılmış kubbeli kısma bağlanmaktadır.<sup>79</sup> Güneyinde üç yandan revaklarla çevrili avlu, avlunun da güney ucunda taht salonu, harem bölümleri ve seyran köşkü bulunmaktadır.<sup>80</sup>

Anadolu Selçuklularında sultanın bulunduğu yer, taht şehridir.<sup>81</sup> Selçuklu sultanları saraylarını kent merkezinde değil, kenti çeviren sur duvarlarına

bitişik olarak yaptırmışlardır.<sup>82</sup> Kubâd-Âbâd ile Alanya arasında bulunan kervan yolu üzerindeki kalıntılar, Selçuklu mola ve av köşklarine, vezir ve emir köşklarine, bazıları da gözcü karakollarına aittir.<sup>83</sup> Aslanapa'ya göre, Anadolu Selçuklularının saray ve köşklere, tümüyle taş mimariden inşa ettikleri sarayvâri sultan hanları yanında mütevazı yapılarıdır. Genellikle kaba yonu taş ve tuğladan yapıldıkları için de çabuk harap olmuşlardır. Kesme taş yapılardan biri, Kayseri yakınında bulunan Argıncık'taki Haydar Bey Köşkü'dür (13. yüzyıl). İki yanında farklı büyüklükte odaların sıralandığı bir iç sofa ile kuzeyinde merdivenli giriş sofasından oluşan tek katlı yapı, sivri beşik tonozlarla örtülüdür. Dikdörtgen prizmal kütleli beden duvarlarındaki tek açıklık, mazgal pencerelerdir.<sup>84</sup> Bir başka taş yapı, Erkilet tepesindeki Hızır İlyas Köşkü'dür (1241-1242). Dar ve küçük iç avlu olarak da görülebilecek sivri beşik tonozlu bir koridor, batısında eyvanlı mekân dizisi, doğusunda cami, mutfak ve dama çıkan merdivenden oluşan yapının gözetleme yeri olarak düşünülen masif destek kuleleri vardır.<sup>85</sup>

Sultan Alâeddin Keykûbad'ın yaptırdığı ve onun adını alan iki saray, Selçuklu mimarisinde büyük önem taşımaktadır. Kayseri yakınındaki yapay bir gölün kıyısında yer alan yazlık saray Keykûbadiye'nin (1224-1226)<sup>86</sup> birbirine paralel sıralanmış tonozlu üç köşkü mevcuttur. Yapılan kazılarda ortaya çıkarılan köşklere birincisi, kare plan üzerinde

82 Dönemin yazılı kaynaklarından, İbn Bibi ve Aksaray'de Akşehir Sarayı, Aladağ Yazlığı (Yaylağı), Ankaradaki Selçuklu Sarayı, Antalya Sarayı, Antalya-Aspendos'taki Selçuklu Sarayı, Konya-Felekabad Sarayları, Konya-İlgın Sarayı, Malatya Sarayı, Simre'deki Selçuklu Sarayı gibi adları saptanabilen ancak günümüze ulaşmayan Anadolu Selçuklu saray ve köşklarine ilişkin bkz. Alptekin Yavaş, "Anadolu Selçuklu Köşklarinin Plan Tipleri Üzerine Tespitler", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47/1 (2007), 203-227.

83 Arık, *Kubad Abad*, 201.

84 Alptekin Yavaş, "Kayseri Argıncık Haydar Bey Köşkü", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 44/2 (2004), 137.

85 Aslanapa, *Türk*, 187, 191; Arık, *Kubad Abad*, 21.

86 M. Zeki Oral, "Kayseri'de Kubadiye Sarayları: Anadolu'da Selçuklu Sarayları", *Belleten*, Cilt 17, Ankara: Türk Tarih Kurumu (TTK) Yayınları, 1953, 501-517.

77 Arık, *Kubad Abad*, 18.

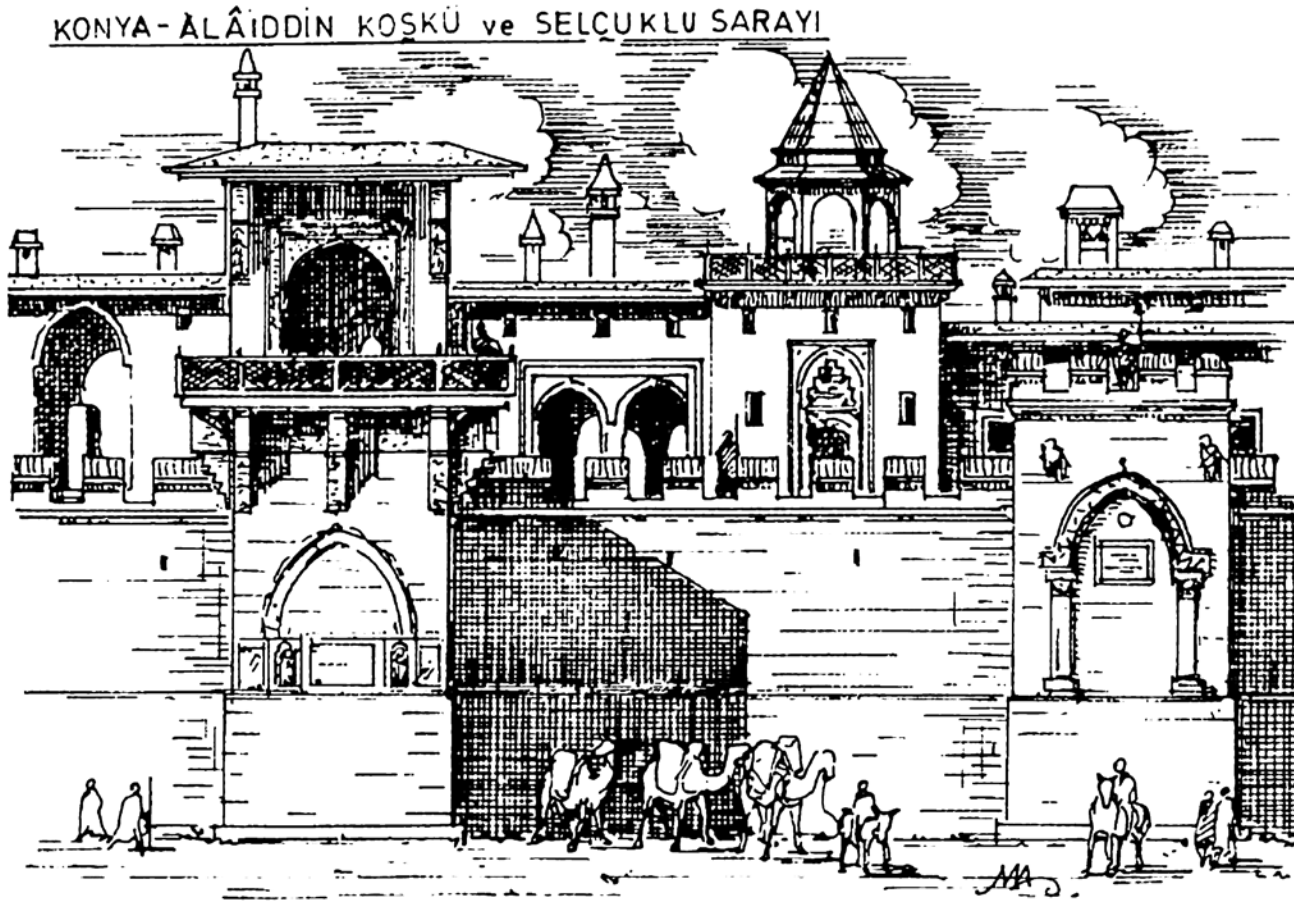
78 Aslanapa, *Türk*, 187; Arık, *Kubad Abad*, 23-30.

79 Aslanapa, *Türk*, 189; Arık, *Kubad Abad*, 20.

80 Arık, *Kubad Abad*, 19.

81 Arık, *Kubad Abad*, 18-19.





12 Konya Alâeddin Köşkü Restitüsyonu (Arık, 2000: 29)

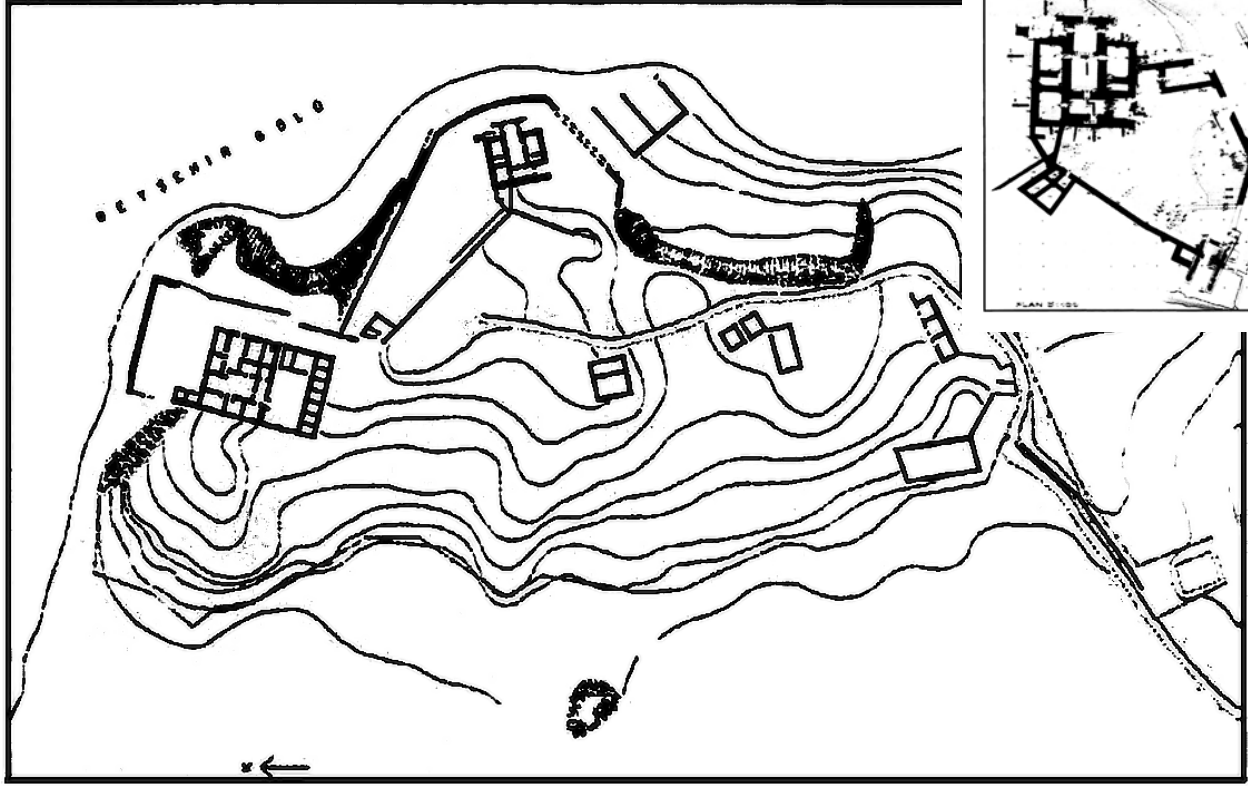
dört kemere oturmaktadır. Aslanapa, bu planı kervansarayların ortasındaki köşk mecitlere benzetir. İkinci köşkün önünde, rıhtım gibi kullanılan ve tek parça blok hâlinde taştan dilimli bir platform vardır. Üçüncüsünde ise büyük bir dikdörtgen mekân ve ön tarafında, köşede küçük bir mutfak bulunmaktadır.<sup>87</sup>

Sultan Alâeddin Keykûbad'ın diğer büyük sarayı, Beyşehir Gölü'nün güneybatısındaki Kubâd-Âbâd'da yapılan kazılarda ortaya çıkmıştır. Sur duvarları içinde yer alan Kubâd-Âbâd, kuzeyde büyük saray, güneyde küçük saray, daha da güneyinde göl kenarında tersane ve kayıkhanesi, bunların çevresinde Keykûbadiyedeki gibi küçük pavyonlar ve çeşitli işlevlere sahip farklı büyüklük ve biçimdeki yapılar, hamam, iç avlular, yürüyüş

rampaları, suyolları ve av parkından oluşan düzenli bir saray-kenttir. (Çizim 13a-b) İrili ufaklı yapılar ve köşkler topluluğu, Topkapı, Edirne ve Yıldız saraylarının bir öncü modelidir. Göle bakan bir teras üzerine kurulmuş olan Büyük Saray (1236), asimetrik bir plana sahiptir. Güney ve doğu tarafları odalarla çevrili, düzgün taş döşemeli dikdörtgen bir iç avlu ile avlunun doğusundaki giriş eksenini üzerinde tuğla döşemeli yüksek taht eyvanı bulunan sarayın hemen kuzeyinde divanhâne, güneyinde harem dairesi, tuvalet, yıkanma yeri vb. ıslak kullanım mekânı ve dehliz bulunmaktadır. Kazılarda ızgara sistemli kanalizasyon olduğunu düşündüren izler de gün yüzüne çıkmıştır.<sup>88</sup>

87 Aslanapa, *Türk*, 189.88 Arık, *Kubad Abad*, 51-54.

13a



13b

13a Kubâd-Âbâd Sarayı yerleşim planı, 13b Küçük Saray planı (Arık, 2000: 50, 56)

Büyük Saray'ın avlusundan daha küçük olan ikinci saraydan günümüze sadece duvar ve tonozları kalmıştır.<sup>89</sup> Güneybatıda sivri tonozlu giriş eyvanından koridora, buradan da tören avlusu biçimindeki iç avluya geçilmektedir. Doğu yönünde yer alan ve taht mekânı olan ana eyvanın açıldığı orta avlu çekirdeği çevresine diğer mekânların yerleştirilmesiyle sağlanan mimari kompozisyon, Arık'a göre Gazneli saraylarından ve tüm Orta Asya-İran anıtsal yapılarından beri belirginleşen tiplerle ilişkilidir.<sup>90</sup> Sarayın kıyısından 3,5 km kadar kuzeydoğuda, sudan yükselen kayalık üzerine kurulan yapı kalıntıları, tipik bir su şatosudur. Dikdörtgen bir alanı kaplayan Kız Kalesi ise âdetâ Kubâd-Âbâd'ın iç kalesi gibidir.

89 Aslanapa, *Türk*, 188-189; Günal, "Anadolu", 197-203.

90 Arık, *Kubad Abad*, 54, 58, 206.

## Sonuç

Türklerde saray kavramı ve Osmanlı dönemine kadar geliştirdikleri mimari üzerine yaptığımız çalışma, bizi Türklere dair özellikle iki önemli noktaya ulaştırmaktadır:

1. Geniş bir coğrafya üzerinde sürekli göç ve iskân hâlinde olan, birbirleriyle iletişim ve etkileşim içinde bulunan toplumlar, kültürler kaynaşması biçiminde gelişen tecrübelerini bir arada hayata geçirmişlerdir.
2. Belirli kavram, yapı ve programlarına sahip olmuşlardır.

Sarayların yerleşim merkezi seçimini etkileyen ve saray halkını bir bölgeden diğerine çeken sistemin temel unsuru siyasi, ekonomik, sosyo-kültürel veya çevresel olsa da hükümlerlik sarayları söz konusu olduğunda en önemli etken stratejidir. Kente

hâkim merkezî bir tepe üzerinde, iç kalede, İslâmiyet'ten sonraki dönemde ise bir külliye'nin cuma camiinin yanında kent silüetinin belirleyici yapıları olarak geliştirilmişlerdir. Bazen de deniz, göl, akarsu gibi su kaynaklarının kıyıları tercih edilmiştir.

Kuruluşları bakımından yine iki grupta incelenebilir:

1. Geniş bahçeler içine dağılmış vaziyette, farklı işlevlerdeki müstemilâtı içeren ve çeşitli küçük köşklele oluşan büyük yapı topluluğu tarzında bir anlayışla inşa edilmişlerdir.
2. Anadolu'da sur burçları üzerine eklenen köşkler ya da kervan yolları üzerinde yapılan av köşklere gibi, Uygur kalıklarının devamı niteliğinde tek başına, bağımsız köşkler hâlinde dirler.

Asimetrik bir yerleşim şemasına sahip yapı topluluğu içinde simetri, yapı bazında ele alınmıştır. Belirli bir aksa göre dizilen yapılar, avlu etrafında konumlanmaya başladıktan sonra yapı topluluğu içinde ana yapıyı öne çıkarırken, çevresinde kademelenme dizisi oluşturmuştur. Böylece açıktan, yarı açığa ve kapalıya doğru; bir başka deyişle, sosyal amaçlı yapılardan resmî işlere ayrılan mekânlara, kendi içinde daha küçük iç avlu etrafında düzenlenmiş hareme doğru hiyerarşik bir dizilim ortaya çıkmıştır. Geçitlerle bağlanan geniş mekânların hükümdara ilişkin birimlerinin merkezî konumlu olmak üzere dizilimi ve her mekânın açıldığı avlu, güçlü ve tanımlı bir şema oluşturarak gelecekteki mekân deneyimlerini de etkilemiştir.

Geleneksel saray mimarisinin mekân kurgusu ve yapı biçimlenmesinde belirleyici öge, taht salonu olan divanhânedir. Avluya/sofaya açılan eyvanlar genellikle geçiş birimi iken, büyük eyvan taht salonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kubbeli revaklar, bazen ortasında süs havuzu bulunan geniş açık avlu formunun daha etkin algılanmasını sağlamaktadır. Eyvanın yaygın kullanımı, simetri eksenlerinde dört eyvanlı avlu/sofa kurgusunda tercih edilmiştir. Karahanlılardan itibaren işlevselliğinin ötesinde sembolik de bir anlatım aracı olan bu plan şeması, Osmanlı mimarisinde farklı varyasyonlarıyla uygulanmaya devam etmiştir. Boyut ve formları

değişen yapıların büyük kısmı tek katlı, yer yer iki katlı tasarlanmıştır. Yapı grubu içinde sarayın tüm ihtiyaçlarını karşılayan altyapısı, hamamı, tuvaleti, mutfak, kileri bulunmaktadır. Bir veya iki sıcaklık mekânından oluşan hamam örneklerine saraylarda sıkça rastlanmaktadır.

Sarayların büyük bir kısmı günümüze harap durumda ulaşmış olsa da kesme taş ile yapılanlar daha sağlam kalmıştır. Başlangıçta yontulmamış taş ile masif duvarlar ve tuğla ayaklar ya da tuğla temeller üzerine kerpiç veya bazı kısımlarda tümüyle tuğla duvarlar kullanılmıştır. Anadolu'da görülen kaba yonu taş ve sonraki dönemlere ait kesme taş duvarlar, yapı malzemesi hakkında fikir vermektedir. Örtü sistemi; kubbeli tonoz, tonoz ve yer yer kare mekânlarda kubbedir. Ana cephelede çift köşe kuleler ve masif takviyeler dikkati çekmektedir.

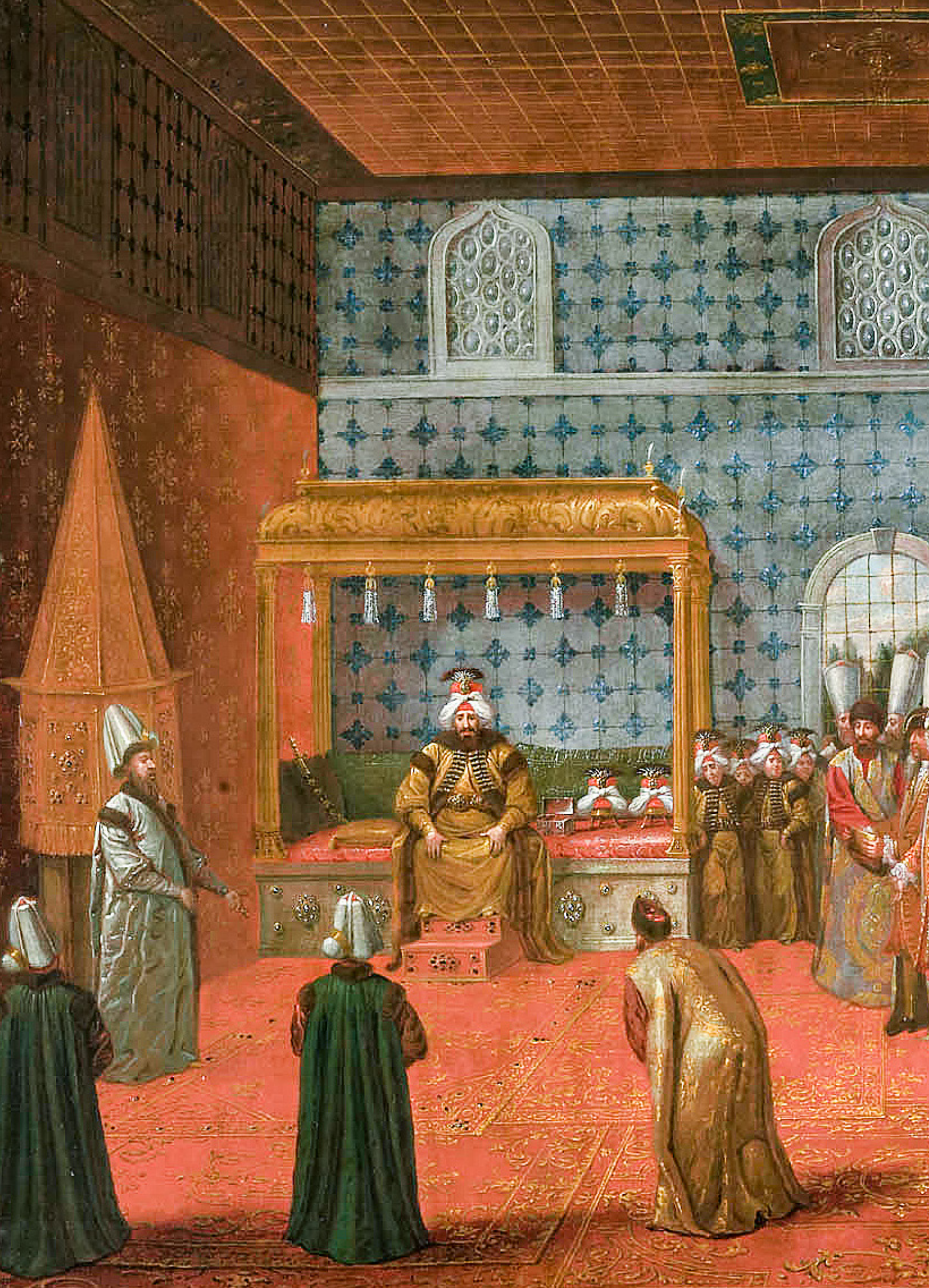
Buldukları bölgenin çevresel koşullarına göre tasarlanan saray yapı tipleri, hizmet mekânları ve düzenlenmiş altyapıları, hazır birikimlerle yetinmeyen ve eski gelenekleri sentezleyip geliştiren bir anlayışın varlığına işaret etmektedir. Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Türklerin İslâmiyet'ten önce ve sonra yaşadıkları bu çok kültürlü serüven, onları daha organize saraylar kurmaya yöneltmiştir.

## Kaynakça

- Abü Bakr Muhammed ibn Ja'far Narshakhî. *The History of Bukhara*. Çev. Richard Nelson Frye. Cambridge: Mediaeval Academy of America, 1954.
- Arapov, Aleksey. "Uzbekistan", *The Artistic Culture of Central Asia and Azerbaijan in the 9th-15th Centuries: Architecture*. Cilt IV, Samarkand-Tashkent, 2013.
- Arık, Oluş, Cihan Piyadeoğlu, Yaşar Erdemir, Mehmet Ali Çelebi, Ali Baş, İrfan Yıldız, Muharrem Çeken, Adnan Eskikurt, Rüçhan Arık, Turgay Yazar, Sarper Yılmaz, Alptekin Yavaş, Sevinç Gök, Ahmet Çaycı, Zekeriyâ Şimşir. *Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkler*. Cilt 1-2, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Enstitüsü ve Selçuklu Belediyesi, 2021.
- Arık, Rüçhan. *Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çimileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Arık, Rüçhan. *Selçuklu Sarayları ve Köşklere*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2017.

- Arslan Erol, Hülya. *Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine Anlam Değişimleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu (TDK) Yayınları, 2008.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Ayverdi, İlhan. "Saray", *Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. Cilt 3, İstanbul: Kubbealtı, 2011: 2710.
- Başkan, Yahya. "Karamanoğulları Sarayı", *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 18 (2017): 417-428.
- Can, Yılmaz. "Anadolu Öncesi Türk Kenti", *Türkler*. Cilt 3, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 150-160.
- Cezar, Mustafa. *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- Clauson, Sir Gerard. *Studies in Turkic and Mongolic Linguistics*. London and New York: Routledge Curzon Taylor & Francis Group, 2002.
- Creswell, Keppel Archibald Cameron. *A Short Account of Early Muslim Architecture*. Revised and Supplemented by James W. Allan. Great Britain: Scholar Press, 1989.
- Çağbayır, Yaşar. "Saray", *Büyük Türkçe Sözlük*. Cilt 7, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016: 4986.
- Çeşmeli, İbrahim. "Orta Asya Mimarisi: 7-13. Yüzyıllar", *Mimarlık & Dekorasyon*, İstanbul: 141 (2005): 38-46.
- Çoruhlu, Yaşar. "Kasır", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 2001: 556.
- Çoruhlu, Yaşar. *Erken Devir Türk Sanatı: İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2007.
- Denkhalbant, Ayşe. "Köşk", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 26, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 2002: 279-282.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugât*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1986.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*. Cilt 2, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı (TAÇ) Yayınları, 1986.
- Esin, Emel. "Orduğ: Başlangıçtan Selçuklulara Kadar Türk Hakan Şehri", *AÜ DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi*. 7/10-11 (1972), 161.
- Esin, Emel. "Mescid, Türklerde", *Türk Ansiklopedisi*. Cilt XXIV, Fasikül 185, Ankara: Devlet Kitapları, 1976: 31.
- Esin, Emel. *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi ve İslâm'a Giriş: Türk Kültür Tarihinin Erken Çağları Üzerine Araştırmalar*. Cilt 2, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978.
- Esin, Emel. *Türklerde Maddî Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2006.
- Genç, Reşat. *Karahanlı Devlet Teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu (TTK) Yayınları, 2002.
- Göde, Kemal. "Türklerde Saray Teşkilatı ve Hayatı", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Kayseri: 3 (1989): 433-445.
- Gökbilgin, M. Tayyib. "Saray", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 10, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları, 2013: 205-206.
- Günal, Zerrin. "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Saray Teşkilatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygurluğu I, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi (Sosyal ve Siyasi Hayat)*. Ed. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006: 197-203.
- Günyol, Vedat. "Köşk", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 6, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları, 1967: 923.
- Hizmetli, Mustafa. "Abbâsilerde Saraylar ve Saray Hayatı", *İslâm Tarihi ve Medeniyeti*. Cilt 6, İstanbul: Siyer Yayınları, 2018: 397-430.
- Kafesoğlu, İbrahim. *Türk Milli Kültürü*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1977.
- Kakdaş Ateş, Dilan, Gülin Payaslı Oğuz. "Artuklulardan Osmanlı'ya Diyarbakır İçkale Artuklu Sarayı", *I. Uluslararası Osmanlı İzleri Sempozyumu, 01-02 Kasım 2018*. Edirne: 2018: 157-163.
- Kanar, Mehmet. "Saray", *Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Derin Yayınları, 2003: 1301.
- Kardaş, Nevin, Leylâ Karahan, "Saray", *Türkçe Sözlük*. Cilt 4, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları, 2002: 2445.
- Kâşgarlı Mahmud. *Divânu Lugâti't-Türk Tercümesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu (TDK) Yayınları, I-124; II-177; III-222/11, 1992.
- Kuban, Doğan. "Saraylar", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 6, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994: 462-465.
- Kuban, Doğan. *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Muhammed Hüseyin bin Halef-i Tebrizî. *Lugât-ı Burhan-ı Kâfi*. İstanbul: Matbaa-i Osmaniye, H. 1302 (1885).
- Oral, M. Zeki. "Kayseri'de Kubadiye Sarayları: Anadolu'da Selçuklu Sarayları", *Belleken*. Cilt 17, Ankara: Türk Tarih Kurumu (TTK) Yayınları, 1953: 501-517.
- Orkun, Hüseyin Namık. *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu (TDK) Yayınları, 1936.
- Ödekan, Ayla. "Eyvan", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, 1996: 574.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Ordu, Ordugâh ve Otağ -Devlet, Ordu ve Aile Disiplininin Temelleri (Hunlardan Osmanlılara)*. Cilt VII, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984.
- Özcan, Koray. "Orta Asya Türk Kent Modelleri Üzerine Bir Tipoloji Denemesi (VIII. Yüzyıldan XIII. Yüzyıla Kadar)", *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*. Ankara: 20 / 2 (2005): 251-265.
- Palabıyık, M. Hanefi. *Valilikten İmparatorluğa Gazneliler-Devlet ve Saray Teşkilâtı*. Ankara: Araştırma Yayınları, 2002.
- Pınarbaşı, Simge Özer. *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004.
- Rockhill, William Woodville. *The Journey of William of Rubruck to the Eastern Parts of the World, 1253-55*. New Delhi: Asian Educational Services, Subharn Offset, 1998.
- Sağdıç, Zafer. "Osmanlı Politik Sisteminin Osmanlı Saray Mimari Mekan Örgütlenmesi Üzerindeki Etkileri", *Türkler*. Cilt 12, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 211-217.

- Sağdıç, Zafer. *Üç Osmanlı Sarayında İşlev ve Mimarlık Bağlantısı*. Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2006.
- Sayan, Yüksel. *Türkmenistan'daki Mimari Eserler (XI-XVI. Yüzyıl)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Schlumberger, Daniel, Janine Sourdel-Thomine, Jean-Claude Gardin. *Lashkari Bazar: Une résidence royale ghaznévide et ghoride. Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan*. Paris, 1963: 1978.
- Seçkin, Nadide. *Topkapı Sarayı'nın Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma (1453-1755)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998.
- Sözen, Metin. *Devletin Evi Saray*. İstanbul: Sandoz Yayınları, 1990.
- Sözen, Metin, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Sümer, Faruk. *Türk Devletleri Tarihinde Şahıs Adları*. Cilt I, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1999.
- Şemseddin Sâmî, *Kamûs-ı Türkî*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2016.
- Şükûn, Ziya. *Farsça-Türkçe Lugât: Gencinei Güftar Ferhengi Ziya*. Cilt 2, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları, 1996.
- Tanman, T. Baha. "Divanhâne", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 1994: 437-444.
- Tarım Ertuğ, Zeynep. "Saray", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 2009: 117.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu (TTK) Yayınları, 2014: 9-31.
- Yavaş Alptekin. "Kayseri Argıncık Haydar Bey Köşkü", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. Ankara: 44 / 2 (2004): 137.
- Yavaş Alptekin. "Anadolu Selçuklu Köşklerinin Plan Tipleri Üzerine Tespitler", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. Ankara: 47 / 1 (2007): 203-227.
- Yetkin, Şerare. "Abbâsiler", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) Yayınları, 1988: 49-56.
- Yusuf Has Hacib. *Kutadgu Bilig*. Çev. Reşit Rahmeti Arat, İstanbul: Kocabalı Yayınevi, 2008.



# TOPKAPI SARAYI'NDAN DOLMABAĞÇE SARAYI'NIN KULLANIMINA GEÇİŞTE OSMANLI PROTOKOL MEKÂNLARINDAKİ DEĞİŞİMLER: BİÇİM VE İÇERİK BAĞLAMINDA GENEL BİR BAKIŞ\*

Mergül Saraf Yıldızoğlu\* - Sevinç Alkan Korkmaz\*\*

Gönderilme Tarihi: 18.10.2022 - Kabul Tarihi: 11.11.2022

## Özet

Bu çalışma, Osmanlı sarayında 18-19. yüzyıllar arasında değişen protokol (teşrifat) uygulamalarına ve mekânsal yansımalarına odaklanmaktadır. Topkapı Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na geçişte değişen protokol uygulamaları doğrultusunda şekillenen yeni mekânsal kurgu ele alınmaktadır. Bu bağlamda, çalışma kapsamında üç aşamalı bir araştırma ve analiz süreci yürütülmüştür. İlk aşamada literatür, arşiv araştırması ve yerinde inceleme çalışmaları yapılarak her iki saraydaki elçi kabul süreçlerine ilişkin teşrifat (protokol) uygulamaları ve mekân kullanım bilgileri derlenmiştir. İkinci aşamada mekân kullanım süreci, sarayın plan şemaları üzerinden görselleştirilmiştir. Mekânsal bölümler, protokol sürecindeki temel işlevleri ve iç mekân tasarımları ile birlikte ele alınarak değerlendirilmiştir. Son aşamada, mekânsal kurgunun sonlandığı Topkapı Sarayı'ndaki Arz Odası ve Dolmabahçe Sarayı'ndaki 31 No'lu Elçi Kabul Odası, iç mekân tasarımı ve mobilya kullanımı bağlamında incelenmiştir. Yüzey kullanımı, sabit ve hareketli mobilya kullanımı ve iç mekânın bütüncül ele alınışı üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmıştır. Mekânsal kurguya dair çıkarımlar ve dönemin protokol uygulamaları ile ilişkileri ortaya konmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Osmanlı Sarayında Teşrifat, Elçi Kabulleri, Osmanlı Protokol Mekânları, Tanzimat Dönemi, İç Mekân Tasarımı, 19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası

## CHANGES IN OTTOMAN PROTOCOL PLACES AFTER MOVING FROM TOPKAPI PALACE TO DOLMABAĞÇE PALACE: AN OVERVIEW IN CONTEXT OF FORMS AND CONTENTS

### Abstract

This study focuses on the changing protocol practices and their spatial reflections in the Ottoman palace from the 18th century to the 19th century. The new spatial setup is discussed in line with the changing protocol practices after moving from Topkapı Palace to Dolmabahçe Palace. Therefore, this study carried out three stages of research and analysis. In the first stage, literature, archival research, and on-site investigation studies were carried out, and the protocol practices and space usage information regarding the ambassador acceptance processes in both palaces were compiled. In the second stage, the space usage process was visualized through the plan schemes of the palace. Spatial sections were evaluated with their basic functions in the protocol process and their interior design. In the last stage, the Audience Chamber in Topkapı Palace and the Ambassadors' Reception Room No. 31 in Dolmabahçe Palace where the spatial setup ended, were examined in the context of interior design and usage of furniture. A comparative evaluation was made on the use of the surface, the use of fixed and mobile furniture, and the holistic approach of the interior. Inferences about the spatial design and the relationship with the protocol practices of the period are revealed.

**Keywords:** Topkapı Palace, Dolmabahçe Palace, Protocol in the Ottoman Palace, Ambassador Receptions, Ottoman Protocol Venues, Tanzimat Period, Interior Design, 19th Century Ottoman Palace Furniture

\* Bu çalışma, İstanbul Rumeli Üniversitesi tarafından desteklenen "19. yy Batı Tarzı Osmanlı Saray Mobilyasının Saray Envanterleri Kapsamında İncelenmesi" başlıklı ve BAP2022001 No'lu Bilimsel Araştırma Projesi'nin bulgularına dayanmaktadır (2022-2023).

\*\* Dr., Öğr. Üyesi, İstanbul Rumeli Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü, mergul.sarafyildizoglu@rumeli.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-1377-2734

\*\* Dr., Öğr. Üyesi, Toros Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, sevinc.alkan@toros.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-9417-3089

## Giriş

Törenler/merasimler, tarih boyunca devletlerin ve toplumların sosyo-kültürel yaşamlarında önemli bir yer tutmuştur. Bu nedenledir ki protokol kuralları, bu kurallara uyulması, doğru ve eksiksiz uygulanması tarih boyunca devletler için çok önemli olmuştur. Devletler, protokol kurallarını en genel çerçevesinden en ince ayrıntısına kadar bütün konuları ve yönleriyle kayıt altına almış, kural ve düzen çerçevesine oturtmuş ve titizlikle uygulamıştır. Osmanlı Devleti'nde de protokol kuralları ve uygulamaları, zaman içinde değişim göstermekle birlikte her dönem önemini korumuştur. Bu çalışma, Osmanlı sarayında değişen protokol anlayışının mekânsal yansımalarını tartışmaya amaçlamakta, 18-19. yüzyıllar arasında değişen protokol uygulamalarına ve protokol mekânlarına odaklanmaktadır.

İnşasına Fatih Sultan Mehmed döneminde başlanan Topkapı Sarayı, 1478 senesinde tamamlanmış ve kullanılmaya başlanmıştır. Yaklaşık 400 yıl boyunca "hükümrân sarayı" olarak kullanılan saray, 1856'da Dolmabahçe Sarayı'nın tamamlanması ve resmen hizmete girmesi ile birlikte bu niteliğini yitirmiştir. Ancak tamamen terk edilmemiş; bayram, cülûs ve cenaze gibi resmî devlet törenlerinin bir kısmında kullanılmaya devam edilmiştir. 1856'dan imparatorluğun son yıllarına kadar Dolmabahçe Sarayı resmî hükümrân sarayı olarak kullanılmıştır.<sup>1</sup> Sultan Abdülmecid, Dolmabahçe Sarayı'nın inşası için 1846 yılında Balyan ailesinden Garabat Kalfa'yı görevlendirmiştir. Böylece 1809'da yapılan Beşiktaş Sarayı yıkılarak yerine "Avrupa tipi saray" olarak tanımlanan Dolmabahçe Sarayı inşa edilmiştir.<sup>2</sup> Osmanlı Devleti'nin son sarayı olan, inşası 1865'te başlayan ve 1909'a kadar eklemeler ile genişleyen Yıldız Sarayı da özellikle Sultan II. Abdülhamid döneminde resmî kabuller ya da törenler için kullanılmıştır.<sup>3</sup> Ancak

resmî hükümrân sarayı olarak ilan edilmemiştir. Bu çalışma, 18. yüzyılda resmî hükümrân sarayı olarak son zamanlarını geçiren Topkapı Sarayı ve 19. yüzyılda resmî hükümrân sarayı ilan edilen Dolmabahçe Sarayı'na odaklanmaktadır. 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçildiğinde, yaşantı ve uluslararası ilişkiler ile birlikte protokol anlayışının ve uygulamalarının da değiştiği görülmektedir. Bu bağlamda, protokol uygulamalarının mekânsal kurguda bulduğu karşılık incelemeye değerdir.

## Osmanlı Sarayında Teşrifat ve Diplomasi Anlayışı

Türk devlet geleneğinde protokol kuralları oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Osmanlı Devleti de protokol kurallarının ciddiyetle ve ehemmiyetle uygulandığı, kurallara sıkı sıkıya bağlı olunan bir devlet geleneğini sürdürmüştür. Osmanlı Devleti'nde protokol, "devletin onurunu ve saygınlığını koruma kuralları" olarak kabul edilmiştir.<sup>4</sup> Teşrifat, "resmî gün ve toplantılarda uyulması gereken âdet ve usuller, resmî gelenekler, protokol, geleneğe göre davranma" anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı tarihi boyunca devlet nezdinde ve sarayda yapılan bütün törenlerde takip edilmesi gereken usul ve erkânı ifade etmektedir.<sup>5</sup>

Osmanlı Devleti'nde protokol kurallarının kurumsallaşması, Fatih Sultan Mehmed dönemine ait "Kanunnâme-i Âl-i Osmân" ile başlamıştır.<sup>6</sup> Padişahın emriyle dönemin nişancısı (kanun hazırlayıcısı) Leyszâde Mehmed Efendi tarafından bizzat padişahın ağzından yazılan bu kanunnâmede protokole dair bilgiler yer almaktadır.<sup>7</sup> Kanûnî

1 Nicole Kañçal-Ferrari, *Topkapı Sarayı, Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, Cilt 8, 2015, 140-151.

2 Nicole Kañçal-Ferrari, "Türk-Osmanlı Saray Literatürü (12.-20. Yüzyıl)", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7/13 (2009), 205-240.

3 Ayşegül Demirbulak, "Konut ve İdare Merkezi Olarak Osmanlı Sarayları", *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (2014), 34-46.

4 Nihat Aytürk, *Protokol Yönetimi-Kamusal Yaşamda Protokol ve Davranış Kuralları*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 2021, XIV.

5 Merve Güner Keleş, *Sadaret 349 Numaralı Teşrifat Defteri Işığında Merasimler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 17, 2019.

6 Tahir Baysal, "Protokol Kurallarının Kökenleri, Devlet Geleneğindeki Yeri ve Hukuki Metinlere Yansımaları", *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 13/1 (2021), 166-175, doi.org/10.21492/inuhfd.1040839, Erişim Tarihi: 26.08.2022.

7 Filiz Karaca, "Teşrifat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*,



Sultan Süleyman döneminde ise teşrifat kuralları yasal olarak düzenlenmiş, protokol kurallarını uygulamak üzere bir birim kurulmuştur.<sup>8</sup> Kanûnî tarafından oluşturulan bu birime “Teşrifat-ı Divan-ı Hümâyûn” adı verilmiştir. Yine Kanûnî zamanından itibaren devlet memurlarının protokolü öğrenmeleri için Enderûnda “teşrifat” (protokol) dersi okutulmuştur.<sup>9</sup>

Osmanlı Devleti'nde padişahın tahta çıkış (cülûs) töreni, kılıç kuşanması, padişaha hil'at (hükümdarlık kaftanı) giydirilmesi, muayede (bayram) merasimleri, yabancı elçilerin gelişi ve huzura kabulü; ordunun sefere çıkması, resmî ziyaretler,<sup>10</sup> surre-i hümâyûn ihracı, Cuma selamlığı, valide alayı, beşik alayı, nikâh törenleri,<sup>11</sup> şehzadenin sancağa çıkması, ulûfe divanı, sünnet düğünleri, çeyiz ve düğün alayları, bayramlar, kandiller<sup>12</sup> gibi çeşitli devlet işleri ile sarayı ve özel hayatı ilgilendiren törenlerde protokol kuralları teşrifat defterine göre, Teşrifâtî Efendi tarafından yürütülmüş ve yönetilmiştir.

Erken Osmanlı diplomasi yönteminin en karakteristik özelliği tek taraflı olması, yani karşılıklılık ilkesine dayanmamasıdır. Dış politika hedeflerinin en önemlilerinden biri İslâm dinini yaymak olmuştur. Bu anlayış, Osmanlı Devleti'ni uluslararası ilişkilerde yalnızlık politikasını benimsemeye itmiş ve Batı'nın uyguladığı diplomasi yöntemlerine yabancı kalmasına neden olmuştur. Uzun süre iyi işleyen bu tek taraflı diplomasi uygulaması, zaman içinde güç dengelerinin ve ihtiyaçların değişmesiyle yetersiz kalmaya başlamıştır.<sup>13</sup>

Kuruluş ve yükseliş dönemlerinde, özellikle savaşlarda ağırlıklı olarak kullanılan ad hoc diplomasisi; duraklama, gerileme ve çöküş dönemlerinde terk edilmiştir. Böylelikle, geç dönem Osmanlı, Avrupalı devletlerle diplomatik ilişkiler kurmaya yönelmiştir. Bu dönem sadece imparatorluğun diplomasi anlayışını değil, diplomasiyi yürütme şekli ve amacını da etkilemiş, değiştirmiştir.<sup>14</sup> Benimsenen denge politikası, Avrupa'yı tanımayı zorunlu kılmış, bunun sonucunda da daimî elçilikler açılmıştır. Böylelikle tek taraflı diplomasiye karşılıklı diplomasiye geçiş başlamıştır.<sup>15</sup>

### Tanzimat Öncesinde Elçi Kabul Törenleri

Osmanlı tarihinde hem Doğu hem de Batı ülkeleriyle diplomatik ilişkiler büyük önem taşımıştır. 15. yüzyıldan sonra Osmanlı Devleti'nin üç kıtaya yayılmasıyla çeşitli devletlerle diplomatik ilişkiler kurulmuştur. Osmanlılar, Sultan III. Selim dönemine kadar Avrupa'ya padişah cülûslarını bildirmek, yeni kralı tebrik etmek, savaş sonrası anlaşmaları sağlamak vb. için kısa süreli elçi heyetleri göndermiştir.

Gerek Müslüman gerekse Hristiyan elçilerin sadrazam ve padişah tarafından kabulü, belirli bir protokole tabi olmuştur. Bu protokol, teşrifat defterlerinde belirtilmiş ve teşrifat memurlarınca yürütülmüştür. Elçi kabul töreni, elçinin kademine göre farklılık göstermiştir.<sup>16</sup> Elçilerin huzura kabulü, yeniçerilere ve diğer kapıkulu ocaklarına maaş verilen ve salı gününe tesadüf ettirilen ulûfe divanında gerçekleştirilmiştir. Bunun amacı, Osmanlı'nın gücünü elçilere göstermektir.<sup>17</sup>

Cilt 40, 570-572. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tesrifat> Erişim Tarihi: 27.08.2022.

8 Baysal, “Protokol Kurallarının Kökenleri”, 170.

9 Aytürk, *Protokol Yönetimi*, XIV.

10 Aytürk, *Protokol Yönetimi*, XIV.

11 Funda Acar, “Osmanlı'da Padişah Oğulları ve Kızlarının Eşitlendiği Alan: Teşrifat”, *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14/27 (2015), 183-202, doi.org/10.14395/huifd.79205, Erişim Tarihi: 27.08.2022.

12 Sıdika Sibel Bayyığıt, *İdari ve Bürokratik Protokol Kurallarının Halkla İlişkiler Perspektifinde Tarihsel Dönüşümü*, Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi, 2019, 66.

13 Ahmet Dönmez, *Karşılıklı Diplomasiye Geçiş Sürecinde Osmanlı Daimi Elçiliklerinin Avrupa'da Yeniden Tesisi 1832-1841*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2006, 8.

14 İsmail Hakkı Elçi, “Osmanlı Diplomasisi ve Gelişim Süreci”, *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 9 (2019), 23-38, Erişim Tarihi: 02.09.2022.

15 Dönmez, *Karşılıklı Diplomasiye Geçiş Süreci*, 21.

16 Günsel Renda, *Osmanlı Sarayında Görkemli Bir Protokol: Elçi Kabul Törenleri*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Voyvoda Caddesi Etkinlikleri, 2005-2006, Erişim Tarihi: 17.09.2022. [https://web.archive.org/web/20150115160521/http://www.obarsiv.com/vct\\_0506\\_gunselrenda.html](https://web.archive.org/web/20150115160521/http://www.obarsiv.com/vct_0506_gunselrenda.html)

17 Ömer Düzbakar, “XV.-XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde Elçilik Geleneği ve Elçi İşlerinin Karşılanmasında Bursa'nın Yeri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 2/6 (2009), 182-194, Erişim Tarihi: 17.09.2022.



1 Jean-Baptiste Vanmour, *Sultan III. Ahmed'in Cornelis Calkoen'u Kabulü* <sup>19</sup>

Topkapı Sarayı'na Bâb-ı Hümâyûn'dan giren elçi, Bâbüsselâm'a geldiğinde atından iner ve Divan-ı Hümâyûn tercümanı tarafından karşılanarak nöbet odasında bir süre dinlenirdi. Sonrasında Sadrazam tarafından Divan-ı Hümâyûn'a kabul edilir, akabinde yemek verilirdi. Yemekten sonra özel bir odaya gidilir, burada elçiye samur kürk astarlı ipek kaftan-hilat giydirilirdi. Ardından iki kapıcıbaşı tarafından Arz Odası'na götürülen elçinin hediyeleri, görevli ağalar tarafından padişaha sunulurdu. Padişah odaya girince selam verilirdi. Elçi, tercümanı aracılığıyla sadrazama hitap ederdi; padişah da cevabını sadrazam aracılığıyla verirdi. Yani padişahla karşılıklı konuşulamazdı. Elçi elinde tuttuğu nâmeyi yanındaki vezire verirdi, vezir sadrazama iletir, o da padişahın yanındaki yastığın üzerine koyardı. Bu da protokolün bir parçasıydı. Padişah birkaç söz ettikten sonra elçinin odadan çıkmasına izin verilirdi.<sup>18</sup> (Resim 1)

18 Renda, *Osmanlı Sarayında Görkemli Bir Protokol*, 3.

Topkapı Sarayı'nda elçilerin padişahın huzuruna çıkana kadar izledikleri yol (Resim 2) aşağıdaki gibidir:

- Bâb-ı Hümâyûn (Saltanat Kapısı) - I. Avlu (Alay Meydanı)
- Bâbüsselâm - II. Avlu (Divan Meydanı / Adalet Meydanı)
- II. Avlu - Divan-ı Hümâyûn (Kubbealtı)
- Bâbüssaâde (Selam Kapısı / Orta Kapı) - III. Avlu
- Arz Odası

Özetle elçi ve maiyeti, kayıkla Tophane'den Sirkeci'ye geçerdi. Sirkeci'den atlarla devam edip Bâb-ı Hümâyûn'dan (Saltanat Kapısı) I. Avlu'ya (Alay Meydanı) geçerek Bâbüsselâm'a gelir, atlarından iner ve silahlarını teslim ederlerdi. Yaya

19 İbrahim Yıldırım, "Edirne Sarayı'nda ve Topkapı Sarayı'nda Minyatürlere Yansıyan Elçi Kabul Sahnelerindeki Osmanlı Devleti'nin Diplomatik Gücü", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1/1 (2012), 76-87.



2 Topkapı Sarayı'nın elçi geçiş güzergâhı<sup>20</sup>

olarak II. Avlu'ya (Divan Meydanı / Adalet Meydanı) geçen elçi, Divan-ı Hümâyûn'da (Kubbealtı) sadrazam tarafından karşılanırdı, kendisine yemek ikram edilir ve hilat giydirilirdi. Buradan iki kapıcıbaşı ile Bâbüssaâde'den (Selam Kapısı / Orta Kapı) geçerek III. Avlu'da bulunan Arz Oda-sı'na girer ve Padişah ile görüşmesi gerçekleşirdi.

20 Serkan Polat, Semra Aktaş Polat, "Taşınmaz Kültür Varlıklarının Kültür Turizmi Açısından Önemi: Topkapı Sarayı Müzesi Örneği", *Turizm ve Araştırma Dergisi*, 3/1 (2014), 60-80.

## Tanzimat Dönemi Elçi Kabul Törenleri

Topkapı Sarayı, Osmanlı sarayının içe dönük yapısına ve Fatih Sultan Mehmed döneminde bir bütün hâline getirilen teşrifat kurallarına uygun tarzda mekânsal ve mimari düzenlemelere göre inşa edilmiş, Osmanlı Devleti'nin gücünü sadeliğiyle ve sessizliğiyle gösteren çok önemli bir saraydır. Ancak değişen siyasi ve idari koşullar, yeni dünya düzenine uygun bir yönetim sarayının inşasını zorunlu kılmıştır.

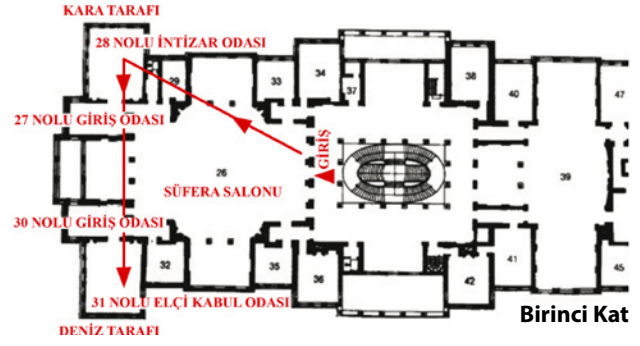
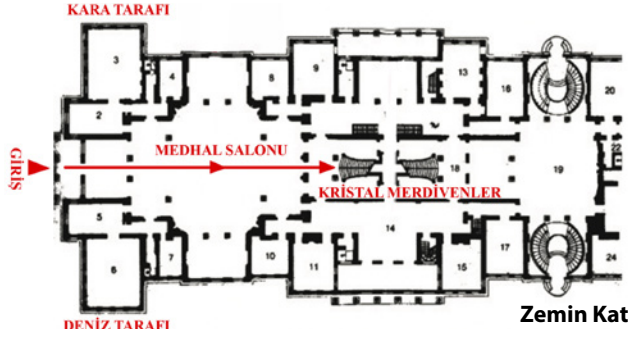
Osmanlı sarayı, artık 1815 Viyana Kongresi'nde saptanan uluslararası diplomatik sistemin temsil hükümlerini tanıyan bir devletin merkezî yönetim birimi olmuştur. Yabancı devlet başkanı ya da büyüğünün Osmanlı padişahı tarafından karşılanıp modern protokol düzeniyle ağırlandmaları, yine Tanzimat devriyle başlamıştır. Osmanlı sarayının 19. yüzyılda yeni teşkilatlanmaya gitmesi, uluslararası protokole uygun biçimde ziyaretler ve resmî kabuller vermesi, Dolmabahçe, Beylerbeyi, Çırağan gibi sarayların ve kasırların inşasına gidilmesini kaçınılmaz kılmıştır.<sup>21</sup>

Dolmabahçe Sarayı, Tanzimat sürecinde inşa edilen ilk saraydır. Devlet işlerinin planlandığı, teknik ayrıntıların hazırlandığı ve yürütüldüğü değil, padişahın görüşüne ve onayına sunulduğu bir makam niteliğindedir. Bu hâliyle Dolmabahçe Sarayı'nın devlet idaresindeki rolünden veya etkinliğinden çok "temsil" özelliği öne çıkmaktadır. Dolmabahçe Sarayı'ndan önce inşa edilen Osmanlı saltanat saraylarında yabancı devlet başkanı düzeyindeki kabuller ve uluslararası diplomatik sisteme özel bir dekorasyon veya mekânsal düzenleme görülmezken, ilk kez bu sarayda yeni protokol düzeninin ruhuna uygun bir hazırlık görülmektedir.<sup>22</sup>

Osmanlı sarayının Topkapı'dan Dolmabahçe'ye taşınması sadece bir mekân değişikliği değildir, aynı zamanda yönetim ve teşrifat alanında da değişimin somut bir ifadesidir. Dolmabahçe Sarayı'nın protokol mekânlarını ele aldığımızda; yeni dünya düzeni ile değişen temsil ve teşrifat anlayışına uygun Batı tarzı mobilyalarla donatılmış, aynı zamanda zengin

21 Cengiz Göncü, "Modernleşme Sürecinde Muayede Törenleri ve Dolmabahçe Sarayı'nda Uygulanışı", *Milli Saraylar Dergisi*, 3 (2006), 37-56, Erişim Tarihi: 22.09.2022 <https://www.academia.edu/37053778>

22 Göncü, "Modernleşme Sürecinde Muayede Törenleri", 41.



3 Dolmabahçe Sarayı'nın protokol mekânları<sup>23</sup>

dekorasyon öğeleri ile devletin gücünü ihtişamlı bir yapıyla Avrupa devletlerine gösterebilecek niteliklere sahip oldukları görülmektedir. Dolmabahçe Sarayı'ndaki protokol mekânları (Resim 3) aşağıda sıralanmıştır:

- 1 No'lu Medhal (Giriş) Salon
- Kristal Merdivenler
- 26 No'lu Süfera (Elçiler) Salonu
- 27 No'lu Giriş Odası ve 28 No'lu İntizar (Bekleme) Odası
- 30 No'lu Giriş Odası ve 31 No'lu Elçi Kabul Odası
- 67 No'lu Hünkâr Sofası (Mavi Salon)

1 No'lu Medhal Salon, protokol giriş salonudur. Deniz tarafındaki odalar, yabancı elçiler ile yerli ve yabancı üst düzey misafirler için huzura kabul öncesi ve sonrası bekleme amaçlı kullanılmıştır. Protokol girişinden saltanat katına çıkılan merdivenlere koruluklarında bulunan kristallerden dolayı "Kristal Merdivenler" denilmiş, "Saltanat Merdiveni" olarak da adlandırılmıştır. 26 No'lu Süfera Salonu, resmî kabul ve toplantılarda kullanılmıştır. Büyükelçi ya da diğer temsilciler, bu salon ve etrafındaki odalarda kabul edilip ağırlandıkları için salona "Elçiler Salonu" anlamına gelen "Süfera Salonu" adı verilmiştir. 27 No'lu Giriş Odası ve 28 No'lu İntizar (Bekleme) Odası, büyükelçilerin ve huzura kabul edilecek diğer konukların kabul öncesi ve sonrası bir süre beklendikleri mekânlardır. İlk oda giriş sofası mahiyetindedir, ikinci oda ise misafir odasıdır.

30 No'lu Giriş Odası ve 31 No'lu Elçi Kabul Odası, büyükelçiler ve yabancı konukların padişah tarafından kabul edildikleri, birbirine geçişli iki odadan oluşmaktadır. "Kırmızı Oda" veya "Elçi Kabul Odası" olarak

bilinen büyük oda, protokol açısından Selamlık ve sarayın en önemli mekândır. Mavi Salon da denilen, Harem bölümündeki 67 No'lu Hünkâr Sofası; padişahın Ramazan ve Kurban bayramlarında Harem mensubu hanımların ve hizmet sınıfının tebriklerini kabul ettiği salondur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren padişahın annesi ya da annesinin yokluğunda başkadınefendi, yabancı devlet başkanlarının eşlerini Mavi Salon'da ağırlandı. 300 No'lu Muayede (Bayramlaşma) Salonu ise ağırlıklı olarak Ramazan ve Kurban bayramlarında yapılan bayramlaşma ile cülûs törenleri için kullanılmıştır.

### Mekânsal Değerlendirme

Osmanlı sarayında elçi kabul süreçleri, her dönem mekânsal kurgu ile birlikte planlanmış ve uygulanmıştır. Bu bağlamda sürecin ve mekânsal kurgunun sonlandığı nokta; Dolmabahçe Sarayı'nda 31 No'lu Elçi Kabul Odası, Topkapı Sarayı'nda da Arz Odası'dır. Bu iki protokol mekânı karşılaştırmalı olarak ele alındığında, farklılıklar her bakımdan keskin ve dikkat çekicidir.

Dolmabahçe Sarayı'nda protokol açısından en önemli mekân, kuşkusuz 31 No'lu Elçi Kabul Odası'dır. (Resim 4) "Kırmızı Oda" olarak da bilinen bu mekânda Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde birçok önemli görüşme yapılmıştır. Saltanatın rengi olan kırmızının hâkim olduğu oda; altın yıldızlı kasetli tavanı, tül görünümündeki duvarları, bordo renkli Hereke çatma kadife kaplı oturma grubu, altın varaklı tek parça kornişleri ve kapının iki yanında yer alan kırmızı renkli kristal şömineleriyle Osmanlı Devleti'nin ihtişamını yansıtmaktadır.<sup>24</sup>

23 <https://www5.tbmm.gov.tr/yayinlar/brosurler/Dolmabahce-2014.pdf>  
Erişim Tarihi: 17.10.2022.

24 *Dolmabahçe Sarayı*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları, 2018.



4 Dolmabahçe Sarayı'nın 31 No'lu Elçi Kabul Odası<sup>25</sup>

Odada kristal avize ve odanın rengiyle uyumlu, kırmızı Bohemya kristalinden yapılmış lamba- der gibi aydınlatma elemanları; İtalyan yapımı mermer masa, orta ve yan sehpa gibi tamamlayıcı mobilyalar; XV. Louis tarzında oturma takımı,

saat ve porselen vazolar gibi dekoratif unsurlar; ayrıca iki kanatlı, ceviz kaplama ve bronz süsleme- li giriş kapısının her iki yanında aynalı konsollar bulunmaktadır.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Dolmabahçe Sarayı, 51.



5 Topkapı Sarayı'nın Arz Odası, iç mekân<sup>26</sup>

Topkapı Sarayı'nın Arz Odası'nda, (Resim 5, 6) salonun köşesinde sedir biçiminde bir taht vardır. Salonun iç duvarlarının çini kaplı olduğu; kapı, pencere ve dolap kapaklarının bağa ve sedef kakmalı, altın yaldızlı renkli nakışlarla süslendiği, tavanın ise renkli malakârî nakışlarla bezeli olduğu tahmin edilmektedir. Arz Odası, Sultan Abdülmecid devrinde çıkan bir yangından dolayı hasara uğramıştır.

Odanın iç süslemesi ve ahşap aksamını tamamen tahrip eden bu yangından sadece sedir-taht ile tunç kaplamalı ocak davlumbazı kurtarılabildiği. Sedir-taht, köşelerinde dört ince direğin taşıdığı bir kubbeden meydana gelmiş olup, direkler ile kubbesi değerli taşlar ve oymalarla süslüdür. Sedinin üstü ve yastıkları da altın simli, işlemeli ve taşlarla bezeli örtülerle kaplıdır.<sup>27</sup>

26 Topkapı Sarayı'na ait eşyaları gösteren albüm, <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/handle/11543/2271>, Erişim Tarihi: 13.10.2022.

27 Semavi Eyice, "Arz Odası", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 3, 445-446, <https://islamansiklopedisi.org.tr/arz-odasi--topkapi-sarayi>, Erişim Tarihi: 12.10.2022.



6 Topkapı Sarayı'nın Arz Odası, iç mekân<sup>28</sup>

Arz Odası'nı ve Elçi Kabul Odası'nı karşılaştırdığımızda, her iki odanın da buldukları ana yapının tüm özelliklerini, dönemin hâkim tasarım modelini ve diplomasi anlayışını, ayrıca yabancı elçi ve devlet adamlarının kabulüne dair teşrifat kurallarındaki değişimi açıkça ortaya koydukları görülmektedir. Arz Odası, tek mobilyası olan sedir biçimli tahtıyla, yangından dolayı tahrip olduğundan bugün ancak minyatürlerde ve Avrupalı ressamın tasvirlerinde görebildiğimiz duvar çinileriyle ve tunç kaplama şöminesiyle dönemin Ehl-i Hıref sanat anlayışının en güzel örneklerinin verildiği odalardan biridir.

Bütün bu sadelik içinde Osmanlı'nın üstünlüğünü ve siyasi gücünü güçlü bir şekilde vurgulamayı başarmıştır.

Dolmabahçe Sarayı'nın Elçi Kabul Odası ise Sany Devrimi sonrasında hâkim olan tasarım anlayışının güçlü bir temsilcisidir. Batılı üslubunun yanı sıra döşemelik kumaşları, perdeleri ve halıları ile Osmanlı'ya ait izler de barındırmaktadır. Dolmabahçe Sarayı ve Elçi Kabul Odası, Topkapı Sarayı ve Arz Odası'nın içe dönük yapısının aksine yüzünü

28 Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi.



7 Padişahın oturduğu sedir taht, Topkapı Sarayı Arz Odası<sup>29</sup>

Batı'ya dönmüş, dış dünyaya açılmış bir temsilin ifadesidir. Bu iki odada yer alan mobilya tipleri ve tasarım anlayışı, biçimsel dönüşümü; benimsenen yeni diplomasi ve protokol (teşrifat) anlayışı da içerikte yaşanan değişimi ortaya koyan unsurlardır. Biçimde yaşanan değişim, en güçlü şekilde, padişahın oturduğu sedir biçimli taht (Resim 7) ile koltuk (Resim 8) üzerinden okunabilmektedir.

Sabit mobilya olan taht, yerini hareketli mobilya olan Batı tarzı koltuğa bırakmıştır. İçerikte yaşanan değişim ise karşılıklı diplomasi ve yeni protokol (teşrifat) düzeni kapsamında eşit temsil anlayışına göre herkesin oturduğu düzen üzerinden gözlemlenebilir.

Semavi Eyice'nin aktardıklarına göre, Arz Odası'nın tefrişatı (sabit mobilyası olan tahtı, şöminesi, çeşmesi ve halıları) ve tezyinatı (tavan ve duvar süslemeleri ile çinileri) üzerinde her dönem hassasiyetle durulmuştur. Aynı özen, 31 No'lu Elçi Kabul Odası'nda da görülmektedir. Ancak Elçi Kabul Odası'nda tezyinatın daha gösterişli olduğu, tefrişatta da (sabit ve hareketli mobilyalar) daha çok sayıda donatının kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu iki oda, Osmanlı ile yabancı devletlerin temsilcilerinin karşılaşma mekânları olmaları açısından oldukça önemlidir.

29 Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi.





8 Padişahın oturduğu koltuk, Dolmabahçe Sarayı Elçi Kabul Odası<sup>30</sup>

## Sonuç

Tarih boyunca bütün devletler, kendi geliştirdikleri ya da örnek aldıkları ülkelerin kurallarından esinlenerek oluşturdukları “protokol” kurallarını belirli usul ve kaideler silsilesi içinde yürütmüşlerdir. Bu kurallar devlet ve toplum hayatının temeli sayılarak ciddiyle uygulanmış, ayrıca uluslararası ilişkilerde üstünlük, saygınlık, ihtişam ve güç

gösterisi olarak kabul edilmiştir. Zaman zaman bu kuralların uygulanmasında hatalar veya eksiklikler, ülkeler arası diplomatik krizlere neden olmuş; tarafların birbirinden özür dilemesi, tazminat ödemesi, kuralların usule uygun olarak yeniden uygulanması vb. yollarla sorunlar çözüme kavuşturulmuştur.

Osmanlı tarihi açısından teşrifat, eski ve köklü bir devlet geleneğine dayanmaktadır. Osmanlı Devleti, protokol kurallarının ciddiyle ve ehemmiyetle uygulandığı, kurallara sıkı sıkıya bağlı olunan bu devlet geleneğini sürdürmüştür.

30 Önder Küçükerman, *Sanayi ve Tasarım Yarışında Bir İmparatorluk İki Saray “Topkapı” ve “Dolmabahçe”*, İstanbul: YKY Yayınları, 2007, 341.

19. yüzyıl Osmanlı saraylarındaki mimari ve yaşamsal dönüşümler, Osmanlı'nın siyasi yapısındaki değişimlerle eş zamanlı başlamıştır. Topkapı Sarayı ile Dolmabahçe ve Beylerbeyi saraylarında elçi kabullerinin yapıldığı mekânlar ve bu mekânların tasarımları kıyaslandığında, sözü edilen dönüşüm açıkça görülmektedir. Osmanlı sarayının Topkapı'dan Dolmabahçe'ye taşınması sadece bir mekân değişikliği değildir, aynı zamanda yönetim ve teşrifat alanlarındaki değişimin de somut bir ifadesidir.

Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu'nda büyükelçilere ve yabancı devlet misafirlerine ayrılmış locaların bulunması, Valide Sultan ve Başkadınefendi'nin de gelen konukların eşlerini Harem-i Hümayûnda bulunan Mavi Salon'da karşılaması, söz konusu protokol değişikliklerinin önemli göstergelerindedir.

Dolmabahçe Sarayı'nın Mâbeyn ve Hünkâr daireleri, Tanzimat döneminin temsil ve teşrifat anlayışına göre düzenlenmiştir. Sarayın Mâbeyn-i Hümayûn (Selamlık) bölümünde yer alan Süferra Salonu'nun elçi bekleme ve kabul odaları gibi mekânları, "karşılıklılık/mütekabiliyet" esaslı teşrifat anlayışına geçişin mekânsal ifadesidir. Topkapı Sarayı'nın kendine has tasarım üslubunda görülen, saray yapısıyla uyumlu, bir bütünün en önemli parçalarından olan sabit mobilyalı tefrişat düzeninden Dolmabahçe Sarayı'nda gördüğümüz Batı tarzı mobilyalı tefrişata geçiş de bu ifadenin en güçlü öğelerindedir. Mobilya ölçeğinde ele alındığında, Orta Asya'dan Osmanlı'ya dek gelen geleneksel "sedir", yerini Dolmabahçe Sarayı'nın yeni tasarım düzenine özgü "sandalye-koltuk" ikilisine bırakırken, protokol ziyafetleri için "yemek masası ve sandalyesi" de yeni teşrifat düzeni içindeki yerlerini almıştır.

Osmanlı'nın dış politikasındaki değişimler, diplomasideki değişimi de beraberinde getirmiştir. Avrupa devletleriyle ittifaklar kurma ve denge politikasından yararlanma prensibi, yine Avrupa tarzı bir diplomasi yürütmekle mümkün olmuştur. Tek taraflı diplomasi anlayışı terk edilerek, mütekabiliyet esaslı diplomasi anlayışı benimsenmiştir. Bu yeni anlayış da yeni mekânsal gereksinimleri ortaya çıkarmıştır. Dolmabahçe

Sarayı böyle bir ihtiyacın ürünüdür. Bu çalışma kapsamında Topkapı Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na geçiş sürecinde Osmanlı protokol mekânlarında görülen değişimler, biçim ve içeriğin ilişkili ele alındığı bir düzlemde değerlendirilmiştir. Sosyal ve siyasi dönüşüm süreçlerinin mekânsal kurgu ile ilişkili ele alınması, yeni okumalara olanak sağlamakta ve çalışmanın protokol mekânları üzerinden, biçim ve içerik ilişkisine odaklanan genel bir çerçeve çizmesini mümkün kılmaktadır. Ek olarak bu çalışma, Türkiye'de son yıllarda önemi ve eksikliği konusunda farkındalığın arttığı iç mekân tarihi literatürüne katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

## Kaynakça

### I. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Acar, Funda. "Osmanlı'da Padişah Oğulları ve Kızlarının Eşitlendiği Alan: Teşrifat", *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 14/27 (2015): 183-202, doi.org/10.14395/huifd.79205 Erişim Tarihi: 27.08.2022.
- Aytürk, Nihat. *Protokol Yönetimi-Kamusal Yaşamda Protokol ve Davranış Kuralları*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 2021.
- Baysal, Tahir. "Protokol Kurallarının Kökenleri, Devlet Geleneğindeki Yeri ve Hukuki Metinlere Yansımaları", *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*. 13/1 (2021): 166-175, doi.org/10.21492/inuhfd.1040839, Erişim Tarihi: 26.08.2022.
- Bayyığıt, Sıdıka Sibel. *İdari ve Bürokratik Protokol Kurallarının Halkla İlişkiler Perspektifinde Tarihsel Dönüşümü*. Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi, 2019.
- Demirbulak, Ayşegül. "Konut ve İdare Merkezi Olarak Osmanlı Sarayları", *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 6 (2014): 34-46.
- Dolmabahçe Sarayı*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları, 2018.
- Dönmez, Ahmet. *Karşılıklı Diplomasiye Geçiş Sürecinde Osmanlı Daimi Elçiliklerinin Avrupada Yeniden Tesisi 1832-1841*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2006.
- Düzbakar, Ömer. "XV.-XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde Elçilik Geleneği ve Elçi İşlerinin Karşılmasında Bursa'nın Yeri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*. 2/6 (2009): 182-194, Erişim Tarihi: 17.09.2022.
- Elçi, İsmail Hakkı. "Osmanlı Diplomasisi ve Gelişim Süreci", *Kültüryat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*. 9 (2019): 23-38, Erişim Tarihi: 02.09.2022.

- Eyice, Semavi. "Arz Odası", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 3, 445-446, <https://islamansiklopedisi.org.tr/arz-odasi--topkapi-sarayi> Erişim Tarihi: 12.10.2022.
- Göncü, Cengiz. "Modernleşme Sürecinde Muayede Törenleri ve Dolmabahçe Sarayı'nda Uygulanışı", *Milli Saraylar Dergisi*. 3 (2006): 37-56, Erişim Tarihi: 22.09.2022 <https://www.academia.edu/37053778>
- Güner Keleş, Merve. *Sadaret 349 Numaralı Teşrifat Defteri Işığında Merasimler*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2019.
- Kançal-Ferrari, Nicole. *Topkapı Sarayı, Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. Cilt 8, 2015, 140-151.
- Kançal-Ferrari, Nicole. "Türk-Osmanlı Saray Literatürü (12.-20. Yüzyıl)", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 7/13 (2009): 205-240.
- Karaca, Filiz. "Teşrifat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 40, 570-572. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tesrifat> Erişim Tarihi: 27.08.2022.
- Küçükerman, Önder. *Sanayi ve Tasarım Yarışında Bir İmparatorluk İki Saray "Topkapı" ve "Dolmabahçe"*. İstanbul: YKY Yayınları, 2007.
- Polat Serkan, Semra Aktaş Polat. "Taşınmaz Kültür Varlıklarının Kültür Turizmi Açısından Önemi: Topkapı Sarayı Müzesi Örneği", *Turizm ve Araştırma Dergisi*. 3/1 (2014): 60-80.
- Renda, Günsel. *Osmanlı Sarayında Görkemli Bir Protokol: Elçi Kabul Törenleri*. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Voyvoda Caddesi Etkinlikleri 2005-2006, [https://web.archive.org/web/20150115160521/http://www.obarsiv.com/vct\\_0506\\_gunselrenda.html](https://web.archive.org/web/20150115160521/http://www.obarsiv.com/vct_0506_gunselrenda.html), Erişim Tarihi: 17.09.2022.
- Yıldırım, İbrahim. "Edirne Sarayı'nda ve Topkapı Sarayı'nda Minyatürlere Yansıyan Elçi Kabul Sahnelerindeki Osmanlı Devleti'nin Diplomatik Gücü", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 1/1 (2012): 76-87.

## II. İnternet

- <https://www5.tbmm.gov.tr/yayinlar/brosurler/Dolmabahce-2014.pdf>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arz\\_Odasi\\_interior\\_Topkapi\\_Istanbul\\_2007.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arz_Odasi_interior_Topkapi_Istanbul_2007.jpg)
- <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/handle/11543/2271>
- Topkapı Sarayı'na ait eşyaları gösteren albüm, <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/handle/11543/2271>, Erişim Tarihi: 13.10.2022.



108

# HATTAT SAMİ EFENDİ'NİN TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ'NDEKİ CELÎ SÜLÜS YAZI KALIPLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME\*

**Mahmut Sami Kanbaş\*\***

Gönderilme Tarihi: 04.11.2022 - Kabul Tarihi: 28.11.2022

## Özet

Ortaya koyduğu eserlerle hat sanatında unutulmayacak isimler arasında bulunan Sami Efendi, Osmanlı hat geleneğinin 19. asırdaki önemli halkalarından biridir. 1838-1912 yılları arasında yaşayan sanatçı, celî sülüste Mustafa Râkım ekolünü, celî ta'likte ise Yesârîzâde Mustafa İzzet tarzını en mükemmel şekilde temsil etmiş ve yüzlerce hattat yetiştirmiştir.

Aqlâm-ı sitte olarak isimlendirilen hat çeşitlerinin tamamını yazabilen Sami Efendi'nin bilinen veya bilinmeyen yüzlerce celî levhası vardır. Bunlar arasında, özellikle Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ne GY 4, GY 98 ve GY 81 envanter numaralarıyla kayıtlı yazı kalıpları, bu alanda çalışma yapan herkesin ilgisini çekmiştir. Sözü edilen yazı kalıpları, bizzat hattatın elinden çıktığından dolayı büyük önem arz etmektedir. Bununla birlikte eserlerinde yaptığı ince veya kaba tashihler, onun yarım asır boyunca devam eden sanat serüvenini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada bir yazı kalıbının hazırlanma safhaları incelenmiş, ayrıca Sami Efendi'nin TSMK'de muhafaza edilen celî sülüs yazı kalıpları üzerinde estetik tahliller yapılarak eserler arasındaki farklara işaret edilmiştir. İncelenen yazı kalıpları, hat sanatıyla meşgul olanlar için son derece kıymetli örneklerdir. Hattatın özellikle son yıllarında kaleme aldığı çalışmalarını ise hat sanatının şaheserleri arasında saymak mümkündür.

**Anahtar kelimeler:** Sami Efendi, Hat Sanatı, Hattat, Celî Sülüs, Yazı Kalıbı, İğneleme, Zırnık Mürekkebi, Müzehhip

## AN EVALUATION OF JALİ THULUTH LETTERING PATTERNS OF CALLIGRAPHER SAMİ EFENDİ IN THE TOPKAPI PALACE MUSEUM LIBRARY

### Abstract

Calligrapher Sami Efendi, who became one of the unforgettable artists in calligraphy due to his elegant works, left a great mark on the Ottoman-calligraphy tradition in the 19th century. He lived between the years 1838-1912, represented Mustafa Râkım's school in jalî thuluth and Yesârîzâde Mustafa İzzet's style in jalî ta'liq and trained hundreds of calligraphers.

Sami Efendi could write in all six styles of calligraphy known as Aqlâm al-Sitta and wrote hundreds of known or unknown jali panels. Among them, especially the writing patterns preserved in the Topkapı Palace Museum Library with inventory numbers GY 4, GY 98, and GY 81, have attracted the attention of everyone working in this field. These writing patterns, prepared by the calligrapher himself, have great value. However, the fine or rough corrections he made in his works, display his half-century-long artistic adventure.

In this study, the preparation stages of a writing pattern are explained, also aesthetic analyzes are made on Sami Efendi's jali thuluth writing patterns preserved in Topkapı Palace Museum Library, and the differences between the works are pointed out. The above-mentioned writing patterns are invaluable pieces for those who are engaged in calligraphy. It is possible to consider the works of the calligrapher, especially the ones he made in his last years, among the masterpieces of calligraphy art.

**Keywords:** Sami Efendi, Calligraphy Art, Calligrapher, Jali Thuluth, Writing Pattern, Pinning, Orpiment Ink, Illumination Artist

\* Bu makale, "Hattat Sami Efendi ve Hat Sanatındaki Yeri" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

\*\* Dr., Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, medinel@gmail.com, ORCID No: 0000-0001-6970-3669

## Hat Sanatında Yazı Kalıbı

Sıvı veya hamur gibi maddeleri içine döküp belirli bir şekil vermek için kullanılan nesneye “kalıp” denir. Hat sanatında ise celî bir yazının aslı meydana getirildikten sonra çoğaltılmak üzere usulüne uygun şekilde iğnelenerek hazırlanan örneği için “kalıp” veya “yazı kalıbı” tabiri kullanılır.<sup>1</sup>

Üzerinde aylarca çalışılmış celî bir yazıyı veya istifi, kalıbını çıkarmadan aynı güzellikte yeniden yazmak oldukça zor ve zahmetli bir iştir. Aynı şekilde, kâğıda yazılmış bir ibareyi mermer, taş, tahta, demir, çini gibi sert bir zemine yazı kalıbı hazırlamadan, doğrudan hakketmek veya zer mürekkeple işleyip zerendûd levha olarak hazırlamak neredeyse mümkün değildir. Dolayısıyla, sanatkârın bu tür uygulamalar için yazının kalıbını çıkarması gereklidir.

Hattatın kaleminden çıkan bir yazının, estetik kıymetini kaybetmeden kalıp hâline getirilebilmesi için iğneleme yöntemi kullanılmaktadır. Eskiden hattatlar, kalıbını çıkarmak istedikleri ibareleri beyaz renkli sağlam kâğıtlara is mürekkebiyle yazarak, gerekli düzeltmeleri tashih kalemtıraşı ile yaparlardı. Mustafa Râkım'ın (ö. 1826) Nusretiye Camii için hazırladığı, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 2509 envanter numarasıyla muhafaza edilen yazı kalıpları buna bir örnektir. XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren, kalıbı hazırlanacak celî ibareler, koyu renkli kâğıtlara zırnık mürekkebiyle yazılmaya başlanmıştır. Mürekkepler arasında özellikle zırnık mürekkebinin tercih edilme sebebi, yazıldığı kâğıtta bir kalınlık oluşturmaması ve tashih için uygun olmasıdır. Zira yazının iskeleti ortaya çıktıktan sonra bile tashih edilmek istenen kısım is mürekkebiyle örtülebilmekte, kapatılan yerler gerekirse zırnık mürekkebiyle yeniden yazılmakta ve bu işlem birkaç defa tekrarlanabilmektedir.

Yazı kalıbı çıkarabilmek için iğneleme usulü şu şekilde yapılır: Kalıbı hazırlanacak olan yazı tamamen tashihten geçip hazır hâle gelince, asıl yazı kâğıdıyla aynı ölçüde olan birkaç kat beyaz renkli



1 Bir “vav” harfinin baş kısmı için yapılan iğneleme örneği

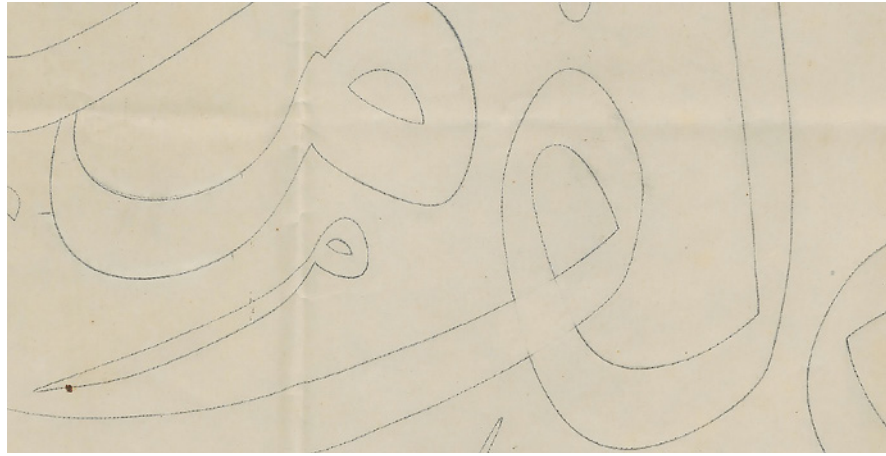
sağlam kâğıt alt alta yerleştirilir. Kâğıtların kaymaması için kenarlarından sağlamca tutturulması gerekir. Daha sonra, bu iş için hazırlanmış ince bir iğne yardımıyla harflerin kenarından dik ve muntazam olarak sıkı bir şekilde delikler açılır. (Resim 1) Bu işlemi ya hattatın bizzat kendisi ya da hattan anlayan bir sanatkâr yapmalıdır. Aksi hâlde kalıbı alınacak yazının estetik değeri ortadan kaybolmuş olur.<sup>2</sup>

İğneleme yöntemi için içten, dıştan ve ortadan olmak üzere üç farklı yol takip edilir. İçten iğneleme, iğne vurulurken deliğin dış kenarları yazının sınırına dayanacak şekilde olmalı ve çizgiyi aşmamalıdır. İğne delikleri çizginin dışına temas edecek şekilde saplanırsa, buna “dıştan iğneleme” adı verilir. Üçüncü yol ise ortadan yapılan iğneleme yöntemidir ki bunda da iğnenin ucu yazının kenarına saplanırken deliğin yarısı yazının dışında, yarısı içinde kalacak şekilde olmalıdır.<sup>3</sup> Bu yöntemlerden hangisinin tercih edileceği sanatkârın tasarrufundadır. Mesela, Hattat Sami Efendi (ö. 1912) iğnelemeyi içten, Müzehhip Bahaddin Efendi (Tokatlıoğlu ö. 1939) ise dıştan yapmayı tercih etmiştir. Yine

1 İlhan Ayverdi, *Asırlar Boyu Târihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2016, 610; Abdülkadir Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstihlaları*, İstanbul: Damla Yayınevi, 2004, 166.

2 M. Uğur Derman, *Emin Barın ve Koleksiyonu*, İstanbul: Boyut Yayıncılık, 2010, 178.

3 Mahmud Bedreddin Yazıcı, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Yay. Haz. M. Uğur Derman, Cilt 3, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1989, 316.



2 Alt kalıp olarak hazırlanan bir kâğıdın iğneli kısımları takip edilerek tarama kalemiyle çizilmiş hâli

Necmeddin Okyay (ö. 1876), Macid Ayrıl (ö. 1961), Halim Özyazıcı (ö. 1964), Hamid Aytaç (ö. 1984) gibi hattatların dıştan iğnelemeyi benimsedikleri bilinmektedir.<sup>4</sup>

İğneleme bittikten sonra asıl yazının altındaki beyaz kâğıtlar birbirinden ayrılır. Böylece hattatın hazırladığı yazıya “üst kalıp”, alttaki beyaz kâğıtlara ise “alt kalıp” denilir. Alt kalıpta sadece iğne delikleri olduğu için yazıyı hemen fark etmek mümkün değildir. Kâğıdı ışığa tutmak veya kurşun kalemle delikleri takip edip çizmek suretiyle yazı okunabilir. (Resim 2)

Hattatın hazırladığı yazı örneğini başka bir yere geçirmek için alt kalıplar kullanılır. Üst kalıba ise dokunulmaz. Yazıyı alt kalıptan işleyecek olan sanatkârın üst kalıba bakarak iğnelemenin ne şekilde yapıldığını kontrol etmesi gerekir. Aksi hâlde kopyası alınan yazının anatomik yapısı bozulabileceği gibi estetik güzelliği de kaybolur. Yazı, beyaz veya açık renkli bir zemine aktarılacaksa önce alt kalıp alınır ve yazının aktarılacağı yere yerleştirilir. Sonra içi söğüt ağacının ince dallarından fırınlanarak elde edilen kömür tozu ile dolu küçük bir tülbent alınıp alt kalıptaki iğne delikleri üstünde dolaştırılır. Böylece kömür tozu küçücük deliklerden geçer ve zeminde siyah noktalar meydana getirir. Şayet yazının aktarılacağı zemin koyu renkli ise bu sefer aynı işlem kömür tozu yerine tebeşirli çuha ile yapılır.

Bunda da koyu zeminde beyaz noktalar şeklinde iz meydana gelir. Bu işleme “yazı silkme” veya “yazı silkeleme” denir. Silkme neticesinde yazının sınırları doğru bir şekilde zemine aktarıldıktan sonra ince kurşun kalem veya tarama kalemiyle çizgiler daha net hâle getirilebilir.<sup>5</sup>

Yazının kalıbını iğneleme usulüyle çıkarmanın ne zamandan beri kullanıldığı hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat Müstakîmzâde (ö. 1787), *Tuhfe-i Hattâtîn* isimli eserinde, hocası Eğrikapılı Mehmed Rasim'in (ö. 1756) Nuruosmaniye Camii için yazdığı “*İnne's-salâte kânet ale'l-mü'mînîne kitâben mevkûtâ / Şüphe yok ki namaz, müminler için vakitleri belirlenmiş farz bir ibadettir*” (Nisâ, 4:103) âyet-i kerîmesinin üst kalıbından itinalı bir şekilde iğnelenmediği için yazının ahenginin bozulduğunu üzüntüyle ifade etmektedir.<sup>6</sup>

Hattat tarafından bizzat hazırlanan yazının iğnelenmesi ile yazı kalıbının çıkarılması, yukarıda bahsi edilen usulle yapılır. Fakat asıl yazıya hiç dokunmadan başka bir kopyası ile kalıbını çıkarmak da mümkündür. Bunun yöntemi ise şöyledir: Asıl yazının üzerine ince ve şeffaf bir kopya kâğıdı yerleştirilir. Kaymaması için etrafı tutturulur. Oldukça ince bir kurşun kalem veya tarama kalemiyle yazının etrafı, acele etmeden, en ince ayrıntılarıyla

4 Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı*, 316-317 (Dipnot).

5 Derman, *Emin Barın ve Koleksiyonu*, 178; Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, 166.

6 Müstakîmzade Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn*, İstanbul, 1928, 467.

çizilir. İşlem tamamlandıktan sonra aslından kontrol edilip tashihler yapılır veya pürüzler giderilir. Son olarak kopya edilen şeffaf kâğıt iğnelenir ve kalıp ortaya çıkarılır.<sup>7</sup>

Günümüzdeki uygulamada, çoğaltılmak istenen asıl yazının fotokopisi çekilip veya bilgisayar ortamına aktarılıp gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra çıktısı alınarak yazı kalıbı meydana getirilir. Şayet alınan kopya âharlı bir kâğıda yazılacaksa, yazı kalıbı olarak kullanılacak fotokopinin veya bilgisayar çıktısının iğnelenmesine gerek yoktur. Söz konusu yazı kalıbı, âharlı kâğıdın altına sağlam bir şekilde tutturulur ve ışıklı masa yardımıyla akseden yazı, hattat tarafından ya doğrudan yazılır veya önce çizilip sonra yazılır. Fakat hattatın yazısı sert bir zemine yazılacaksa, ya klasik iğneleme yöntemiyle yazı kalıbı çıkarılıp yazı aktarılır veya vektörel hâle getirilen yazı, bilgisayar yardımıyla mermer, ahşap gibi malzemelere lazer ile uygulanır.

Bir hattatın yazı kalıbı olarak hazırlayıp iğnelediği ve kendinde muhafaza ettiği üst kalıp elbette çok önemlidir. Bu kalıplar, sanatkârın yazı tavrını ve sanat hayatı boyunca geçirdiği merhaleleri gösterir. Öte yandan bazı hattatların, sahip oldukları yüksek kabiliyet ve sanat yetenekleri sayesinde zaman zaman yazı kalıbı hazırlama ihtiyacı duymadan çift kurşun kalemle yazı yazmayı tercih ettikleri görülmüştür. Mesela, Sami Efendi, Şehzâde Camii için yazdığı kitâbeyi yazı kalıbı hazırlamadan, iki kurşun kalemle birbirine tutturarak yazmıştır.<sup>8</sup> Bakkal Ârif Efendi'nin (ö. 1909) de bazı mezar taşı kitâbelerini taşçının atölyesine giderek orada doğrudan taş üzerine is mürekkebiyle yazdığı ve satır başına bir meciye aldığı bilinmektedir.<sup>9</sup> Aynı şekilde Halim Özyazıcı'nın fuzen denilen kömür kalemlerini bir tahtanın iki tarafına bağlayıp celi kuşak yazılarını yazmadan önce harflerin yerlerini bununla ayarladığı, Uğur Derman tarafından zikredilmektedir.<sup>10</sup>

7 Yazı, *Medeniyet Âleminde Yazı*, 309.

8 Yazı, *Medeniyet Âleminde Yazı*, 307.

9 M. Uğur Derman, *Eternal Letters*, Çev. İrvin Cemil Schick, Sharjah: Sharjah Museum of Islamic Civilization, 2009, 200.

10 Yazı, *Medeniyet Âleminde Yazı*, 306 (Dipnot).

## Hattat Sami Efendi'nin Hayatı

Hattat Sami Efendi, Yorgancılar Kethüdası Hacı Mahmud Efendi ile Nefise Hanım'ın çocuğu olarak 13 Mart 1838 tarihinde İstanbul'un Fatih semtinde doğmuştur. Asıl adı, İsmâil Hakkı'dır. "Sami" ise Maliye Kalemî'nde kendisine verilen bir mahlasıdır ve sanatçı sonradan bu isimle şöhret olmuştur. Sıbyan mektebini bitirdikten sonra biraz Arapça ve Farsça öğrenmiş,<sup>11</sup> henüz on dört yaşında iken Maliye Kalemî'ne girmiş ve emekli olacağı 18 Ramazan 1327 tarihine kadar Hulefâ-i Mâliye Kitâbeti Odası, Dîvân-ı Hümâyûn Mühimme Kalemî ve Nişân-ı Hümâyûn Kalemî gibi birimlerde yaklaşık 58 yıl boyunca görev yapmıştır. Resmî vazifesini icra ederken çeşitli vesilelerle rütbe, nişan ve maddiyalara layık görülmüştür.<sup>12</sup>

Fatma isminde bir hanımla evlenen Sami Efendi'nin Şâdiye ve Saadet adlarını verdikleri iki kızları dünyaya gelmiştir. Fakat kaderin bir cilvesi olarak çocuklarından dolayı büyük üzüntü yaşamıştır. Büyük kızı Şâdiye Hanım henüz evlenmeden genç yaşta vefat etmiş,<sup>13</sup> diğer kızı Saadet Hanım ise Nişân Kalemî memurlarından Suâd Bey'le (ö.1958) evliliğinden kısa bir süre sonra 20 Ocak 1903, Pazartesi günü Hakk'ın rahmetine kavuşmuştur. Bu evlilikten Mahmud Suadâ isminde bir çocuk dünyaya gelmiştir. İki kızını da genç yaşta kaybeden ve bilhassa küçük kızının vefatına dayanamayan Fatma Hanım, yakalandığı hastalık sonucu 25 Haziran 1904 Cumartesi günü vefat etmiş, cenazesi Fatih Camii Haziresi'ne götürülmüş ve kızı Saadet Hanım'ın yakınına defnedilmiştir.

Sami Efendi, hüsn-i hata sıbyan mektebine devam ettiği yıllarda başlamış ve toplam altı hocadan eğitim almıştır. Sülüs-nesih yazıyı Boşnak lakabıyla bilinen Osman Efendi'den, ta'lik yazıyı Kıbrısîzâde İsmail Hakkı Efendi'den (ö.1862), celi

11 M. Uğur Derman, *Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2015, 71.

12 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, Yay. Haz. Mahmut Sami Kanbaş, İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021, 284.

13 Sami Efendi'nin Şâdiye isminde bir kızının olduğunu Uğur Derman'ın arşivinde bulunan Yenişehir-i Fenâri Hüseyin Haşim Bey'in notlarından öğrenmekteyiz; fakat Şâdiye Hanım'ın vefat tarihi ve defin yeri bilinmemektedir.



ta'lik hattını Melek Paşazâde Ali Haydar Bey'den (ö. 1870), Bâbîâlî tarzı rık'a yazısını Ebubekir Mümtaz Efendi'den (ö.1871), celî sülüs yazıyı Mehmed Şâkir Recâî Efendi'den (ö. 1874), dîvânî ve celî dîvânî yazıları ile tuğra çekmesini de Hacı Bekir Nâsîh Efendi'den (ö. 1885) öğrenmiştir.<sup>14</sup>

Yüzlerce talebenin yanı sıra şeyhülislam, sadrazamlar ve nice devlet adamları da Sami Efendi'den hat dersi almıştır;<sup>15</sup> fakat sayıları tam olarak belli değildir. Tespit edilebilen 35 öğrencisinin isimleri şunlardır: Abdülkadir Kadri (Şeker, 1875-1942); Ahmed Kâmil Efendi (Akdik, 1861-1941); Ahmed Rakım Efendi (Boren, ö. 1940); Ahmed Re'fet (Yazgan, 1873-1949); Ahmed Ziya (Akbulut, 1869-1938); Ahrâr Bey; Cemil Eyyûbi; Elmalı Mehmed Hamdi (Yazır, 1878-1947); Hacı Rif'at Efendi (1859-?); Hafız Hasan Tahsin Hilmi (1847-1912); Hasan Rıza Efendi (1849-1920); Hüseyin Hâşim Bey (1860-1920); Hüseyin Hüsni Efendi; İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978); İbrahim Feyhaman Bey (Duran, 1886-1970); Lutfiyyü'l-Mevlevî (Taluk, ö. 1948 ?); Mehmed Abdülaziz Rifâî (Aktuğ, 1871-1934); Mehmed Bahaddin Bey (Ersin, 1878-1959); Mehmed Besim Vefai (1874-1917); Mehmed Emin (Yazıcı, 1883-1945); Mehmed Fehmi (Ülgener, 1943); Mehmed Hâlid Bey (ö. 1918); Mehmed Hamdi Efendi (Eryazan, ö. 1948); Mehmed Hulusi Efendi (Yazgan, 1869-1940); Mehmed Kâmil Ülgen (1886-1958); Mehmed Nazif Bey (1846-1913); Mehmed Necmeddin Efendi (Okuy, 1883-1976); Seyyid Mehmed Neşet Efendi; Mehmed Râmi Efendi (1883-1954); Mehmed Suud el-Mevlevî (Yavsî, 1882-1948); Mehmed Vehbi Efendi (1881-1953); Muhtar Efendi; Mustafa Ferid Bey (1857-?); Ömer Vasfi Efendi (1880-1928); Tuğrakeş İsmail Hakkı (Altunbezer, 1873-1946).

Orta boylu, esmerce, kır sakallı, iri bıyıklı, enli vücutlu Sami Efendi; zeki, hoş meşrep, muhabbet dolu, anlayışlı ve müsamahakâr bir karaktere sahiptir.<sup>16</sup> Dostları ve öğrencileriyle dolu dolu yaşadığı 74 yıllık ömrünün son sekiz senesini, ailesinden geriye kalan torunu Suadâ (Araz) Bey'le geçirmiştir.<sup>17</sup> 1 Temmuz 1912 Pazartesi günü vefat eden Sami Efendi'nin cenazesi Fatih Camii Haziresi'ne defnedilmiştir.<sup>18</sup> Kabir kitâbesini talebesi Hacı Kâmil Efendi celî sülüsle yazmış, taşın tezyinatını da yine talebesi Tuğrakeş Hakkı Bey yapmıştır.

### Hattat Sami Efendi'nin Celî Sülüs Yazı Kalıpları

Aklâm-ı sitte içerisinde daha ziyade celî sülüs ve celî ta'lik yazılarına önem veren Sami Efendi, celî yazılarını genellikle koyu renkli bir kâğıda sarı zırnık mürekkebiyle yazmış, gerekli tashihleri yaptıktan sonra ya bizzat kendisi veya Bahaddin Efendi gibi usta müzehhipler tarafından yazı iğnelenerek kalıbı çıkarılmıştır.

Sami Efendi'nin çoğu iğneli yazı kalıbı, vefatından sonra Necmeddin Okuy ve Kâmil Akdik gibi talebelerine geçmiş, onlardan da Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ne (TSMK) intikal etmiştir. Bu makalede, sanatkârın sadece celî sülüs hattıyla kaleme aldığı yazı kalıpları incelenmiştir.

1. “*Men atâa hevâhü bâa dînehü bi dünyâhü*” / Kim arzularına, nefesine ve isteklerine uyarsa, dinini dünyası uğruna satmış olur.

1294/1877 tarihli bu çalışma, Sami Efendi'nin, tarihi itibarıyla müze kütüphanesinde yer alan eski iğneli yazı kalıbıdır. Hattatın orta yaşlarında sadece bir kereliğine yazdığı bu ibare, bir Arap atasözü olarak kaynaklarda yer almaktadır. Burada “*atâa*” kelimesindeki “*tı*” harfinin ve “*bi dünyâhü*”

14 M. Uğur Derman, *Türk Hat Sanatından Seçmeler*, Ed. M. Sami Kanbaş, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 2017, 546.

15 Necmeddin Okuy, “Necmeddin Okuy'ın Basılmamış Hâtıratı”, t.y., M. Uğur Derman.

16 İnal, *Son Hattatlar*, 284-285.

17 Mahmud Suadâ, “Mahmud Suadâ'nın Notları”, t.y., M. Uğur Derman; A. Süheyl Ünver, “Zat-i Sami'lerini Ziyaret”, *Sanat ve Kültür'de Kök Dergisi*, 1982, 18.

18 Sami Efendi'nin bilinen tek torunu olan Suadâ Bey'in 1979 yılında vefat etmesiyle soyundan günümüzde kimsenin kalmadığı anlaşılmıştır.



3 H. 1294 tarihli yazı kalıbı, 24 x 49 cm (GY 98)



4 Celî sülûs yazı kalıbı, 37 x 78 cm (GY 98)

kelimesindeki “ye” harfinin keşidesini uzatıp istife âdeta temel oluşturmuştur. Yazı üzerinde uzun uğraşlar verilerek is mürekkebiyle tashih edildiği görülmektedir. Küplü olarak yazılan iki “ayn” harfi sağlı sollu yerleştirilerek istife bir denge verilmeye çalışılmış, fakat istifte yer yer birbirine girmiş harfler sıkışıklığa yol açmıştır. Bu eserde gerek istif gerekse harf ve tezyîni işaretler henüz olgun seviyede olmasa da, Mustafa Râkım tavrının benimsendiği görülmektedir. (Resim 3)

2. “*Velâ havle velâ kuvvete illâ bi'l-lâhi'l-aliyyi'l-azîm*” / Kuvvet ve güç, ancak azametli ve yüce olan Allah'ın yardımı ile olur.

Sami Efendi'nin kaleme aldığı bu celî sülûs çalışma, gençlik devrinin mahsulü olarak yazılmış ve iğnelenmiştir. Fakat eser henüz tamamlanmış değildir. Bazı harflerin yerlerinin değiştirildiği, is mürekkebiyle kapatılan harflerden anlaşılmaktadır. Yazı kalıbının baş ve son kısımları daha girift olarak istiflenmiş, ortası biraz daha serbest bırakılmıştır. “*Lâ havle ve lâ*” ibaresindeki “*lam*” harfleri kesişecek şekilde tasarlanmış, “*el-Azîm*” kelimesinde ise “*ayn*” harfi “*zi*” harfine ustalıkla bağlanmıştır. (Resim 4)



5 H. 1297 tarihli yazı kalıbı, 43 x 52 cm (GY 98)

3. “*Lâ ilâhe illâllâhu'l-Melikü'l-Hakku'l-Mübîn, Muhammedün Rasûlullâhi sâdiku'l-va'di'l-emîn*” / Mülk sahibi Melik; hak ve varlığı, birliği apaçık olan Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Sözünde dosdoğru ve emin olan Muhammed (s.a.v.), Allah'ın Rasulüdür.

Sami Efendi'nin 1297/1880 yılında dairevi olarak zırnık mürekkebiyle hazırladığı bu levha, evâil döneminin<sup>19</sup> başarılı istiflerinden biridir. (Resim 5) Yukarıdan başlayarak aşağıya doğru üç kat olarak hazırlanan levhanın ortaya çıkması için uzun bir zaman harcadığı, etrafındaki tashihlerden

anlaşılmaktadır. Bu levhada harfler eskisine göre belirli bir olgunluğa ulaşmış olmakla birlikte, özellikle harflerdeki çanak, kâse ve kuyruk kısımlarının tabii ölçüsünden bir miktar fazla tutulduğu görülmektedir. İbarenin başında yer alan “*illâ*”nın “*lâmelif*”inin dairevi sınırı aşmasının, hattat tarafından önlenemez bir zorunluluk olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca hareke ve tezyîni işaretler henüz olgun seviyede olmasa da boşlukları doldurmak için istifte yerli yerince kullanılmaları dikkat çekmektedir.

Uzun bir ibarenin istiflenmesinde kelimelerin birbirine uyumlu ve gözü rahatsız etmeyecek şekilde yerleştirilmesi ustalık gerektiren bir durumdur. Sami Efendi'nin bu konuda ne kadar yetenekli olduğu, buna benzer levhalarıyla ispat edilmektedir.

19 Evâil dönemi, Sami Efendi'nin sanat hayatına başladığı zamandan yaklaşık 1300/1883 yılına kadarki süreyi kapsamaktadır.



6 H. 1291 tarihli zerendûd levha,  
61 x 59 cm (Cumhurbaşkanlığı Koleksiyonu)



7 "Allah Celle Celâlüh" istifli yazı kalıbı,  
54 x 53 cm (GY 98)

4. "Allah Celle Celâlüh / Muhammed Aleyhisselâm / Ebubekir Es-Siddik Radyallâhu Anh / Ömer El-Fârûk Radyallâhu Teâlâ Anh / Osman Radyallâhu Anh / Ali Radyallâhu Anh / Hasan Radyallâhu Anh / Hüseyin Radyallâhu Anh."

Sami Efendi'nin celi sülüs ile yazdığı ve levha olarak sergilenen "Allah", "Muhammed", "Ebubekir", "Ömer", "Osman", "Ali", "Hasan" ve "Hüseyin" isimleri, takım olarak muhtelif cami ve dergâhları süslemektedir. Bu ibarelerin, birbirinden bağımsız olarak yazılıp asıldığı da görülmüştür.

Sami Efendi'nin elinden takım olarak çıkan bu levhalarda yazılış tarihi ve imza her levhaya değil, sadece "Hüseyin" ibaresinin istiflendiği levhaya konulmuştur. Ayrıca, takım olarak hazırlanmayıp tek bir levha şeklinde istiflenen ve altına tarih ile imza atılanlar da vardır. Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu'nda muhafaza edilen ve 1291/1874 tarihini taşıyan eser buna bir örnektir. 61 x 59 cm ölçülerindeki levhada "Allah celle celâlüh" ibaresi yer almaktadır. (Resim 6) Sami Efendi'nin evâil dönemine rast gelen bu istif, sonraki yıllarda yazdıklarına kıyasla estetik bakımdan geride kalmaktadır. Bu eserini, TSMK, GY 98 envanter kaydıyla muhafaza edilen (Resim 7)deki yazı kalıbıyla mukayese ettiğimizde, *Lafzatullah*'ın zamanla olgun bir şekle büründüğü görülmektedir. "Allah" kelimesindeki "lam" harfinin hem boyunda hem de harfler arasındaki mesafe ölçülerinde yarım



8 "Muhammed Aleyhisselâm" istifli yazı kalıbı,  
52 x 53 cm (GY 98)

nokta kadar bir küçülme olmuştur. "Celle Celâlüh" ibaresinde de anatomik bir değişikliğe gidilmiştir. Ayrıca hareke ve tezyîni işaretlerin yerleri ve açıları değişmiştir. "Med" işaretindeki bariz farklılık ise açıkça görülmektedir. Sami Efendi'nin zırnıkla yazdığı ve kalıp olarak hazırlayıp işnelediği bu yazısı, is mürekkebiyle ince bir tashihten geçmiştir.

Cami levhaları arasında yer alan "Muhammed aleyhisselâm" ibaresi de hattatımızın ince bir tashihten geçirerek olgunluğa ulaştırdığı bir yazı kalıbıdır. (Resim 8) Daha ince bir kalemle "dal" harfine yerleştirdiği "aleyhisselâm" istifli, boşluğu güzel bir şekilde doldurmuştur.



9 "Ebubekir Es-Siddîk Radiyallâhu Anh" istifli yazı kalıbı,  
52 x 52 cm (GY 98)



10 "Ömer El-Fârûk Radiyallâhu Teâlâ Anh" istifli yazı kalıbı,  
53 x 53 cm (GY 98)

Cihâryâr isimlerinin ilki olan "Ebubekir es-Siddîk radiyallâhu anh" ibaresinde hattatımız "Ebu" ve "Bekir" kelimelerini üst üste gelecek şekilde istiflemiştir, "be" ve "ra" harflerinin üstündeki boşluğa "es-Siddîk" ve "radiyallâhu anh" ifadelerini ustalıkla yerleştirmiştir. (Resim 9) Ayrıca istifteki devamlılığın sağlanabilmesi için "vav" ve "ra" harflerinin kuyruk kısımları diğer kelimelere, "kef" harfinin sereni de "es-Siddîk" kelimesine dokundurulmuştur. Sami Efendi'nin bu istifinin de zamanla kendisi tarafından ciddi bir tashihten geçirildiği görülmektedir.

Cihâryâr isimlerinin ikincisi olan "Ömer el-Fârûk radiyallâhu teâlâ anh" ibaresi hattatımız tarafından orta devirlerinde yazılmış, daha sonra ciddi bir şekilde tashih görmüş ve son olarak kalıbı hazırlanmıştır. (Resim 10) Merkeze "Ömer" ismini yerleştiren Sami Efendi, daha ince bir kalemle "ayn" harfinin küp boşluğuna "el-Fârûk" kelimesini, "ayn" harfinin çene altına "radiyallâhu" ibaresini, "ra" harfinin kuyruk kısmına da "teâlâ anh" ifadesini yerleştirmiştir. Burada "radiyallâhu" ve "Teâlâ anh" ibareleri, terazinin iki kefi gibi sağa ve sola yerleştirilerek istife bir nevi denge sağlanmıştır. Bunun için diğer cihâryâr isimlerinde sadece "radiyallâhu anh" ifadesi varken buraya ayrıca "Teâlâ" kelimesi eklenmiştir. Harfler tek tek incelendiğinde ise her birinin ince bir tashihten geçtiği görülmekte, ayrıca "ayn" harfinin kaşının bir miktar yukarıya çekildiği müşahede edilmektedir.



11 "Osman Radiyallâhu Anh" istifli yazı kalıbı,  
51 x 52 cm (GY 98)

Cihâryâr isimlerinin üçüncüsü olan "Osman radiyallâhu anh" ibaresi de Sami Efendi tarafından üç farklı kalemle tanzim edilmiştir. (Resim 11) "Ayn" harfinin küp kısmı yazılırken içine "mim" harflerinin başı ile "nun" harfinin cevher kısmı yerleştirilerek boşluk doldurulmuştur. Solda yer alan "radiyallâhu anh" ibaresinin harfleri keskin olmakla birlikte istifinde bir uyumsuzluk gözlenmektedir. Sanki "radiyallâhu anh" ibaresi bu levhada boşlukta kalmış, yer bulamamış gibidir. Kalıp olarak hazırlanıp iğnelenen bu levhada is mürekkebiyle yapılan tashihler açık bir şekilde görülmektedir.



12 "Ali Radiyallâhu Anh" istifi yazı kalıbı,  
52 x 52 cm (GY 98)



13 Hz. Ali isminin kılıçlı olarak istiflendiği yazı kalıbı,  
64 x 55 cm (GY 98)

Hulefâ-i râşidîn isimlerinin sonuncusu olan "Ali radiyallâhu anh" ibaresi, Sami Efendi tarafından iki farklı istifle yazılmıştır. Biri, genellikle camilerde asılmak üzere istiflenmiş (Resim 12); diğeri ise müstakil bir levha olarak Hz. Ali'nin kılıcını temsil eden bir tarzda yazılmıştır. Burada kılıcın kabzası, sanki "ye" harfinin iki noktasıyla gösterilmiştir. (Resim 13)

Sami Efendi, Peygamber Efendimizin torunu olan "Hasan" ve "Hüseyin" isimlerini ayrı ayrı levhalarda istifleyip yazdığı gibi, her iki ismin ortak harflerini bir kullanarak tetâbuk yolunu da tercih etmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan iğneli yazı kalıbı, her iki ismin bir arada olduğu kalıptır. (Resim 14) Bu levha, Sami Efendi'nin henüz tekâmülünü tamamlamadığı evâsıt dönemi<sup>20</sup> yazılarından olduğu hâlde, tasarımda ne kadar yaratıcı olduğu açık olarak görülmektedir.



14 "Hasaneyn Radiyallâhu Anh" istifi yazı kalıbı,  
53 x 52 cm (GY 98)

##### 5. "el-Hâkimü Hüve'l-lâh" / Hâkim olan Allah'tır.

Sami Efendi'nin dikdörtgen formda zırnıkla yazıp henüz tashihleri bitmediği için iğnelemediği bu celî sülûs yazısı, evâsıt dönemi çalışmalarındandır. Burada "kef" harfinin sereni başta olmak üzere zülfe, hareke ve tezyînî işaretlerde daha güzel bir istifi yakalayabilmek için oynamalar yapıldığı göze çarpmaktadır. (Resim 15)



15 Sami Efendi'nin yazı kalıbı olarak hazırlamayı planladığı bir çalışması, 42 x 72 cm (GY 98)

20 Evâsıt dönemi, Sami Efendi'nin yaklaşık 1300/1883 - 1315 / 1897 yılları arasında yazdığı eserleri kapsamaktadır.



16 H. 1308 tarihli  
celî sülûs yazı kalıbı,  
25 x 80 cm  
(GY 98)



17 H. 1309 tarihli  
yazı kalıbı,  
33 x 103 cm  
(GY 98)



18 H. 1309 tarihli  
zerendûd levha,  
66 x 132 cm  
(TVHSM, 2696)

6. “*Ve en leyse lil'insâni illâ mâ seâ*” / İnsan ancak çabasının karşılığını alır. (Necm, 53:39)

Bu ve bundan sonraki celî sülûs levhalar, Sami Efendi'nin mükemmele ulaşabilmek için büyük çaba gösterdiği yıllara tarihlenmektedir. Eser, hattatımızın ellili yaşlarına tekabül etmekte olup 1308/1890 yılında yazılmıştır. Zırnık mürekkebiyle hazırlanan bu yazı kalıbı iğnelenmiş ve günümüze sağlam bir şekilde gelebilmiştir. Harfler oldukça keskin ve dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Hareke ve tezyîni işaretler yerli yerindedir. (Resim 16)

7. “*Elâ inne evliyâellâhi lâ havfun aleyhim velâ hüm yahzenûn*” / Biliniz ki, Allah'ın dostlarına

hiçbir korku yoktur. Onlar üzülmeyeceklerdir de. (Yûnus, 10:62)

1309/1891 tarihli bu yazı kalıbı, Sami Efendi'nin evâsıt diyebileceğimiz sanat hayatının sonlarına rast gelmektedir. Bundan sonraki yıllarda hattatımız artık kendi sanat üslûbunu ortaya koymaya başlamıştır. Satır nizamına göre istiflenen yazıda harfler olgundur; hareke ve tezyîni işaretler dengeli bir şekilde dağıtılmıştır, istifteki harfler ise âdeta birbiriyle kaynaşmıştır. (Resim 17)

Aynı ibarenin zerendûd tekniği ile hazırlanmış nüshası, önceleri Cihangir Camii'nde iken sonraki yıllarda Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'ne nakledilmiştir. (Resim 18)



19



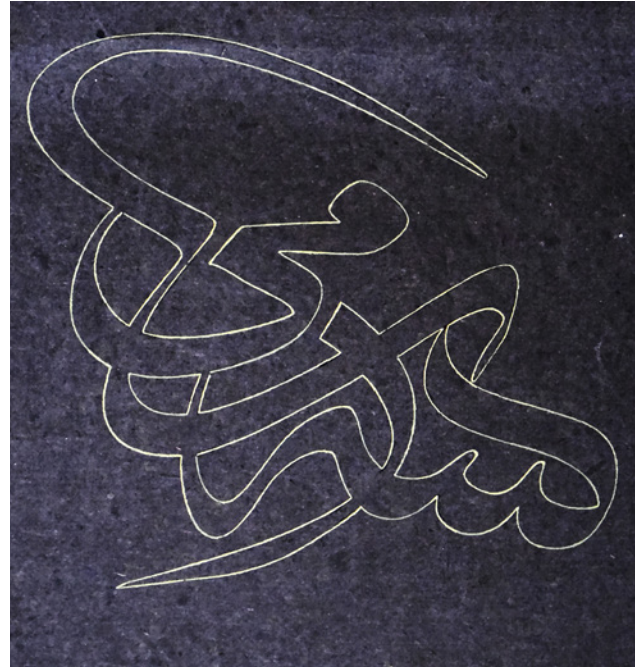
20

8. “*İnne’s-salâte kânet ale’l-mü’minîne kitâben mevku’tâ*” / Şüphesiz ki namaz, müminler için vaktleri belirlenmiş, farz bir ibadettir. (Nisâ, 4:103)

Asırlar boyu camiler için giriş kitâbesi olarak yazılan bu celi sülüs namaz âyeti, istif ve harf yapısı bakımından zamanla olgunlaşmış ve en mükemmel şekliyle XIX. yüzyıl hattatları tarafından yazılmıştır. Sami Efendi’nin bu ibareyi ilk defa ne zaman yazdığı bilinmemekle birlikte, söz konusu âyet-i kerîmenin 1279/1862 tarihli, celi sülüs ile yazılmış ve zerendûd tekniği ile hazırlanmış hâli Uğur Derman tarafından görülmüş, fakat levhanın nerede olduğu tespit edilememiştir.

Sami Efendi’nin namaz âyeti kitâbeleri arasında bulunan 1317/1899 tarihli iğneli yazı kalıbı mükemmel bir şekilde hazırlanmıştır. (Resim 19) Harflerin kenarlarında yer alan ince tashihler rahat bir şekilde görülebilmektedir.

Sami Efendi’nin Şehzâde Mehmed Camii’nin batı harim kapısı için yazdığı namaz âyetinin baş kısmına “*Kâlellâhu Teâlâ*” ifadesi eklenmiştir. (Resim 20) Hattat, bu kitâbenin yazı kalıbını sarı renkte bir kalemle çizerek yazmıştır. (Resim 21) Bu,



21

19 H. 1317 tarihli yazı kalıbı, 37 x 119 cm (GY 98)

20 Sami Efendi’nin Şehzadebaşı Camii için yazdığı celi sülüs kitâbe, 68 x 271 cm (Fotograf: Mehmet Özçay)

21 Sami Efendi’nin Şehzadebaşı Camii için hazırladığı namaz âyeti kitâbesinin kalemle çizilmiş imza kısmı (GY 98)





22 H. 1315 tarihli celi sülüs yazı kalıbı, 53 x 163 cm (GY 98)

kendi ifadesine göre, harflerin bütün şekillerinin hafızasında âdeta nakşolduğunu ve eliyle bunu bir ressam gibi çizerek ortaya koyabildiğini göstermektedir.<sup>21</sup> Sami Efendi bu kitâbesiyle harf ve istif mükemmeliyetinin sınırına geldiğini ve âdeta Râkım derecesine ulaştığını ispat etmiştir. Hatta bu kitâbe için kendisine “Râkım’ın harflerini çalıyor” diye iftira atanlara da şu cevabı vermiştir: “Bunun için bana ‘Râkım’dan çaldı’ derler. Ben bunu herkesin yanında çizmek sûretiyle yazdım. Benim yazımla Râkım’ın yazısını fark edemeyen densize ne denir?”<sup>22</sup>

#### 9. “Hamidiye Misâfir Hâne-i Hümayûnu”

Sami Efendi'nin celi yazıda olgunluk devrinin ilk yıllarını yaşadığı 1315/1897 tarihinde hazırlanan bu istifinde her harf ve hareke, yerli yerince düşünülerek konulmuştur. Harf ve tezyîni işaretlerin anatomik yapısı mükemmel diyebileceğimiz bir seviyededir. Dört kelimedenden oluşan kitâbe metninde her kelime âdeta kendi içinde istiflenmiş; hareke, tırfıl, tırnak gibi tezyîni işaretler müvâzeneli olarak yerleştirilmiştir. Bir misafirhânenin kitâbesi için hazırlanan yazı kalıbı iğnelenmiş fakat hakkedilip edilmediği tespit edilememiştir. (Resim 22)

21 M. Uğur Derman, *Ömrümün Bereketi: 1*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2011, 312.

22 Bu bilgi, Uğur Derman ile 20 Haziran 2020 tarihinde yaptığım görüşmede edinilmiştir.



23 H. 1316 tarihli yazı kalıbı, 40 x 33 cm (GY 98)

#### 10. “Yâ Hazret-i Şeyh Sultan Merkez Mûsâ Muliüddîn Kuddise Sirruhü'l-Muîn”

Sarı zırnık mürekkebiyle yazı kalıbı olarak hazırlanan 1316/1898 tarihli levha, daireye yakın bir formda olup iğnelidir. (Resim 23) Sanatkâr, böyle bir yazı sahası için uzun sayılabilecek bu ibareyi, harfleri ve kelimeleri ustalıklı yerleştirerek istiflemiş, böylece levha oldukça gösterişli bir görünüm kazanmıştır.



24 H. 1318 tarihli yazı kalıbı, 32 x 84 cm (GY 98)

Burada “Şeyh” kelimesindeki “şin” harfiyle “Sultan” kelimesindeki “sin” harfinin keşideli olarak üst üste getirilmesi dikkat çekmektedir. Ayrıca “Kuddise” kelimesindeki “dal” harfinin kuyruk kısmıyla müvelled olarak kullanılan “el-Muîn” kelimesindeki “elif” harfinin birleştirilmesi hoş bir tasarruf olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserdeki bazı noktaların, yer darlığı sebebiyle normal harf noktası olarak yazılmayıp daha küçük hacimli olan dairevi şeklinin resmedilmesi tercih edilmiştir.

11. “Mâşâ allâh, lâ kuvvete illâ billâh” / Allah ne dilerse, o şey olur. Güç ancak Allah’tadır.

Sami Efendi’nin 1318/1900 yılında sarı zırnık mürekkebiyle yazı kalıbı olarak hazırladığı bu eseri de yine mükemmel devrinin mahsullerindedir.<sup>23</sup> Burada kendisi “şin” harfine keşide verip üstüne *Lafzâtullâh*’ı yerleştirmiş, “şin” harfinin üç noktasını ise yan yana yuvarlak olarak kondurmuştur. Bu eserdeki “mim”, “kaf” ve “vav” harflerinin başı, “şin” dişleri, iki farklı şekilde yazılan “lamelif” ve “Allah” kelimesi estetik karakterine kavuşmuştur. (Resim 24)

12. “Fetebârekallâhü ahsenü’l-hâlikîn” / Yaratınların en güzeli olan Allah’ın şânı ne yücedir! (Mü’minûn, 23:14)



25 H. 1319 tarihli yazı kalıbı, 70 x 71 cm (GY 98)

Sami Efendi’nin harf mükemmeliyeti ve istif kabiliyeti fevkalâde olan bir eseri ile daha karşı karşıyayız. 1319/1901 tarihli bu eserin sarı zırnık mürekkepli yazı kalıbı hâlihazırda restorasyona ihtiyaç duymaktadır. (Resim 25) Dört kelimedenden oluşan istifin en altında “fetebâreke” ibaresinin “be” harfine uzunca bir keşide verilerek istifin temeli oluşturulmuştur. “Ha” ve “hu” harfleri küplü kullanılmış ve istife bir denge verilmiştir. Küplü iki harfin ortasına imza olarak “ketebehü Sami” ibaresinin stilize edilmiş şekli ve levha tarihi yerleştirilmiştir. Hattat, istifteki boşlukları örtebilmek için hareke ve tezyîni işaretleri de dengeli bir şekilde kullanmıştır.

23 Aynı yazının alt kalıbı, GY-98’de muhafaza edilmektedir. (34 x 88 cm)



26 H. 1319 tarihli yazı kalıbı, her pafta 25 x 77 cm (GY 98)

13. “*Li hamsetün utfi bihâ harre'l-vebâ el-hâtıme. el-Mustafâ ve'l-Murtazâ ve'bnâhümâ ve'l-Fâtıme*” / Şu beş şeyle vebâ harâretini söndürürüm: Mustafâ, Murtazâ, iki çocuğu ve Fâtıma.

Salgın hastalıkların yayıldığı ve ilaçla tedavinin henüz gelişmediği dönemlerde manevi bir tedavi yöntemi olarak yazılan bu Arapça manzûme, Osmanlı hattatları tarafından sıklıkla kaleme alınmış ve âdeta bir panzehir gibi duvarlara asılarak medet umulmuştur.

Râkım'ın celî sülüs üslûbunu benimseyip son noktaya ulaştıran Sami Efendi, sarı zırnık mürekkebiyle iki pafta hâlinde yazdığı 1319/1901 tarihli bu eserinde ibdâ gücünü ortaya koymuştur. (Resim 26) Birinci paftanın sonunda yer alan “*el-hâtıme*” kelimesindeki “*ha*” ve “*mim*” harflerinin baş kısımlarında gösterilen tasarruf, yine ikinci paftanın başında yer alan “*el-Mustafâ*” kelimesindeki “*elif-i maksure*” ile “*el-Murtazâ*” kelimesindeki “*mim*” harfleri arasındaki

münasebet, kelimelere birbirlerinin devamıymış intibâını vermektedir. Farklı boylarda kullanılan “*elif*” harflerinin istiftteki dengeli dağılımı ve ikinci paftada “*elif*”leri ortasından kesen üç “*mürsel vav*” harfi dikkati çekmektedir. Olgunluk devrinin zirvesinde olan Sami Efendi, bu levhasında hem harf ve terkipleri hem de nokta, hareke, cezm, med, şedde, tenvin gibi okutma işaretleriyle mühmel ve tezyînî işaretleri en ideal şekliyle kullanmıştır.

Daha önce de ifade edildiği gibi, her sanatkârın yazı kalıbını iğneleme tercihi farklıdır. Sami Efendi iğnelemeyi içten yapmış, sonra da zerendûd olarak yazıyı resmetmiştir. Müzehhib Bahaddin Efendi ise yazıyı dıştan iğneleyip içeriden resmetmiştir. Burada önemli olan, yazının kalıbının bozulmadan çıkarılıp işlenmesidir. Bu durumun önemini anlatan, aynı zamanda bu yazı kalıbıyla alakalı olan hoş bir hâtırayı Necmeddin Efendi şu şekilde aktarmaktadır:



27 Sami Efendi'nin Müzehhip Bahaddin tarafından işlenen zerendûd levhası, 71 x 102 cm (Husûsî Koleksiyon)

“Bir gün Sami Efendi, Bahaddin Efendi'ye iki satırdan ibaret olan 'Lî hamsetün...' beyitini vermiş. Levha, Sultan Hamid'in şeyhülislâmı olan Cemâled-din Efendi'ye yapılacakmış. Baha Efendi dükkânda yazıyı iğnelerken Sami Efendi uğramış ve kalıbı eline alıp bakmış. 'Eyvah, keşke kendim iğneleyeydim' diye üç defa ardı ardına söyleyince, Baha Efendi fenaîklar geçirmiş. Üstâd gittikten sonra evine kapanıp orada yazıyı altınla işlemeye karar vermiş. Sami Efendi, çarşıdan geçtikçe, Baha Efendi'nin yanındaki dükkânlara 'Nerede bu?' diye sorarmış, 'Hasta filan olmasın, merak ediyorum' dermiş. Aradan epeyce zaman geçtikten sonra yazı bitmiş. Baha Efendi, sabahleyin erkenden dükkânını açmış ve yazıyı

vitrinine asmış. Bir iki saat sonra Sami Efendi geçerken uğramış, selâm verip içeri girerek oturmuş. Yazıyı eline alıp bakınca, Baha Efendi'ye üç defa: 'Ulan aferim, ulan aferim, ulan aferim...' diyerek takdirlerini belirtmiş. İğneleri bozuk zannettiğinden endişe duyduğu hâlde, bunun hiçbir zararı olmadığını görmüş, fevkalâde memnun olarak o gün Baha Efendi'ye çok şakalar yapmıştır.”<sup>24</sup>

Müzehhip Bahaddin tarafından iğnelenip zerendûd olarak işlenen söz konusu levha da aynı güzelliğindedir. (Resim 27)

24 Okyay, “Necmeddin Okyay'ın Basılmamış Hâtıratı”.

14. “*Duâu's-sultân sebüb'l-gufrân*” / Sultanın duası, affedilmeye vesiledir.

Sami Efendi'nin 1321/1903 tarihinde yazdığı enfes levhalardan biri ile karşı karşıyayız. (Resim 28) Yazı kalıbı olarak hazırlanan bu armudî istifte, “*es-Sultan*” kelimesindeki “*lam*” harfi ile “*ti*” harfinin birleşimi –yer darlığı sebebiyle– “*lam*” harfinin çanağı yukarıya doğru döndürülerek “*ti*” harfine tutturulmuş, böylece güzel bir terkip yakalanmıştır. “*el-Gufrân*” kelimesindeki “*elif*” harfi, istifin sağ tarafına uyacak şekilde müvelled olarak kullanılmış, küplü “*ğayn*” harfi ise istifin üst merkezine konumlandırılmıştır. İstifin sol tarafında yer alan “*nûn-i râî*” harfleri bir denge unsuru oluşturmuştur. Harfler, istif alanını kaplamış olmakla birlikte, “*es-Sultan*” kelimesindeki “*sin*” harfinin üzerindeki boşluk, hareke ve tezyînî işaretlerle doldurulmuştur.



28 H. 1321 tarihli celi sülüs yazı kalıbı, 67 x 64 cm (GY 98)

15. “*Kâle aleyhisselâm: Essalâtü imâdüddîn. Sadaka Rasûlullâh*” / Aleyhisselâm şöyle buyurdu: Namaz dinin direğidir. Allah rasûlü doğru söyler.

İstanbul/Nallı Mescid'in batı kapısı üstünde yer alan kitâbe metni, celi sülüs hattıyla üç pafta olarak hazırlanmıştır. (Resim 29) Bu kitâbenin iğneli yazı kalıpları GY 98'de muhafaza edilmekle birlikte, zamanla hasarlı hâle geldiği için çıkartılıp çekimi yapılamamıştır. Bu kitâbe, Sami Efendi'nin olgunluk devri eserlerindedir. Harflerdeki metanet açık bir şekilde müşahede edilmektedir. Satır istifi sebebiyle fazlaca yer alan boşluklar, hareke ve tezyînî işaretlerle mükemmel biçimde doldurulmuştur.

16. “*Fevelli vecheke şatra'l-mescidi'l-harâm*” / Yüzünü Mescid-i Haram yönüne çevir. (Bakara, 2:144)

Mihrap yazısı olarak bilinen ve Sami Efendi'nin celi sülüs üslûbunun zirvede olduğu 1320/1902 yılında en güzel şekilde istiflenen bu âyet-i kerîmenin iğneli yazı kalıbı günümüze kadar gelebilmiştir. (Resim 30) Sonraki yıllarda kalıbından zerendûd levha yapıldığı gibi, camilerin mihrap üstlerine de kitâbe olarak hakkedilmiştir. Âyet-i kerîmenin istifi dengeli olup boşluklar gözü rahatsız etmeyecek şekilde hareke ve tezyînî işaretlerle doldurulmuştur.



30 Sami Efendi'nin celi sülüs yazı kalıbı, 40 x 102 cm (GY 98)



29 Sami Efendi'nin İstanbul Nallı Mescid / Batı Kapısı için yazdığı H. 1320 tarihli celi sülüs kitâbe, 30 x 240 cm (Fotograf: Mehmet Özçay)





32 Ali Nazif Paşa'nın mezar taşı için hazırlanan yazı kalıbı, her pafta 15 x 35 cm (GY 81)

Sami Efendi'nin önceki levhaları gibi, harf ve istif bakımından mükemmel seviyede olan bu yazı kalıbı, hattatlar tarafından örnek alınacak bir şâheserdir. Kelimelerin birbiriyle kaynaştığı, harflerin dengeli dağıtıldığı ve boşlukların hareke ve tezyîni işaretlerle fevkalâde bir şekilde doldurulduğu dikkati çekmektedir. Özellikle dördüncü paftada üç küplü harfin peş peşe kullanılarak istiflenmesi, Sami Efendi'nin ibdâ gücünün bir tezahürü olsa gerekir. Diğer taraftan, son paftadaki tasarım sıkı-şıklığını azaltabilmek için noktaların çoğunun yuvarlak ve "rûhiçün" ifadesindeki "ç" harfinin küplü kullanılması tercih edilmiştir.

19. "İnne ekrameküm indallâhi etkâküm. Sada-ka'l-lâhü'l-Kerîm" / Allah katında en değerli olanınız, O'na karşı en çok takvâ sahibi olanınızdır. (Hucurât, 49:13)

Sami Efendi, 1323/1905 tarihli bu celî sülüs yazı kalıbını satıra oturtmak için çok uğraştığını talebesi Necmeddin Efendi'ye ifade etmiştir.<sup>27</sup> Önce celî kalemiyle âyet-i kerîmeyi yazmış, sonrasında sülüs kalemiyle "Sadaka'l-lâhü'l-Kerîm" ifadesini mükemmel bir şekilde tasarlayarak "etkâküm" kelimesinin sonundaki "mim" harfinin kuyruk kısmına oturtmuştur. Levhanın ortasına denk gelen "inde" kelimesinin "nun" harfine keşîde verilerek üstüne Lafzatullâh'ın yerleştirilmesi, yazıdaki dengeyi sağlamıştır. (Resim 33)



33 H. 1323 tarihli yazı kalıbı, 34 x 98 cm (GY 98)

27 Bu bilgi, Uğur Derman ile 20 Haziran 2020 tarihinde yaptığım görüşmede edinilmiştir.



34 Sami Efendi'nin H. 1325 tarihli Yeni Camii Sebili kitâbesi (Fotograf: Mehmet Özçay)

20. “Ümm-i pür cûd-i Mehemmed Hân kim, / Zâtidir âlemde zü'l-kadr-i celil / Fî sebîlillah, bünyâd eyledi / Râh-i Hak'da böyle bir âlî sebîl / Teşnegân için Cinandan muttasıl / Akdı ol mizâba âb-ı Selsebîl / Kimseye olmaz müyesser dünyede / Böyle çeşme, böyle bir hayr-ı cemîl / Sa'yi meşkûr oluben, Hak Hazreti / Vîre Ukbâda ücûrât-i cezîl / Ânun itmâmın görüp tâ-rih için / Dedi hâtîf: Kâne hayran fî sebîl. 1074”

1325/1907 yılı, Sami Efendi'nin sanat hayatı bakımından en zirvede olduğu tarihtir. Yeni Cami çeşmesi ve sebilinin kitâbesi, bunun en önemli delillerinden biridir. XX. asır celî sülüs hattatları için âdeta mektep hâline gelmiş olan bu kitâbe, Sami Efendi'nin tarzını gerçek mânâda ortaya koyan bir yazıdır. Aynı zamanda celî sülüsle yazdığı tek tarih kitâbesidir.<sup>28</sup> Altı beyitten ibaret olan kitâbe yazısında, her mısra ayrı bir pafta olarak tasarlanmıştır. (Resim 34) Kitâbenin sonundaki “Ketebehû Sami” imzasının yanına, tarih olarak kitâbenin yazıldığı H. 1325 yılı değil, eserin yapıldığı H. 1074 yılının yazılması tercih edilmiştir.<sup>29</sup>

Sami Efendi'nin bu istifi incelendiğinde, çizgilerin ve girift bir özelliğe sahip olan harflerin uyum içinde bulunduğu, dik harflerin dengeli bir şekilde

dağıtıldığı, yerine göre istifin güzelliğini arttıran küplü harflerin kullanıldığı görülmektedir. Hareke ve tezyîni işaretler ise yazının ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmüş ve genel ahengine uygun olarak yoğun ama gözü rahatsız etmeyecek şekilde yerleştirilmiştir. Hattatımız, celî sülüsün bütün hüner ve inceliklerini bu yazısında âdeta sergilemiştir.

Sami Efendi'nin neredeyse bütün istifleri teşrifata uygun olarak yazılmıştır. Bu eserinde de harfler, tezyîni işaretler ve hareketler dikkatlice yerli yerine konulmuştur. Kitâbenin sadece bir yerinde kullanılan “Allah” lafzı, nokta ölçüleri ve anatomik yapısıyla estetik karakterini Sami Efendi ile tamamlamıştır. Kitâbedeki harf yoğunluğunu azaltmak ve istife muvazene sağlamak için farklı yerlerdeki “yâ-i ma'kûs”un uzatılarak kullanılması dikkati çekmektedir. Farklı paftalarda yer alan “kef” serenlerinin de yerine göre kısa veya uzun, açılarının yatay veya daha dik olarak kullanılması tercih edilmiştir. “Sin” veya “şin” gibi harf dişlerinin keskinliği ve ölçüleri mükemmel denecek seviyededir. Bununla birlikte “teşnegân” kelimesinde “nun” harfinden “kef” harfine geçerken, aynı şekilde “cezîl” kelimesinde “ye” harfinden “lam” harfine bağlanırken uygulanan yöntem, hattatımızın yeri geldikçe kullandığı hoş tasarım örneklerindedir.

Sami Efendi tarafından sarı zırnık mürekkebiyle koyu renkli bir kâğıda yazılan bu kitâbenin yazı

28 M. Uğur Derman, *Yeni Cami Çeşme ve Sebili'nin Kitâbesi*, İstanbul: Meşk Yayıncılık, 2011, 13.

29 Derman, *Ömrümün Bereketi*: 1, 252.





35 Yeni Camii Sebili kitâbesinin yazı kalıbının birinci paftası, 33 x 58 cm (GY 4)

kalıpları (Resim 35), sanatçının vefatından sonra talebelerinden Hacı Kâmil Akdike, onun da ölümüyle TSMK'ye intikal etmiştir. Söz konusu kitâbenin alt kalıpları ise Necmeddin Efendi'ye geçmiş, o da Sami Efendi vâdisini ihyâ etmek maksadıyla bu alt kalıpları Ömer Vasfi, Halim Özyazıcı, Hamid Aytaç, Macid Ayrıl gibi hattat meslektaşlarına vermeyi önemli bir görev saymıştır. Kitâbedeki şiveyi kendilerine rehber edinen hattatlar, gelişimlerini bu yazılara borçlu olduklarını daima dile getirmişlerdir. Ömer Vasfi Efendi'nin "Şayet elime çeşme kalıpları geçmeseydi, ben celî hattını böyle yazamazdım" demesi, bunun en büyük göstergesidir.<sup>30</sup> Hamid Aytaç'ın celî sülüs yazısını geliştirmesinde Yeni Camii Sebili kitâbesinin alt kalıplarının büyük payı olduğunu yeri geldikçe ifade etmesi, bu kitâbelerin önemi bakımından kayda değerdir.<sup>31</sup> Yine, aynı yazı kalıplarını Necmeddin Efendi'den alıp silkeledikten sonra ince bir kalemle çizen Halim Efendi'nin de (Resim 36) bunları almışına öncülük eden Macid Bey'e teşekkürü bir borç bilmesi, bu yazıların kendisi için ne kadar mühim olduğunun bir işaretidir. Halim Efendi'nin teşekkür ifadeleri şu şekilde yer almaktadır:

30 Derman, *Yeni Camii Çeşme ve Sebili'nin Kitâbesi*, 15; Derman, *Ömrümün Bereketi*: 1, 255.

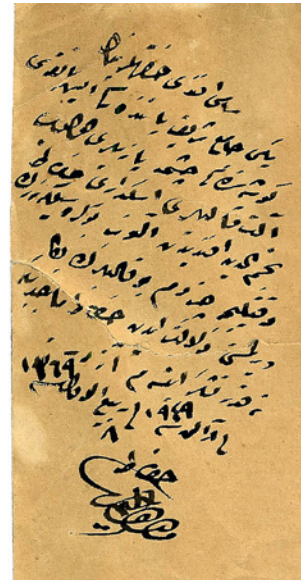
31 M. Uğur Derman, *Harflerin Aşkı: Kerem Kıyak ve Mustafa Balcı Koleksiyonlarından*, Ed. M. Sami Kanbaş, İstanbul: Korpus Kültür Sanat Yayıncılık, 404, 2014.



36 Halim Efendi'nin alt kalıptan silkeleyerek çizdiği kitâbe yazısının birinci paftası (GY 4)

"Sami Efendi Hazretlerinin Yeni Camii-i Şerif yanındaki İş Bankası köşesindeki çeşme yazıları olup alt kalıpları Üsküdarî Hattat Necmeddin Efendi'den alıp bu kerre silkeleyerek dikkatlice çizdim. Bu kalıpların bana verilmesini delâlet eden Hattat Macid Bey'e ne kadar teşekkür etsem azdır.

29 Aralık 1949,  
8 Rebülevvel 1369  
Hattat Mustafa Halim"  
(Resim 37)



37 Halim Efendi'nin Macid Bey'e teşekkür ifadeleri (GY 4)



38 H. 1325 tarihli yazı kalıbı, 52 x 113 cm (GY 98)

Sonuç olarak şunu ifade etmek gerekir ki, Sami Efendi'nin evâhır döneminin<sup>32</sup> en olgun devresine ait olan bu eşsiz kitâbe, XX. yüzyılın celî sülüs hattatları tarafından titizlikle incelenerek rehber alınmış ve onlar için vazgeçilmez birer numune olmuştur.

21. “*Allâh Hû, Lâ ilâhe illa'l-lâh, Muhammedü'r-resûlullâh*” / Allah Hû, Allah'tan başka tanrı yoktur; Muhammed, O'nun elçisidir.

Kelime-i Tevhîd metni, asırlar boyu çeşitli formlarda ve benzersiz istiflerle yazılmalıştır. Sami Efendi'nin Kelime-i Tevhîd levhası da çokça kez yazılmış veya kalıbından zerendûd yapılmıştır. Hattatın TSMK'de beş Kelime-i Tevhîd çalışması vardır. Bunların dördü GY 98'de, biri ise GY 960'dadır. İçlerinde 1325/1907 tarihli olanı, iğneli bir yazı kalıbıdır. (Resim 38) Mükemmel bir şekilde hazırlanan bu yazı kalıbı, Sami Efendi'nin olgun devrinin eseri olarak günümüze ulaşmıştır. Bu çalışma, sanatkâr eliyle titiz bir tashihten geçmiştir. İs mürekkebi ile yapılan tashihler, harflerin kenar çizgilerinde görülmektedir.

22. “*Men amile sâlihan felinefsihi ve men esâe fe aleyhâ ve mâ rabbûke bi zallâmin lilâbîd*” / Her kim yararlı bir iş yaparsa kendine yapmış olur; kim de

kötülük işlerse kendi aleyhine işlemiş olur. Senin Rabbin kullarına asla haksızlık etmez. (Fussilet, 41:46)

Sami Efendi'nin celî yazıları kronolojik olarak incelendiğinde, sanat bakımından yıldan yıla bir ilerleme kat ettiği açık bir şekilde müşahede edilmektedir. 1328/1910 tarihli bu yazı kalıbı da son yıllarında kaleme aldıklarıyla aynı metanettedir. (Resim 39) Harfler canlı, birbiriyle kucaklaşmış ve olgun bir görünüm arz etmektedir. Âyetin “*Men amile sâlihan felinefsihi ve men esâe fe aleyhâ*” kısmı, celî sülüsle yazılmıştır. Burada “*amile*” ile “*fe aleyhâ*” kelimelerindeki “*ayn*” harfinin küplü olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. İstifin ortasında yer alan “*vav*”, “*men*” ve “*fe aleyhâ*” kelimelerinin son ve baş kısımlarının birbirinin devamı izlenimini verecek şekilde birbiriyle dokundurulması istife hareketlilik kazandırmıştır. Âyetin “*ve mâ rabbûke bi zallâmin lilâbîd*” kısmı ise ince sülüs kalemle armudî bir istifle yazılmış ve “*fe aleyhâ*” kelimesinde bulunan boşluğa mükemmelen yerleştirilmiştir. Bu armudî istifteki “*vav*” ve “*mim*” harflerinin baş kısımları ortak kullanılmış, böylece tetâbuk yolu tercih edilmiştir. Ayrıca “*rabbûke*” kelimesindeki “*kef*” in kuyruk kısmının “*bi zallâmin*” kelimesindeki “*zi*”nın başlangıç kısmıyla devam ettirilmesi ve “*lilâbîd*” kelimesindeki “*ayn*” harfinin küplü olarak kullanılıp istife hareketlilik kazandırılması, hattatımızın ibdâ kabiliyetini göstermektedir.

32 Evâhır dönemi, Sami Efendi'nin yaklaşık 1315/1897 yılından vefat edene kadar yazdığı eserleri kapsamaktadır.



39 H. 1328 tarihli yazı kalıbı, 35 x 94 cm (GY 98)



40 H. 1328 tarihli yazı kalıbı, 34 x 86 cm (GY 98)

23. “Men zâre kabrî vecebet lehû şefâatî” / Kim kabrimi ziyaret ederse, ona şefâat etmem vâcib olur. (Hadîs-i Şerif)

Yaşadığı devir itibarıyla Râkım mektebinin en önemli temsilcilerinden ve mütemmimlerinden sayılan Sami Efendi, istiflerini hazırlamadan önce zihninde resmini tahayyül edecek bir kabiliyete ulaşmıştır. Bu sebeple, özellikle son yıllarındaki yazılarında celî harf ölçüleri ideal hâline kavuşmuştur. 1328/1910 tarihli bu celî sülüs istifini de benzer bir olgunluk, zarafet ve letafette kaleme aldığı görülmektedir. İbarenin baş, orta ve sonunda yer alan dik harflerin “kabrî” ve “şefâatî” kelimelerindeki

yâ-i ma'kûs harfleriyle kesişmesi ve yatay bir çizgi oluşturması, levhanın en dikkat çekici tarafıdır. (Resim 40)

Hareke, mühmel harfler ve tezyînî işaretler bakımından en mükemmeli yakalayan Sami Efendi, bu eserinde de görüldüğü gibi, söz konusu işaretleri gözü rahatsız etmeyecek şekilde ve dengeli olarak boşluklara yerleştirmiştir. Bazı harflerin noktaları ise yer darlığı sebebiyle yuvarlak olarak kullanılmıştır. Ayrıca Sami Efendi'de olgunlaşan rakamlar, burada kendini göstermektedir. Levha tarihi olarak yazılan H.1328 rakamı, fevkalâde estetik bir güzelliğe sahiptir.



41 H. 1328 tarihli yazı kalıbı, 35 x 98 cm (GY 98)

24. “Şefâatî li ehli’l-kebâiri min ümmetî” / Ümmetimden büyük günah işleyenlere de benim şefâatim olacaktır. (Hadîs-i Şerif)

Sami Efendi’nin 1328/1910 tarihli bu celî sülüs yazı kalıbı, bir önceki yazısında olduğu gibi, kendi üslûbunu en mükemmel şekilde ortaya koyduğu eserlerindedir. (Resim 41) Bu kalıbın yazılışıyla alakalı Necmeddin Okyay’ın kaleme aldığı hâtıra şöyledir:

“Bir gün Ömer Efendi ‘Şefâatî li ehli’l-kebâiri min ümmetî’ hadîs-i şerîfini celî sülüsle yazmış, fakat yerine oturtamamış. Ertesi haftaya kadar Sami Efendi de aynı ibareyi yazmış. Gittiğimde görüp ziyaret ettim. Minderin üstünde, karşısında dayalı duruyordu. O esnada kapı çalındı. Bana: ‘Ömer geldi; bu, onun çalışıdır. Git, kapıyı aç, gel. Ömer oda kapısından

girerken yazıyı toplayıp kaldırır gibi yap’ dedi. Kapıyı açtım ve hemen yukarı çıktım. Bekledim, Ömer kapıdan girerken toplamaya başladım. Hoca Efendi’nin elini bile öpmeden hemen benim üzerime hüçûm etti. Sami Efendi de: ‘Bırak bırak, toplama; varsın o da görsün’ dedi. Yazıyı Ömer’e verdim, gitti, Hoca’nın elini öptü, karşıya oturdu. Bana kaşıyla, gözüyle türlü hareketlerde bulunurken, Efendi de bıyık altından gülüyordu. ‘Al götür, bakarak yaz da getir’ dedi. Zaten ona meşk olmak üzere yazmıştı. Sami Efendi, Ömer Efendi’ye takılmayı pek sever, o da gayet serbest konuşurdu. Ömer Efendi de doğrusu Allah için hocamızı bihakkın taklîde muvaffak olmuşdur.”<sup>33</sup>

33 Okyay, “Necmeddin Okyay’ın Basılmamış Hâtıratı”.



42 H. 1329 tarihli yazı kalıbı, 24 x 89 cm (GY 98)

25. “Eûzü bi kelimâtillâhi't-tâmmâti küllihâ min şerri mâ halaka” / Yarattığı şeylerin şerrinden Allah'ın tam olan kelimelerine sığınırım.

Sami Efendi'nin vefatından yaklaşık bir yıl öncesine ait olan bu celî sülüs eseri, 1329/1911 tarihlidir. Burada harflerin estetik güzelliğe kavuştuğu, keskin ve olgun bir tavrın hâkim olduğu görülmektedir. İstifin başında ve sonunda yer alan küplü “ayn” ve

“hı” harfleri, yine levhanın iki yerinde dikkat çeken “kef” sereni, uyum içinde birbiriyle âdeta kucaklaşan kelimeler, boşlukların hareke, mühmel harfler ve tezyîni işaretlerle dengeli bir şekilde doldurulması, hattatımızın terkipteki dâhiliğinin göstergeleridir. Sarı renkli zırnık mürekkebiyle yazı kalıbı olarak hazırlanan eser, titiz bir tashihten geçmiştir. (Resim 42)



43 Sami Efendi'nin tarihsiz celi sülüs yazısı,  
35 x 173 cm (GY 98)

26. “*Rabbenâ ve âtinâ mâ veadtenâ alâ rusûli-ke velâ tuhzinâ yevme'l-kıyâmeti inneke lâ tuhli-fu'l-mîâd*” / Rabbimiz! Peygamberlerin aracılığıyla bize vaad ettiklerini bize ver; kıyamet gününde bizi rezil etme. Sen asla sözünden caymazsın. (Â-i İmrân, 3:194)

Tarihi ve imzası olmayan bu yazı kalıbı, Sami Efendi'nin son yıllarında kaleme aldıklarından biri olmalıdır. (Resim 43) Yazının tavrı ve harflerin olgunluğu, bunu açık bir şekilde göstermektedir. Satır nizamına uygun olarak yoğun ama bir o kadar da akıcı bir terkibe sahip olan istifteki harf kıvrımları ve uzantıları, iç içe geçmiş tabii bir görünüm arz etmektedir. Özellikle âyet-i kerîmenin baş kısımlarında bulunan “*binâ*” ve “*tinâ*” terkiplerinin peş peşe dikey çizgiler oluşturması, buna mukâbil “*ra*” ve “*vav*” harflerinin mürsel şekilleri dikkat çekmektedir. Aynı şekilde “*alâ*” kelimesindeki “*yâ-i mâkûs*”un dikey harfleri keserek yatay bir çizgi oluşturması, “*rusûlike*” kelimesindeki “*kef*”in kuyruk kısmının “*tuhzinâ*” kelimesindeki küplü “*hu*” harfini kavraması, istifin her iki tarafında yer alan “*lâm-elif*” kollarının dik harfleri kesmesi, yazıya güzel bir görünüm katmıştır. Farklı uzunluklarda ve bolca kullanılan hareketler, istifin tamamında aynı yönde olup paralel bir görünümüdür.

### Değerlendirme ve Sonuç

Yüzyıllar boyu hattatlar eliyle gelişip estetik güzelliğine kavuşan hat sanatı, neredeyse bütün çeşitleriyle XIX. asırda mükemmel bir tavrı yakalamış ve altın çağına ulaşmıştır. Hat sanatının en zirve noktasına kavuştuğu bu devirde dünyaya gelen Sami Efendi, kabiliyeti, yeteneği ve sanata karşı ilgisi sayesinde özellikle celi yazıyı olgun hâle getirmiş ve noksanlıklarını tamamlamıştır. Fakat celi hattın mükemmel bir şekilde yazılması ne kadar gerekliyse onun aynı güzellikte ve titizlikte başka bir kâğıda veya mimari bir yapıya aktarılması da bir o kadar önemlidir. Onun için sanatkâr tarafından kaleme alınan bir yazının farklı tekniklerle kalıbının çıkarılması üzerinde çalışılmış ve iğneleme ile kalıp çıkarma usulü, asırlar boyu tercih edilen bir yöntem olmuştur. Bu konuda oldukça titiz olan Sami Efendi ise yazılarını ya bizzat kendisi iğnelemiş veya çok güvendiği sanatkârlara bu işi tevdi etmiştir.

Sami Efendi'nin is mürekkebiyle yazılmış celi yazısı yok denecek kadar azdır. Celi yazılarını genellikle koyu renkli bir kâğıda sarı zırnık mürekkebiyle yazmayı uygun görmüştür. Bu çalışmadaki celi yazı kalıplarının tamamının bu şekilde kaleme alındığı tespit edilmiştir. Fakat kalıp için kullanılan kâğıdın maalesef dayanıklı olmadığı, kâğıtta dökülmelerin meydana geldiği ve yazının zarar gördüğü yıllar sonra anlaşılmıştır. Dolayısıyla bu yazı kalıplarının mukavemetinin daha fazla zarar görmeden arttırılması gerekmektedir.



Yazı kalıpları incelendiğinde, Sami Efendi'nin sanat hayatı boyunca geçirdiği merhaleler görülmektedir. Kendisinin en önemli hususiyeti, hiç şüphesiz sanatında titiz olmasıdır. Öyle ki onun elinden bir yazının çıkması bazen ayları, hatta yılları almıştır. Zira kendisinin bir yazıyı yazdıktan sonra, şekli hafızadan silinip kusurları ortaya çıksın diye bir müddet o yazıyı kaldırdığı, aradan zaman geçince yazısını tekrar çıkartıp gözden geçirdiği, henüz olgunlaşmamış olan ve gözüne çarpan kısımlarını inceden inceye tashih ettiği bilinmektedir. Eskiden yazılmış ve tamamlanmış yazılarından biri tekrar sipariş edildiğinde, o yazıyı dahi gerekiyorsa hiç üşenmeden, yeniden tashih etmiştir. İşte sanatkârın bu türden kaba veya ince tashihleri, eserlerinde rahat bir şekilde görülebilmektedir.

Sami Efendi'nin incelenen yazı kalıplarının en eski tarihli, kendisinin sanat bakımından henüz evâil diyebileceğimiz yıllarına rastlamaktadır. En son tarihli olanı ise vefatından bir yıl öncesine aittir. Yazılarının tamamı estetik olarak incelendiğinde, her birinin büyük bir emek sonucu hazırlandığı görülmekle birlikte, özellikle 1315/1897 tarihinden sonraki eserleri mükemmel denebilecek bir seviyededir. Yeni Cami'nin çeşme ve sebili için hazırlanan yazı kalıpları ise hattatın âdetâ tüm hünerini sergilediği bir çalışmasıdır. Bu yazıdaki harf ve terkipler, nokta, hareke, cezm, med, şedde, tenvin gibi okutma işaretleriyle mühmel ve tezyîni işaretler hâlen celî sülûs hattatları tarafından örnek alınmaktadır.

### Kaynakça

- Ayverdi, İlhan. *Asırlar Boyu Târihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2016.
- Derman, M. Uğur. *Emin Barın ve Koleksiyonu*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 2010.
- Derman, M. Uğur. *Eternal Letters*. Çev. İrvin Cemil Schick. Şarjah: Sharjah Museum of Islamic Civilization, 2009.
- Derman, M. Uğur. *Harflerin Aşkı: Kerem Kıyak ve Mustafa Balcı Koleksiyonlarından*. Ed. M. Sami Kanbaş. 1. Baskı. İstanbul: Korpus Kültür Sanat Yayıncılık, 2014.
- Derman, M. Uğur. *İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı*. Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu. İstanbul: IRCICA, 1992.
- Derman, M. Uğur. *Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında*. İstanbul: Kubbealtı, 2015.
- Derman, M. Uğur. *Ömrümün Bereketi: 1*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2011.
- Derman, M. Uğur. *Türk Hat Sanatından Seçmeler*. Ed. M. Sami Kanbaş. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 2017.
- Derman, M. Uğur. *Yeni Cami Çeşme ve Sebili'nin Kitâbesi*. İstanbul: Meşek Yayıncılık, 2011.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Son Hattatlar*. Yay. Haz. Mahmut Sami Kanbaş. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021.
- Mahmud Suadâ. "Mahmud Suadâ'nın Notları", t.y. M. Uğur Derman.
- Müstakimzade, Süleyman Sadeddin. *Tuhfe-i Hattâtîn*. İstanbul, 1928.
- Okyay, Necmeddin. "Necmeddin Okyay'ın Basılmamış Hâtıratı", t.y. M. Uğur Derman.
- Ünver, A. Süheyl. "Zat-i Sami'lerini Ziyaret", *Sanat ve Kültürde Kök Dergisi*. 1982.
- Yazır, Mahmud Bedreddin. *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*. Yay. Haz. M. Uğur Derman. Cilt I-III. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1972-1989.
- Yılmaz, Abdülkadir. *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstihlaları*. İstanbul: Damla Yayınevi, 2004.



بمقام وارشاد

لؤلؤ الطراز

المنزل

منزل

المنزل



# TOPKAPI SARAYI AVRUPA PORSELENLERİ KOLEKSİYONU

**Ömür Tufan\***

Gönderilme Tarihi: 18.10.2022 - Kabul Tarihi: 02.11.2022

## Özet

Topkapı Sarayı Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'nda yaklaşık 5.000 adet obje bulunmaktadır. Bu eserler, yumuşak hamurlu ve sert hamurlu porselenler olarak iki ayrı grupta ele alınmıştır. Avrupa'nın farklı ülkelerinde üretilmiş, 15. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasındaki döneme tarihlenen porselenlerden müteşekkil olan saray koleksiyonu, hem nicelik hem de çeşitlilik açısından son derece zengindir; ayrıca Avrupa porselen sanatının kronolojisini en iyi veren koleksiyon olma özelliği taşımaktadır. Sert hamurlu porselenler, 1710 yılından itibaren Almanya'da üretilmeye başlanmıştır. Bunu kronolojik sırayla Avusturya, İtalya, Fransa, Rusya, Polonya, Çekya, İngiltere, Hollanda, Macaristan ve İsveç gibi diğer Avrupa ülkeleri takip etmiştir. Sultan II. Abdülhamid'in himayesinde 1894'te Yıldız Sarayı bahçesinde kurulan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu ile Osmanlı Devleti de porselen üreten ülkeler arasına girmiştir. Osmanlı Devleti sert hamurlu porselen üretimini diğer ülkelerden daha geç gerçekleştirmiş olsa da Avrupadan diplomatik hediye olarak takdim edilen veya satın alınan porselenler, Topkapı Sarayı'nda farklı tarihlere ait nadide eserlerin bir arada görülebildiği zengin bir Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'nun oluşumuna vesile olmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı, Meissen, Sévres, Viyana, Rusya, Polonya, Türk Kabı, Delft, Şerbetlik, Kahve Fincanı

## THE EUROPEAN PORCELAINS COLLECTION IN TOPKAPI PALACE

### Abstract

The European Porcelains Collection in Topkapı Palace comprises 5.000 objects. These artifacts are reviewed in two categories as soft-paste and hard-paste porcelains. The palace collection which includes porcelains manufactured in various countries of Europe and dated between the 15th and 20th centuries is highly rich in terms of both quantity and diversity. It's also the leading collection of its kind presenting the chronology of the art of European porcelains. The hard-paste porcelains were first manufactured in Germany in 1710 and then followed by other European countries which were according to chronological order Austria, Italy, France, Russia, Poland, Czechia, England, Holland, Hungary, and Sweden. Ottoman Empire became one of the porcelain manufacturing countries after the establishment of Yıldız Imperial Tile Factory under the patronage of Sultan Abdülhamid II in 1894 in the garden of Yıldız Palace. Though Ottoman Empire started manufacturing hard-paste porcelains later than other countries, porcelains presented as diplomatic gifts or bought from Europe culminated in a rich European Porcelains Collection in Topkapı Palace where rare objects dated from different periods can be seen all together.

**Keywords:** Topkapı Palace, Meissen, Sévres, Vienna, Russia, Poland, Turkish Ware, Delft, Sherbet Bowls, Coffee Cup

\* Arkeolog, Uzak Doğu (Çin ve Japon) ve Avrupa Porselenleri Koleksiyonu ile Sofra Takımları Koleksiyonu Sorumlusu, Millî Saraylar, omurtufan@hotmail.com, ORCID No: 0000-0001-7669-6057

Topkapı Sarayı'nda yer alan Avrupa porselenleri, saray koleksiyonunun önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Avrupa Porselenleri Koleksiyonu, dönemin Avrupa ve Asya ülkelerindeki devlet yöneticilerine ait koleksiyonlarla kıyaslandığında çeşitlilik açısından birinci sırada gelmektedir. Çin ve Japonya'dan sonra Avrupa'da ilk olarak Almanya'da, 1710 yılında sert hamurlu porselen üretimi başlamıştır. Zamanla çeşitli Avrupa ülkeleri de Çin ve Japon porselenleri kalitesinde porselen imal etmeyi başarmıştır. Osmanlı Devleti'nin porselen üretiminde geç kalması, porselen üreten bütün ülkeler için önemli bir pazar hâline gelmesine sebep olmuştur. Bu durum, o zamanlar için dezavantaj gibi görünse de 20. yüzyılın başlarına kadar Çin, Japonya ve Avrupa'da üretilen her çeşit porselenin satın alınmasıyla sayısal ve çeşitlilik açısından dünyanın en zengin ve en nadir eserlerinden oluşan porselen koleksiyonu Topkapı Sarayı'na kazandırılmıştır. Ziyaretçilere Avrupa ülkelerine ait porselenleri bir arada görme imkânı sunan bu koleksiyon, günümüzde Topkapı Sarayı'nı dünya müzeleri arasında öncelikli olarak ziyaret edilmesi gereken bir müze konumuna getirmiştir. Osmanlı Devleti, farklı tarihlerde porselen üretimi için teşebbüslerde bulunmuş olsa da bu girişimler,

porselen üreticisi ülkeler arasında yer almasını sağlayamamıştır. İstanbul'da 1845-1875 yılları arasında Eser-i İstanbul damgalı porselenlerin üretilmesi sözü edilen girişimlere bir örnektir, ancak üretim ve pazar açısından İstanbul ile sınırlı kalmıştır. Sultan II. Abdülhamid'in himayesinde 1894'te Yıldız Sarayı bahçesinde kurulan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu ile Osmanlı Devleti de porselen üreten ülkeler zincirinde son halkadaki yerini almıştır.

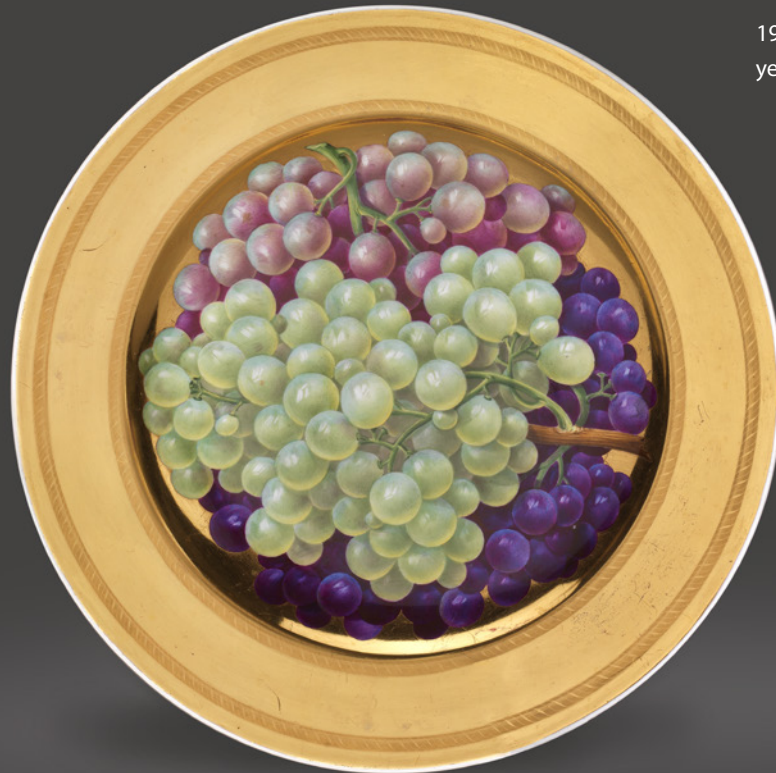
Almanya, Avusturya, Fransa, Macaristan, Çekya, İsveç, Polonya, Rusya, İngiltere, İtalya ve Hollanda gibi ülkeler 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Avrupa'da porselen üreten ülkelerin başında gelmiştir. Çin ve Japon porselenleri kalitesinde porselen üretmeye çalışan Avrupa ülkeleri henüz aynı kaliteyi yakalayamamış olsa da seramik, fayans gibi "yumuşak hamurlu porselen" olarak tabir edilen porselenleri üreterek Osmanlı pazarına satmıştır. Topkapı Sarayı'ndaki Avrupa Porselenleri Koleksiyonu yaklaşık 5.000 adet eserden müteşekkildir. Koleksiyonda Almanya, Avusturya ve Fransa'nın erken dönem ürettikleri sert hamurlu porselen örneklerinin yanı sıra Polonya, Hollanda, Fransa, İspanya, İngiltere, İtalya gibi ülkelerin yumuşak hamurlu porselenlerini de görmek mümkündür.

Salçalık ve kaşığı,  
Alman, 19. yüzyıl,  
K.P.M. damgalı,  
yükseklik: 19 cm,  
boy: 25 cm, en: 16 cm;  
kaşık: 23 cm, TSM,  
Env. No. 26/1570





Tabak, Alman,  
19. yüzyıl, K.P.M. damgalı  
yemek takımının parçası,  
çap: 23 cm, TSM,  
Env. No. 26/1597

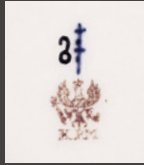


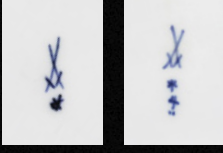
Tabak, Alman,  
19. yüzyıl, K.P.M. damgalı  
yemek takımının parçası,  
çap: 24,5 cm, TSM,  
Env. No. 26/4831

Tabak, Alman, 19. yüzyıl, K.P.M.  
damgalı yemek takımının  
parçası, çap: 24,5 cm, TSM,  
Env. No. 26/4836



Tabak, Alman, 19. yüzyıl, K.P.M.  
damgalı yemek takımının parçası,  
çap: 24,5 cm, TSM,  
Env. No. 26/4843





Leğen-ibrik, Alman, Meissen damgalı,  
leğen yüksekliği:10 cm, leğen çapı:  
35,5 cm, ibrik yüksekliği: 34 cm,  
TSM, Env. No. 26/4660, 16/1180



Koleksiyonda yemek takımları, kahve takımları, şerbetlikler, aşurelikler, tatlı hokkaları, buhurdanlar, gülâbdanlar, koku şişeleri, nargile şişeleri, nevrüziyelikler, macun kâseleri, çorba ve hoşaf kâseleri, kapaklı ve kapaksız tabaklar, leğen-ibrik takımları, sofraya araç gereçleri ile 16-17. yüzyıllarda Osmanlı sarayında törenlerde ve gündelik hayatta kullanılan altın, gümüş, bakır ve tombak gibi madenî kapların porselenden yapılmış olanlarına denilen “Türk Kapları”, eserlerin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Bunların dışında, Avrupa usulü yemek masası aksesuarları, çiçeklik, ekmeklik, yemek masası üstü dekoratif küçük şamdanlar, küçük ve büyük boy vazolarla şamdan ve duvar aplikleri de koleksiyonda yer almaktadır.

18. ve 19. yüzyıl Avrupa’sında porselen üretiminin başlaması, ülkelerin coğrafi konumları ve siyasi sınırları itibariyle farklılıklar göstermektedir. Topkapı Sarayı’ndaki Avrupa Porselenleri Koleksiyonu’nu oluşturan eserleri, Avrupa’daki ülkelerin günümüzdeki isimleriyle gruplandırmak, Avrupa porselenlerini anlamak açısından daha kolay olacaktır. Ülkelerin porselen üretim tarihleri değerlendirilirken, Topkapı Sarayı Koleksiyonu’nda bulunan eserlerin üretim tarihleri göz önüne alınmıştır. Sözü edilen eser grupları hakkında detaylı bilgi, kronolojik sıralama esas alınarak aşağıda verilmiştir.

### Alman Porselenleri (Sert Hamurlu Porselen)

Avrupa kıtasında Çin ve Japon porselenleri kalitesinde ilk porselen üretimi 1710 yılında Almanya’da gerçekleşmiştir. Polonya Kralı ve Saksonya Prensi II. August’un himayesinde Almanya’da porselen üreten ilk kişi, kimyacı Johann Friedrich Böttger’dir. Topkapı Sarayı Koleksiyonu’ndaki Avrupa porselenlerinin erken dönem ürünleri, genellikle Osmanlı kültürünü yansıtan ve “Türk Kapları” adı verilen objelerden oluşmaktadır. Osmanlı pazarı için üretilen, sultan ve saray halkına diplomatik hediye olarak da gönderilen erken dönem Alman porselenleri, genellikle Osmanlı sarayında gündelik hayatta kullanılan metal eşyaların porselenden

yapılmışları olarak saray koleksiyonuna girmiştir. Sözü edilen ürünler, erken dönem Meissen damgalı porselenler, Türk kahve takımları,<sup>1</sup> leğen-ibrik takımları,<sup>2</sup> nargile şişeleri,<sup>3</sup> kahve fincanları,<sup>4</sup> kahve ibriği,<sup>5</sup> tatlı hokkası,<sup>6</sup> gülâbdan,<sup>7</sup> buhurdan,<sup>8</sup> şerbetlik,<sup>9</sup> şerbet kupaları,<sup>10</sup> şekerlik, kapaklı ve kapaksız kâseler,<sup>11</sup> kapaklı ve kapaksız tabaklar,<sup>12</sup> hoşaflik, çorbalık kâse,<sup>13</sup> masa üstü porselen saat,<sup>14</sup> kişisel bakım seti<sup>15</sup> ve sabunluktur.<sup>16</sup>

19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı sarayında, Avrupa yeme-içme kültürüne uygun düzenlenen sofralarda aynı renk ve desende yapılmış yüzlerce tabak, çanak, kâse, tuzluk, sosluk, çorbalık; büyük, küçük ve orta boy ana yemek tabakları ile kahve ve çay fincanlarından oluşan, sayıları binleri bulan zengin yemek takımları kullanılmıştır. Koleksiyonda önemli bir bölümü oluşturan Alman yemek takımlarının üzerlerinde K.P.M. (Königliche Porzellan-Manufaktur) damgası görülmektedir.<sup>17</sup> Meissen damgalı porselenler ise daha ziyade “Türk Kapları” formunda yapılmış eserlerden oluşmaktadır. Alman porselen

- 1 Meissen damgalı kahve takımları, TSM, Env. No. 26/4569-4556, 26/4535-4556, 26/4599-4619, 26/4621-4625.
- 2 İbrik, TSM, Env. No. 26/4659; Meissen damgalı leğen-ibrik takımı, TSM, Env. No. 16/1811.
- 3 Meissen damgalı nargile şişesi, TSM, Env. No. 26/1624.
- 4 Osmanlıca yazılı kahve fincanı, TSM, Env. No. 26/5057, 5059, 5062, 5063, 5064.
- 5 Meissen damgalı kahve ibriği (kahvedan), TSM, Env. No. 26/4565.
- 6 Tatlı hokkası takımı, TSM, Env. No. 16/447.
- 7 Gülâbdan, TSM, Env. No. 26/4673.
- 8 Buhurdan, TSM, Env. No. 26/4670, 4671, 4672.
- 9 Meissen damgalı şekerlik, TSM, Env. No. 26/4563.
- 10 Maşrapa, TSM, Env. No. 26/4641, 26/4640.
- 11 Kâse, TSM, Env. No. 16/748, 749, 750.
- 12 Meissen damgalı kapaklı tabak, sahan, Türk Kabı, TSM, Env. No. 16/671, 673.
- 13 Meissen damgalı hoşaflik, çorbalık kâse, TSM, Env. No. 26/4656.
- 14 Masa üstü saat, TSM, Env. No. 26/4741, 26/4708.
- 15 Kişisel bakım seti, TSM, Env. No. 16/703, 704, 705, 706, 707, 708, 709.
- 16 Meissen damgalı Kakiemon taklidi sabunluk, TSM, Env. No. 16/734.
- 17 K.P.M. damgalı yemek takımı, TSM, Env. No. 26/1561-1612.

atölyeleri ve fabrikalarının zaman içinde el değiştirmiş olması, dönemin porselen sanatçılarının katkıları ve ülkenin porselen üretim politikasını yönlendirerek porselen imalatını destekleyen kralların etkisi ile Alman porselenleri sürekli gelişerek teknik, form ve desenlerinde değişikliklere uğramıştır. Alman porselenlerinin yüzyıllar içindeki gelişimini Topkapı Sarayı'ndaki Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'nda gözlemlemek mümkündür. Koleksiyondaki Alman porselenleri; Meissen, Dresden, Höchst, Berlin, Frankenthal, Nymphenburg, K.P.M. (Königliche Porzellan-Manufaktur) damgalı porselenlerden oluşmaktadır.

Meissen damgalı porselenler, Alman yapımı porselenlerin içinde önemli bir yer tutmaktadır. Koleksiyonda 1717 yılına tarihlenen erken dönem Meissen porselenlerinden örnekler vardır. Ayrıca dekoratör Johann Greger Höroldt dönemi (1719-1731), figür modelisti Joachim Kandler dönemi (1731-1740), Meissen porselenlerinde yeni bir akım olan rokoko dönemi (1740-1763) ve Kont Marcolini döneminde (1774-1814) yapılmış Meissen damgalı porselenler mevcuttur. Topkapı Sarayı'nda bulunan Meissen porselenleri form, desen ve işlev olarak genellikle Osmanlı kültürüne uygun şekilde yapılmıştır. Hatta 18. yüzyılda Avrupa kültürüne yabancı olup Osmanlı sarayının günlük yaşamında kullanılan altın, gümüş, bakır, tombak gibi madenî eşyalar model alınmıştır. Koleksiyondaki Meissen damgalı porselen objeler ile saraydaki madenî kapların benzerliği bunun göstergesidir. Leğen-ibrik takımı, Türk kahvesi takımı, gülâbdan, buhurdan, tabak ve kâseler belli başlı objelerdir.

Koleksiyonda ikinci grup Alman porselenlerini K.P.M. (Königliche Porzellan-Manufaktur) damgalı Berlin porselenleri oluşturmaktadır. Berlin Porselen Fabrikası, 1751 yılında kurulmuş ve 1757 yılına kadar üretime devam etmiştir. 1763'te Büyük Friedrich tarafından satın alınan ve kraliyet adına imalat yapmaya başlayan fabrika, K.P.M. (Königliche Porzellan-Manufaktur) adını almış ve kısa sürede Almanya'nın en prestijli porselen markası olmuştur. Topkapı Sarayı'na diplomatik hediye olarak gönderilen K.P.M. damgalı bir

yemek takımının<sup>18</sup> bazı parçaları, sarayın mutfak binalarında, "19. Yüzyıl" olarak adlandırılan sergi salonunda teşhir edilmektedir. K.P.M. damgalı kahve takımı,<sup>19</sup> meyvelik,<sup>20</sup> sosluk ve Avrupa usulü sofrta takımları da bu grupta yer almaktadır. Tallibart imzalı, 1857 tarihli bir porselen saat ve bir çift şamdan,<sup>21</sup> koleksiyonun en güzel eserleri arasındadır.

Koleksiyondaki üçüncü grup Alman porselenleri, Mainz Prensiği sınırları içinde 1746 yılında faaliyete başlayan Höchst Porselen Fabrikası'nın ürünleridir. Fabrikanın baş modelcisi olan Johann Peter Mechior'in (1742-1825) yaptığı, 1770 tarihli, at üzerinde Türk süvarisini<sup>22</sup> tasvir eden biblo, koleksiyonun dikkat çeken bir eseridir.

Nymphenburg Porselen Fabrikası'nda 1769-1774 yılları arasında üretilen porselenler, koleksiyondaki Alman porselenlerinin dördüncü grubunu oluşturmaktadır. Bavyera Kralı'nın oğlunun Sultan II. Mahmud'a (1808-1839) 1837'de diplomatik hediye olarak gönderdiği "Nymphenburg Vazosu"<sup>23</sup> koleksiyonun en önemli eserlerindedir. Vazonun üzerine bir araya toplanmış ordu mensupları resmedilmiştir. Resmin altına altın yıldızla "Carl Heizman Inv: et pink munchen 1836"<sup>24</sup> yazılmıştır.

18 K.P.M. damgalı yemek takımı, TSM, Env. No. 26/1561-1612.

19 K.P.M. damgalı kahve takımı, TSM, Env. No. 26/4728-5004.

20 K.P.M. damgalı meyvelik, TSM, Env. No. 26/1613.

21 Şamdan, TSM, Env. No. 26/4739, 4740; Saat, TSM, Env. No. 26/4741.

22 At üstünde Türk süvarisi biblosu, TSM, Env. No. 26/5124.

23 Nymphenburg vazo, TSM, Env. No. 26/4926.

24 Nymphenburg vazo, TSM, Env. No. 26/4926.





Kahve takımı, Alman, Meissen damgalı, Marcolini dönemi;  
tepsi, fincan tabağı, sütlük, şekerlik, kaşık, çaydanlık,  
kahvedan, tatlı hokkası; tepsi boyu: 34 cm, tepsi eni: 26 cm,  
TSM, Env. No. 26/4559-4565, 4568, 4570, 4594, 4598





Leğen-ibrik, Avusturya, Viyana, 1735 civarı, Claudius du Paquier,  
leğen yüksekliği: 9 cm, leğen çapı: 34 cm, ibrik yüksekliği: 34,5 cm, ibrik çapı: 33,5 cm, TSM, Env. No. 16/1183, 16/773



Tabak, Viyana, 19. yüzyıl, soğuk damgalı yemek takımının parçası, çap: 24 cm, TSM, Env. No. 26/1542-1543

### Avusturya Porselenleri (Sert Hamurlu Porselen)

Avusturya'nın başkenti Viyana'da Claude Innocent du Paquier tarafından 1717 yılında kurulan ilk porselen fabrikası, 1718 yılında faaliyete geçmiştir. Koleksiyondaki kahve fincanları ve takımları, leğen-ibrik, gülâbdan, buhurdan, kâse ve tabaklar, desen ve form olarak Osmanlı saray kültürüne uygun yapılmış eserlerdir.<sup>25</sup> Viyana porselenlerinin ilk örneklerinden 1730 tarihli leğen,<sup>26</sup> ibrik<sup>27</sup> ve masa üstü yemek servis seti, koleksiyonun önemli eserlerindendir. Paquier dönemine ait porselen leğen-ibrik takımında gerek formu gerek bezemeleriyle geleneksel Türk leğen-ibriğinin model alınmış olması, Osmanlı sarayı için özel olarak tasarlandığını ortaya koymaktadır. Sarayın arşiv belgelerinden anlaşıldığına göre, Viyana damgalı bu takım, Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'na Topkapı Sarayı Hazine Bölümü'nden intikal etmiştir. Yine aynı dönemde yapılmış olan masa üstü sini,<sup>28</sup> Avusturya'nın erken dönemde yapılmış porselenlerine örnek teşkil etmektedir. Viyana Porselen Fabrikası'nın imalatı olan 1793 tarihli leğen-ibrik ise işlev ve form olarak Türk leğen-ibriklerine benzese de desen ve

tasarım olarak daha ziyade Avusturya işi olup saray koleksiyonuna Sultan III. Selim döneminde girmiştir.<sup>29</sup> 1795 tarihli bir çift kapaklı kavanozdan<sup>30</sup> biri, Osmanlı saray atölyelerinde şerbetliğe dönüştürülmüştür.<sup>31</sup> Koleksiyondaki Viyana damgalı porselen grubunda "Türk Kabı" adı verilen 1798 tarihli kapaklı sahanlar<sup>32</sup> ve 1799 tarihli kapaklı kâselerin<sup>33</sup> yanı sıra çok sayıda kahve fincanı,<sup>34</sup> şerbet sürahisini,<sup>35</sup> kahve servis tepsisi,<sup>36</sup> kapaklı ve kapaksız kâse,<sup>37</sup> kapaklı ve kapaksız sahan,<sup>38</sup> tabak,<sup>39</sup> servis tepsisi,<sup>40</sup> küçük kavanoz<sup>41</sup> ve nargile şişesi<sup>42</sup> bulunmaktadır.

25 Ömür Tufan, "Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler", *Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2005, 25.

26 Leğen, TSM, Env. No. 16/1183.

27 İbrik, TSM, Env. No. 16/773.

28 Masa üstü kabare, TSM, Env. No. 16/76.

29 Tufan, "Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler", 48.

30 Kapaklı kavanoz, TSM, Env. No. 16/718.

31 Şerbetliğe dönüştürülmüş kapaklı kavanoz, TSM, Env. No. 16/717.

32 Kapaklı sahan, TSM, Env. No. 16/682.

33 Kapaklı kâse, TSM, Env. No. 26/4752.

34 Viyana damgalı kahve fincanları, TSM, Env. No. 26/2656, 4824, 4825, 4823, 5067, 4827, 4826, 5065, 5066, 4824, 16/775, 736, 776.

35 Viyana damgalı şerbet sürahisini, TSM, Env. No. 26/4769.

36 Kahve tepsisi, TSM, Env. No. 26/4819, 4820.

37 Viyana damgalı kapaklı kâse, TSM, Env. No. 26/4794, 4792, 4795.

38 Viyana damgalı kapaklı sahan, TSM, Env. No. 26/4787.

39 Viyana damgalı tabak, TSM, Env. No. 26/4767, 4768, 4763, 4781, 16/725, 674, 701.

40 Viyana damgalı servis tepsisi, TSM, Env. No. 26/4820, 4819.

41 Viyana damgalı küçük kavanoz, TSM, Env. No. 26/4806, 4799.

42 Viyana damgalı nargile şişesi, TSM, Env. No. 26/4788.

## İtalya Porselenleri (Yumuşak Hamurlu Porselen)

İtalya'nın Floransa şehrindeki Medici atölyelerinde 16. yüzyılın sonlarında yumuşak hamurlu porselen üretilmiştir. Ancak 1720 yılında Francesco Vezi, Venedik'te bir porselen fabrikası kuruncaya dek İtalya'da önemli ölçüde porselen üretimi yapılmamıştır. Vezi Porselen Fabrikası'nın ürünlerinde Avusturya porselen sanatının etkisi hâkimdir. Vezi, fabrikanın kuruluşundan bir yıl önce Viyana'ya gitmiş ve Paquier'in fabrikasında görevli asistanlardan biri olan Christoph Conrda Hunger'i Venedik'e getirerek Vezi Porselen Fabrikası'nda teknik uzman olarak görevlendirmiştir. Sert hamurlu porselen üreten fabrika, 1720-1727 yılları arasında, yalnızca yedi yıl üretim yapabildiği.

Marquis Carlo Ginori, 1735 yılında Floransa yakınlarındaki Doccia'da bulunan arazisinde bir porselen fabrikası kurmuştur. Ürünlerinde Alman Meissen porselenlerinin etkisi görülen fabrika, 1737 yılında sert hamurlu porselen üretimine başlamıştır. Doccia Porselen Fabrikası'nda 1760'larda porselenin gri tonunu kapatan ve ışık geçirmeyen (opak)<sup>43</sup> süt beyazı bir yüzey keşfedilmiş, böylece "Tuscananın açık teni" adı verilen beyaz porselen ortaya çıkmıştır. Sözü edilen yıllarda bu porselenler, çoğunlukla "tulipano" adı verilen yapay çiçek desenleriyle süslenmiştir. Günümüzde "İtalyan Meyveleri" olarak adlandırılan seri, bu dönemde satışa sunulmuştur.<sup>44</sup>

Koleksiyonda yumuşak hamurlu porselenden matara,<sup>45</sup> kapaklı ve kapaksız tabak,<sup>46</sup> hokka,<sup>47</sup> berber

leğeni,<sup>48</sup> çiçeklik vazo,<sup>49</sup> kavanoz,<sup>50</sup> testi,<sup>51</sup> büyük boy kapaklı kavanoz,<sup>52</sup> kahve takımı<sup>53</sup> gibi İtalyan yapımı eserler bulunmaktadır. Ginori porselenleri olarak da bilinen Doccia porselenlerinin desenlerinde çoğunlukla "tulipano"<sup>54</sup> ve "İtalyan Meyveleri" kullanılmıştır. Sözü edilen eserlerden 16. yüzyıl başına tarihlenen, Bolonya'daki Ferrara imalathanesinde üretilmiş matara, İtalyan fayanslarının en eski örneği olup "Mezza Majolica" tekniği ile yapılmıştır.<sup>55</sup> Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi'nde yer alan kadınefendi ve gözdelelerin odalarında, Hünkâr ve Valide Sultan hamamları ile Enderûn yapılarında, Enderûn Mektebi'nin büyük odalarının tuvaletlerinde, Hazine Koğuşu'nun pencere iç duvarları ve nişlerinde "mayolika" (majolica) duvar çinileri kullanılmıştır. Günümüze dek ulaşan İtalyan duvar çinileri, sarayın dikkat çeken mimari süsleme unsurlarındandır.

## Fransız Porselenleri (Sert Hamurlu Porselen)

Fransız yapımı porselenler, Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'nun önemli bir bölümünü teşkil etmektedir. Avrupa kıtasında Almanya ve Avusturya'dan sonra porselen üreten üçüncü ülke Fransa'dır. Koleksiyondaki Fransız porselenleri; Sévres (1738), Louis Philippe, Limoges (1765), Jacob Petit (1790), A. Paris (1802), Baschet & Frere, Breverre Brianchon ve Rousseau damgalı porselen gruplarından oluşmaktadır. Fransa'da ilk defa 1738-1756 yılları arasında Paris yakınlarındaki Vincennes Şatosu'nda porselen üretimine başlanmıştır. 1756 yılında fabrikanın Sévres'e taşınmasıyla<sup>56</sup> Fransa'nın yeni

43 Demet C. Karakullukçu, "Katalogda Yer Alan Porselenlerin Avrupadaki Üretim Merkezleri", *150 Yılın Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2007, 58.

44 Karakullukçu, "Katalogda Yer Alan Porselenlerin Avrupadaki Üretim Merkezleri", 59.

45 Matara, TSM, Env. No. 26/5158.

46 Tabak, TSM, Env. No. 16/121, 84, 123.

47 Hokka, TSM, Env. No. 16/125, 126.

48 Berber leğeni, TSM, Env. No. 26/5083.

49 Vazo, TSM, Env. No. 26/5085.

50 Kavanoz, TSM, Env. No. 26/5662, 5663.

51 Testi, TSM, Env. No. 26/5551.

52 Büyük boy kapaklı kavanoz, TSM, Env. No. 16/222.

53 Kahve takımı, TSM, Env. No. 26/4872, 4873, 4874, 4875, 4876, 4877.

54 Lale desenli sütlük, TSM, Env. No. 26/1758.

55 Gökse Sonat, "Avrupa Porselenleri", *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Akbank Yayınları, 2000, 422.

56 Tufan, "Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler", 26.



Yemişlik, Fransız, Sévres, 1837 tarihli,  
Louis Philippe damgalı hoşaf takımının parçası,  
yükseklik: 42 cm, TSM, Env. No. 26/4431



Yemişlik, Fransız, Sévres, 1837 tarihli,  
Louis Philippe damgalı hoşaf takımının parçası,  
yükseklik: 34,5 cm, TSM, Env. No. 26/4434



Kapaklı kâse, Fransız, Sévres, 1837 tarihli, Louis Philippe damgalı hoşaf takımının parçası,  
yükseklik: 11,5 cm, boy: 22 cm, en: 14 cm, TSM, Env. No. 26/4444

Tabak, Fransız, 19. yüzyıl,  
Limoges damgalı ve hayvan  
desenli yemek takımının  
parçası, çap: 22 cm, TSM,  
Env. No. 26/4506



Tabak, Fransız,  
19. yüzyıl, Limoges  
damgalı ve hayvan desenli  
yemek takımının parçası,  
çap: 24 cm, TSM,  
Env. No. 26/4526





Tabak, Fransız, Sevres, 1834 tarihli, Louis Philippe damgalı yemek takımının parçası, çap: 23,5 cm, TSM, Env. No. 26/4996

porselen üretim merkezi Sévres olmuştur.<sup>57</sup> Sévres Porselen Fabrikası, XV. Louis'nin himayesinde süt beyazı renginde porselen üretmeye başlamıştır. Fabrika, yönetimine kimyager Alexandre Brongniart'ın getirilmesini takiben, 1800 yılından sonra oldukça kaliteli porselenler üretebilir hâle gelmiştir.

57 Tufan, "Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler", 26.

1814-1824 döneminde yapılmış büyük boy vazo, koleksiyondaki Sévres porselenleri arasında dikkat çeken bir eser<sup>58</sup> olup çiçek ressamı Drouet (Gilbert) tarafından dekore edilmiştir.<sup>59</sup> Fransa Kralı Louis Philippe döneminde (1830-1848) özel bir tasarım

58 Fransız vazo, TSM, Env. No. 16/1325.

59 Mukaddes Pazi, "Topkapı Sarayı Müzesi'nde Avrupa Porselenleri Koleksiyonu", *Kemal Çığa Armağan*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984, 167.

olarak yapılmış orman manzaralı yemek takımı<sup>60</sup> da koleksiyonun nadide eserlerindedir.<sup>61</sup> 1848 Devrimi ile tahttan indirilmiş Kral Louis Philippe'nin damgasını taşıyan 60 parçalık yemek servis takımından günümüze 58 parça ulaşmıştır. Orman manzaralı diğer bir yemek takımı ise Fransa İmparatoru III. Napoleon (1852-1870) tarafından Sultan Abdülmecid'e (1839-1861) hediye olarak gönderilmiştir. Tabakların 23 tanesi Lebel, Langlace, Poupert gibi kraliyet fabrikasının ünlü dekoratörlerinin imzasını taşımaktadır.<sup>62</sup> Koleksiyondaki Fransız yapımı porselen eserlerin arasında çok sayıda yemek takımı,<sup>63</sup> aşurelikler,<sup>64</sup> buhurdan,<sup>65</sup> şekerlikler,<sup>66</sup> tatlı hokkaları,<sup>67</sup> hoşaf takımı,<sup>68</sup> biblolar,<sup>69</sup> nevruziyelik kapları,<sup>70</sup> şerbetlik,<sup>71</sup> şerbet kupaları, şerbetlik sürahi,<sup>72</sup> nargile,<sup>73</sup> leğen-ibrik takımı,<sup>74</sup> kahve takımları<sup>75</sup> ile kahvedan ve kahve fincanları gibi "Türk Kabi" adı verilen kaplar bulunmaktadır. 1770'te Limoges'da kurulan porselen fabrikası, 1784'ten itibaren Sévres'in bir şubesi ve kraliyet porselen fabrikası olarak hizmet vermiştir. Osmanlı sarayındaki Limoges damgalı eserler, genellikle yemek takımı<sup>76</sup>

ve tabaklardan<sup>77</sup> müteşekkildir. Fransız yapımı porselenlerden 1867 tarihli bir çift bisküvi güvercin heykeli<sup>78</sup> ise Comolera imzası taşımaktadır.

Koleksiyonda Jacob Petit damgalı tatlı hokkası,<sup>79</sup> şerbet testisi,<sup>80</sup> şerbetlik,<sup>81</sup> şerbet kupası,<sup>82</sup> nevruziyelik<sup>83</sup> ve kahvedanın<sup>84</sup> yanı sıra büyük boy aşurelikler<sup>85</sup> vardır.

A. Paris damgalı porselenler, genellikle "Türk Kapları"ndan oluşmaktadır. Tatlı hokkası<sup>86</sup> ve şerbet kupası<sup>87</sup> en çok rastlanan formlardır.

Fransız porselenleri grubunda özel atölyelerin yaptıkları eserler de mevcuttur. Sözü edilen atölyeler, Baschet & Frere, Brevere Brianchon ve Rousseau isimli küçük imalathanelerdir. Rousseau yapımı, Sultan Abdülmecid tuğralı ve Türk bayrağı desenli yemek takımını oluşturan tabaklar<sup>88</sup> ile iki adet kapaklı sahan,<sup>89</sup> Padişah için özel olarak tasarlanıp üretilmiştir.

60 Gökse Sonat, *Sévres Porselenleri*, İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları, 1986, 10-67.

61 Orman manzaralı yemek takımı, TSM, Env. No. 26/4942-4999.

62 Tufan, "Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler", 27.

63 Pembe yemek takımı, TSM, Env. No. 26/01-673, 26/702-745; Abdülmecid tuğralı yemek takımı, TSM, Env. No. 16/783, 784, 16/1333-1352; Orman manzaralı yemek takımı, TSM, Env. No. 26/4942-4999.

64 Aşure testisi, TSM, Env. No. 26/4927.

65 Sévres damgalı buhurdan, TSM, Env. No. 26/5550.

66 Şekerlik, tatlı hokkası, TSM, Env. No. 26/5337, 5539.

67 Sévres damgalı tatlı hokkası, TSM, Env. No. 26/4460, 4459.

68 Sévres damgalı hoşaf takımı, TSM, Env. No. 26/4431-4444, 26/4889.

69 Bisküvi biblolar, TSM, Env. No. 16/01, 02, 03.

70 Nevruziyelik, TSM, Env. No. 26/754.

71 Şerbetlik, TSM, Env. No. 26/5073.

72 Şerbet sürahi, TSM, Env. No. 26/1117.

73 Sévres damgalı nargile, TSM, Env. No. 26/5562.

74 Leğen, TSM, Env. No. 26/1186; İbrik, TSM, Env. No. 1187.

75 Sévres damgalı kahve takımı, TSM, Env. No. 16/1449, 1453, 1457, 1458, 1456, 1454, 1455, 1452, 1451, 26/4450.

76 Limoges damgalı, hayvan desenli yemek takımı, TSM, Env.

No. 26/4502-4529.

77 Limoges damgalı tabak, TSM, Env. No. 26/778, 780.

78 Bir çift bisküvi güvercin heykeli, TSM, Env. No. 16/02.

79 Jacob Petit (J.P.) damgalı tatlı hokkası, TSM, Env. No. 26/5337, 5124.

80 Jacob Petit (J.P.) damgalı şerbet testisi, TSM, Env. No. 26/2564.

81 Jacob Petit (J.P.) damgalı şerbetlik, TSM, Env. No. 26/5073.

82 Jacob Petit (J.P.) damgalı şerbet kupası, TSM, Env. No. 26/5334, 5335.

83 Jacob Petit (J.P.) damgalı nevruziyelik, TSM, Env. No. 26/4884, 26/771.

84 Jacob Petit (J.P.) damgalı kahve ibriği, TSM, Env. No. 26/2542.

85 Jacob Petit (J.P.) damgalı aşure testisi, TSM, Env. No. 16/281, 26/786.

86 A. Paris damgalı tatlı hokkası, TSM, Env. No. 16/1416, 1417, 1418.

87 A. Paris damgalı şerbet kupası, TSM, Env. No. 16/1423.

88 Abdülmecid tuğralı ve Türk bayrağı desenli yemek takımından tabaklar, TSM, Env. No. 26/784, 1343.

89 Rousseau damgalı kapaklı tabak, TSM, Env. No. 26/691, 697.





Meyvelik, Fransız, Sévres, 19. yüzyıl,  
yükseklik: 14 cm, çap: 24 cm, TSM,  
Env. No. 26/504



Salata tabağı, Fransız, Sévres, 19. yüzyıl,  
pembe yemek takımının parçası, boy: 26 cm,  
TSM, Env. No. 26/ 522



Tabak, Fransız, 19. yüzyıl,  
çap: 24 cm, TSM, Env. No. 26/713



Tabak, Fransız, Sévres, 19. yüzyıl, Sultan Abdülmecid tuğralı,  
çap: 27 cm, TSM, Env. No. 26/723

Kahve takımı, Fransız, 1804-1809 tarihli, M. Imp. de Sèvres damgalı;  
Napoléon Bonaparte, Marie Louise, Loétitiu, Suisseene Munat, Caroline Bonaparte,  
Elisa Bonaparte, Pauline Bonaparte, M. elle Mars (Mau ?), Roi de Rome, Mme de Récamier,  
Josephine ve Mme de Staël portreli, TSM, Env. No. 26/4344, 26/4345, 26/4346, 26/4347,  
26/4348, 26/4349, 26/4350, 26/4351, 26/4352, 26/4353, 26/4354, 26/4355, 26/4356,  
26/4357, 26/4358





### Rus Porselenleri (Sert Hamurlu Porselen)

Avrupa porselenleri grubuna giren bir diğer marka da Rus porselenleridir. St. Petersburg'da, 1747 yılında Çariçe Elizabeth'in (1707-1762) himayesinde kimyager Dmitry Vinogradov İvanoviç (1720-1758) tarafından porselen üretimine başlanmıştır. Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda bulunan Rus porselenlerinin tamamı Çar I. Nikolay (1825-1855) damgalıdır. Koleksiyonda bulunan, imparatorluğa bağlı St. Petersburg Porselen Fabrikası'nda üretilmiş yemek takımları Sultan II. Mahmud'a (1808-1839) diplomatik hediye olarak gönderilmiştir. Arşiv belgelerinde 2.000 parçadan oluşan yemek takımının gönderildiğinden bahsedilmektedir.<sup>90</sup> St. Petersburg imalatı olan ve 1834 yılına tarihlenen porselen yemek takımının aynı yıl Eski Beylerbeyi Sarayı'nda açılan bir sergide yer aldığı bilinmektedir.<sup>91</sup> Bugün Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda bulunan Rus porselenlerinin sayısı yaklaşık 450 olup mavi,<sup>92</sup> pembe,<sup>93</sup> turkuaz paftalı<sup>94</sup> ve altın yıldızlı yemek tabakları,<sup>95</sup> kahve fincanları ve vazolar<sup>96</sup> olarak gruplandırılmaktadır. Çar I. Nikolay (1825-1855) damgalı ve 1834 tarihli 3 adet büyük boy porselen vazo, koleksiyonun önemli eserlerindedir. Mavi paftalı yemek takımını oluşturan bazı parçalar, Topkapı Sarayı'nın mutfak binalarında, "19. Yüzyıl" adlı sergi salonunda teşhir edilmektedir.



Kapaklı kahve fincanı, Rus, TSM, Env. No. 26/1406



Zarflı kahve fincanları, Rus, TSM, Env. No. 26/4864, 4865, 4866;  
Zarflar, TSM, Env. No. 26/88, 76, 86

90 Tufan, "Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler", 64.

91 Tufan, "Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler", 64.

92 Mavi paftalı yemek takımını oluşturan bazı eserler, TSM, Env. No. 26/1066, 1393, 1075, 1099, 1174, 1177, 1208, 1209, 1240, 1260.

93 Pembe paftalı kahve fincanı, TSM, Env. No. 26/4858, 4859.

94 Turkuaz paftalı leğen, TSM, Env. No. 26/1532.

95 Altın yıldızlı yemek tabakları, TSM, Env. No. 26/1460-1529.

96 Bir çift vazo, TSM, Env. No. 26/4968, 4969.



1-2-3 Kapaklı kahve fincanı takımı, Rus,  
fincan yüksekliği: 10 cm, fincan çapı: 6,8 cm, TSM, Env. No. 26/1439, 1423, 1430, 1400, 1411, 1425, 1421, 1427



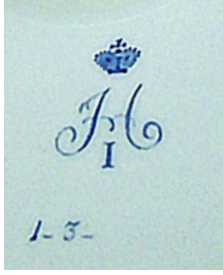
Sosluk, Rus,  
yükseklik: 15 cm,  
en: 9 cm, boy: 23 cm,  
TSM, Env. No. 26/1102

Tabak, Rus, 1834  
tarihli, Çar I. Nikolay  
damgalı, çap: 22 cm,  
TSM, Env. No. 26/1461



Kapaklı kâse, Rus,  
1834 tarihli, Çar I. Nikolay  
damgalı, çap: 20 cm,  
TSM, Env. No. 26/1066





Çorba servis kâsesi, Rus, yükseklik: 39,5 cm, çap: 30,5 cm, TSM, Env. No. 26/1107

## Polonya Porselenleri (Yumuşak Hamurlu Porselen)

Sultan I. Abdülhamid'e (1774-1789) alafranga sofraya düzenine uygun ilk porselen yemek takımını Bağımsız Polonya'nın son kralı olan II. Stanislaw August Poniatowski, orijinal adı ile Stanislaw Poniatowski (1764-1798) diplomatik hediye olarak göndermiştir. Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'ndaki bu en erken tarihteki alafranga yemek takımı sarayın envanter defterinde 52 parça olarak kayıtlıdır, arşiv belgelerinde ise 160 parça olduğu belirtilmektedir.<sup>97</sup> Bugün kullandığımız yemek takımlarının prototipi olması açısından önem arz eden yemek takımı; yuvarlak servis tabakları,<sup>98</sup> kayık tabaklar,<sup>99</sup> kapaklar<sup>100</sup> ve tuzluklardan<sup>101</sup> oluşmaktadır. Bütün kaplar aynı renkte ve aynı desendedir. Yemek tabaklarının ağız çaplarında üç-beş santimetrelilik farklar vardır. Çorbalık, ana yemek ve tatlı tabakları formlarında dizayn edilmiştir. Kapakların dışı, tabaklarla aynı desende olup içi beyaz astarlıdır. Kapakların içinde yer alan, kırmızı boyayla ve Latin harfleriyle yazılmış "Varsovie" damgası, yemek takımının Varşova'da yapıldığını göstermektedir. Tabaklarda, pafta içinde altın yıldızla adı sülüs tekniğinde yazılmış beş satır Türkçe yazı vardır. Tabağın ortasında "Be-Makâm-ı Varşova", kenardaki bordürde ise "Âl-i Osmân Pâ-dişâhına", "Leh kral kemâl-i sîdk-ı muhabbet", "ve hulûs izhârı için", "iş bu ihdâ ithaf ve irsâl eder" yazıları yer almaktadır. Yemek takımını oluşturan parçaların tamamında aynı yazılar tekrarlanmıştır. Süsleme unsuru olarak kullanılmış bu yazılar, aynı zamanda belge niteliğinde olup Leh (Polonya) Kralı'nın Sultan I. Abdülhamid'e yönelik dostluk mesajlarını içermesi açısından önemlidir. Üzerindeki yazılardan Varşova'da yapıldığı ve Sultan I. Abdülhamid için özel olarak tasarlandığı

anlaşılan yemek takımının bazı parçaları, Topkapı Sarayı'nın mutfak binalarında, "19. Yüzyıl" adlı bölümde sergilenmektedir.



97 Hacer Topaktaş Üstüner, *Lehistan'da Son Osmanlı Elçisi Numan Bey'in Varşova Elçiliği ve Sefâretnâmesi (1777-1778)*, İstanbul: Okur Akademi, 2020, 75.

98 Yemek tabakları, TSM, Env. No. 26/793, 16/87, 89.

99 Kayık tabak, TSM, Env. No. 16/90.

100 Kapak, TSM, Env. No. 26/817.

101 Tuzluk, TSM, Env. No. 16/94, 97.





Tabak, Polonya, 1777-1778 tarihli, çap: 48 cm, TSM, Env. No. 16/87



Kahve takımı, Çek, 18. yüzyıl, tepsi çapı: 38 cm, kahvedan yüksekliği: 19 cm, kahvedan çapı: 8,5 cm, fincan yüksekliği: 5 cm, fincan çapı: 9 cm, tabak çapı: 14 cm, TSM, Env. No. 26/5018, 5019, 5020, 5021, 5022, 5023

### Çekya Porselenleri (Sert Hamurlu Porselen)

Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'nda bir başka grubu Çekya (Çekoslovakya) porselenleri oluşturmaktadır. Çekya'da ilk porselen üretimi, 1789'da Horní Slavkov yakınlarındaki Haje köyünde küçük bir fabrikanın kurulmasıyla başlamıştır. Yeterli kalifiye elemanın olmaması ve kaynak sıkıntısı yaşanmasından dolayı dört yıl sonra fabrika iflas etmiştir. Bohemya bölgesinde farklı tarihlerde porselen üretimi için girişimlerde bulunmuş olsa da Çekya kaliteli porselen üretimini 1794 yılında başarmıştır. Çekya'nın tam teşekküllü ilk porselen fabrikası, 1792 yılında Jan Jiří Paulus tarafından Slavkov'da kurulmuştur. İkinci porselen fabrikası ise iki yıl sonra Klášterec nad Ohří'de kurulmuş, ardından 1803'te Březová ve Kysiblu'da faaliyete başlamıştır. Bunlara daha sonra Lokta, Chodov, Prag, Dalovice ve Žacléř gibi şehirlerde açılan porselen fabrikaları eklenmiştir. Koleksiyondaki Çekya porselenleri

grubunda aşure testisi,<sup>102</sup> kapaklı kâse,<sup>103</sup> tatlı hokkası,<sup>104</sup> şerbetlik,<sup>105</sup> tabak,<sup>106</sup> kahve takımı,<sup>107</sup> kahvedan,<sup>108</sup> kahve fincanı<sup>109</sup> ve sütlük<sup>110</sup> gibi eserler bulunmaktadır. Almanya, Avusturya ve Fransa'dan sonra Osmanlı pazarına yönelik "Türk Kapları" üretme geleneğini devam ettiren dördüncü ülke Çekya'dır. Bu kapların büyük bölümü aşurelik, şerbetlik ve tatlı hokkaları formundadır.

102 Aşure testisi, TSM, Env. No. 26/5744.

103 Kapaklı kâse, TSM, Env. No. 26/1041, 2460, 2151.

104 Tatlı hokkası, şerbet kupası, TSM, Env. No. 26/5747, 5748, 2421, 2569, 2409, 2416, 2406, 2412, 2414, 1406, 2410.

105 Şerbet testisi, TSM, Env. No. 26/4920.

106 Tabak, TSM, Env. No. 26/2110, 2112.

107 Kahve takımı, TSM, Env. No. 26/1922-1925, 26/4155, 4157-4161, 4163-4171.

108 Kahvedan, TSM, Env. No. 26/2199.

109 Kahve fincanı ve tabağı, TSM, Env. No. 26/5725.

110 Sütlük, TSM, Env. No. 26/2454.



Kayık tabak, İngiliz, 19. yüzyıl, mavi-beyaz söğüt desenli, boy: 46 cm, en: 37 cm, TSM, Env. No. 26/824

### İngiliz Porselenleri (Yumuşak Hamurlu Porselen)

Coalbrookdale'de 1796 yılında John Rose tarafından kurulan Coalport Porselen Fabrikası, 1799'da Caughley Fabrikası tarafından devralınmıştır. Copeland Spode Porselen Fabrikası ise 1770'lerde Trent'de I. Josiah Spode tarafından kurulmuş ve iyi kalitede porselen üretimi ile dikkati çekmiştir. Fabrikanın kuruluşundan sekiz yıl sonra oğlu II. Josiah (1755-1827) Londra'da Fore Street'te yer alan Cripplegate'de bir porselen mağazası açmıştır. Babasının sıraltı tekniğini kullanarak transfer baskıyı seri üretime taşımamasından sonra mağazanın işleri iyice açılmış, mavi-beyaz manzara resimleriyle dekore edilmiş Çin porselenlerinin kopyaları 1780'li yıllarda mağazanın en rağbet gören ürünleri olmuştur. Sözü edilen mavi-beyaz baskılı kaplar günümüzde hâlâ üretilmektedir. İngiliz porselenlerinde önemli bir gelişme de I. ve II. Josiah Spode tarafından 1799'da birçok deneyden geçilerek üretilen, kemik külü içeren ince bir porselen türü olan "bone china" tekniğinin keşfedilmesidir. İngiliz porselen sanatına kazandırılan bu yenilikçi teknikte yapılan porselen çeşitlerine bütün dünyada "fine bone china" adı verilmektedir. Koleksiyondaki İngiliz porselenlerinin en önemli grubunu

erken dönem baskı tekniği ile yapılmış ve mavi-beyaz manzara resimleriyle dekore edilmiş Çin porselenlerinin kopyaları oluşturmaktadır.

Topkapı Sarayı'ndaki İngiliz porselenleri, Çin kültürünü yansıtan ve "söğüt deseni" adı verilen baskı tekniği ile yapılmış yemek tabaklarından müteşekkildir. Bunlar, Willow Improved Stone,<sup>111</sup> Queen's Pattern,<sup>112</sup> England,<sup>113</sup> Constantinople,<sup>114</sup> Birmingham, C. Stefanidi markalı ve denizci çapası<sup>115</sup> damgalı yumuşak hamurlu porselen kaplardır. Koleksiyonda çoğunlukla dönemin özgün form ve desenlerini yansıtan mavi-beyaz desenli oval büyük boy tabaklar, altıgen oval ve kayık tabaklar yer almaktadır. Bunların dışında az sayıda kahverengi,<sup>116</sup> açık mavi, gri renkli baskı desenli kâse ve tabaklar ile Sultan Abdülaziz portreli duvar tabağı<sup>117</sup> vardır. Bu tür eserler, yumuşak hamurlu porselen grubuna girmektedir.

111 Büyük boy tabak, TSM, Env. No. 26/831, 833, 834, 835, 836.

112 Büyük boy tabak, TSM, Env. No. 26/2556, 4941.

113 Kâse, TSM, Env. No. 26/5702.

114 Büyük boy tabak, TSM, Env. No. 26/829.

115 Büyük boy yuvarlak tabak, TSM, Env. No. 26/5550.

116 Kahverengi desenli kâse, TSM, Env. No. 26/4229.

117 Sultan Abdülaziz portreli tabak, TSM, Env. No. 26/5382.

## Hollanda Porselenleri (Yumuşak Hamurlu Porselen)

Hollanda'nın yumuşak hamurlu porselen üretimi, 1600'lü yıllarda Hollanda'nın Delft şehrinde başlamıştır. Hollanda porselenleri kalay ile sırlıdır ve beyaz zemin üzerine sıraltı tekniği kullanılarak kobalt mavisi desenlerle süslenmiştir. Delft seramikleri 1640-1740 yılları arasında en popüler dönemini yaşamıştır. Avrupalı hükümdarlar mavi-beyaz Delft seramiklerinden satın alarak saraylarında önemli bir koleksiyon oluşturmuşlardır. Avrupa'nın zengin ve soylu ailelerinin de büyük ilgi gösterdiği Delft porselenleri, kısa sürede dünyada en çok rağbet gören porselenler arasına girmiştir. Delft seramikleri, yumuşak hamurlu seramik kategorisinde olmasına rağmen "Delft porselenleri" adıyla anılmış ve 17. yüzyılın ortalarından 18. yüzyılın ortalarına kadar Avrupa ülkelerinde Uzak Doğu porselenleri kadar ilgi görmüştür. 17-18. yüzyıllarda mavi-beyaz Delft seramikleri bir ekol hâline gelmiş ve birçok ülkede benzerleri yapılmıştır. Delft seramikleri, mutfak eşyaları ve dekoratif eşyalar olarak iki ayrı grupta incelenebilir. Mutfak eşyası olarak kavanozlar, küpler, tabaklar, kâseler, şişeler, mataralar ve kupalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dekoratif eşya grubundaki Delft seramikleri ise vazolar ve çiçekliklerdir. Ayrıca mimari unsur olarak duvar çinilerinde de kullanılmıştır. 17-18. yüzyıllarda Hollanda'nın en çok ihraç ettiği ürünlerin başında mavi-beyaz Delft duvar çinileri gelmektedir. Avrupada hem saraylarda hem de zengin ailelerin evlerinde hâlen mavi-beyaz Delft çinileri ile süslenmiş iç mekânları görmek mümkündür. Osmanlı Devleti de Avrupada yaşanan bu moda uymuş ve çok sayıda mavi-beyaz Delft seramiği satın alarak saraylarında kullanmıştır. Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda Delft seramiğinden yapılmış sofra araç gereçlerinin yanı sıra duvar çinileri de bulunmaktadır.

Koleksiyondaki Hollanda seramikleri (fayansları) arasında yer alan, 1691'e tarihlenen mavi-beyaz ve gümüş kapaklı matara, özel bir form olup Hollanda Delft Lambertus van Eenhoorn Porselen Fabrikası'nın imalatıdır. Mataranın üzerinde, Çin porselenlerindeki desenlere benzeyen çiçek motifleri vardır. Koleksiyonda mavi-beyaz renkte bir



Kahve ibriği, Hollanda, 18. yüzyıl, Delft, yükseklik: 21 cm, TSM, Env. No. 26/1754

adet Delft çini karo<sup>118</sup> bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde yer alan Hünkâr Sofası'nın duvarlarında ve Hünkâr Hamamı'nın soğukluk bölümünde 17. yüzyıla ait Hollanda Delft seramikleri, mimari süsleme unsuru olarak yoğun biçimde kullanılmıştır.

Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'nda İspanya, Fransa, İtalya ve Hollanda fayanslarından yapılmış tabak, kâse, vazo, kupa ve kapaklı kaplar mevcuttur. Bu grup, genel olarak "Avrupa yapımı yumuşak hamurlu porselenler" olarak tanımlanmaktadır. Form ve desen olarak birbirlerine çok benzediklerinden dolayı eserlerin hangi ülkeye ait olduğu kesin olarak tespit edilememektedir.

118 Delft çini karo, TSM, Env. No. 26/5172.



Kapaklı tatlı hokkası, Macar,  
Herend damgalı, yükseklik:  
16 cm, çap: 13 cm,  
TSM, Env. No. 26/5630

### Macar Porselenleri (Sert Hamurlu Porselen)

Herend Porselen Fabrikası, 1826 yılında Macaristan'ın Veszprém şehri yakınlarındaki Herend kasabasında "Herendi Porcelánmanufaktúra Zrt." adıyla kurulmuştur. Fabrikanın kurucusu olan Vince Stingl iflas edince 1839 yılında yeni sahibi Mor Fischer olmuş, bu tarihten itibaren fabrikada sert hamurlu porselen üretimi başlamıştır. Fischer'in 1839-1874 yılları arasında gösterdiği üstün gayretlerin neticesinde Herend porselenleri tüm dünyada tanınan bir marka hâline gelmiş, fabrikanın ürünleri Macar aristokratları ve Avrupa'da Habsburg Hanedanı üyeleri tarafından büyük rağbet görmüştür. Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda Herend damgalı bir adet kapaklı kâse<sup>119</sup> bulunmaktadır.

119 Kapaklı kâse, TSM, Env. No. 26/5630.

Macaristan'ın ikinci önemli porselen markası Zsolnay'dır. Zsolnay Porselen Fabrikası, Miklos Zsolnay (1800-1880) tarafından 1853'te Macaristan'ın Pecs kasabasında kurulmuştur. Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda mavi renk boyayla "Zsolnay PECS" damgası vurulmuş bir adet sürahi<sup>120</sup> bulunmaktadır. Sürahi form olarak Kuzey Afrika kültürünü yansıtırken, deseninde Türk-İslâm çini sanatına özgü süslemeler kullanılmıştır.

120 Sürahi, TSM, Env. No. 26/1039.

Şerbetlik, Fransız, J. P. damgalı,  
yükseklik: 90 cm, TSM,  
Env. No. 26/4903





Aşurelik, Fransız, A. Paris damgalı,  
yükseklik: 65 cm, TSM, Env. No. 26/4927

## İsveç Porselenleri (Sert Hamurlu Porselen)

Stockholm yakınında 1726 yılında bir fayans fabrikası olarak kurulan Rörstrand'da 1758'den itibaren emaye boyama ve yıldız kullanılmaya başlanmış, 1783'te krem renkli çanak çömlek üretimine geçilmiştir. Fabrika, 20. yüzyılın başlarında İsveç'in en büyük porselen üreticisi hâline gelmiştir. Koleksiyonda yalnızca bir adet İsveç vazosu vardır ve üzerinde "Rörstrand Stockholm 1885"<sup>121</sup> yazılıdır.

Topkapı Sarayı Avrupa Porselenleri Koleksiyonu, Avrupa porselen tarihinin kronolojisini ve üretim sürecini en iyi yansıtan koleksiyondur. Ayrıca, Almanya, Avusturya ve Fransa gibi ülkelerin porselen üretimi çeşitliliğini ve yüzyıllar içindeki gelişimini gözler önüne sermesi sebebiyle dünyanın nadir koleksiyonları arasındadır.

## Kaynakça

- Karakullukçu, Demet C. "Katalogda Yer Alan Porselenlerin Avrupadaki Üretim Merkezleri", *150 Yılın Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2007.
- Pazi, Mukaddes. "Topkapı Sarayı Müzesinde Avrupa Porselenleri Koleksiyonu", *Kemal Çığ'a Armağan*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984.
- Sonat, Gökse. "Avrupa Porselenleri", *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Akbank Yayınları, 2000.
- Sonat, Gökse. *Sévres Porselenleri*. İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları, 1986.
- Topaktaş Üstüner, Hacer. *Lehistan'da Son Osmanlı Elçisi Numan Bey'in Varşova Elçiliği ve Sefâretnâmesi (1777-1778)*. İstanbul: Okur Akademi, 2020.
- Tufan, Ömür. "Osmanlı Sarayının Porselenleri ve Avrupada İmalathaneler", *Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2005.

121 İsveç vazo, TSM, Env. No. 26/4853.

## 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 yöntemle uygun olarak hazırlanmalıdır.

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

Ayrıntılı bilgiye [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](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, *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](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html).

