



**S**  
Millî **ARAYLAR**  
**U** SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ 24/2023

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2023

Millî Saraylar Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 174  
Published by Directorate of National Palaces. All Publishing Rights are Reserved. Publication No. 174

**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. Kadir Pektaş (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ahmet Sacit Açıkgözoğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen (Marmara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Süleyman Berk (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Aziz Doğanay (Marmara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Serpil Bağcı (Hacettepe Üniversitesi)  
Doç. Dr. Nesrin Çiçek Akçıl Harmankaya (İstanbul Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mustafa Çağhan Keskin (İstanbul Üniversitesi)  
Doç. Dr. Yasin Çakmak (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Doç. Dr. Kemal Özkurt (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)  
Doç. Dr. Halil Sözlü (Mersin Üniversitesi)  
Dr. Resul Yelen (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Dr. Lale Uluç (Boğaziçi Üniversitesi)  
Dr. Pelin Aykut (İstanbul Gelişim Üniversitesi)  
Dr. Fatma Coşkuner (İstinye Üniversitesi)  
Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu (İstanbul Üniversitesi)

**Grafik Tasarım Koordinasyonu / Graphic Design Coordination**

Metin Tolun

**Fotoğraf / Photography**

Suat Alkan  
Ekrem Öçalan

**Baskı / Print**

Seçil Ofset Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi  
100. Yıl Matb Sitesi 4. Cad. No: 77 Bağcılar / İstanbul  
Matbaa Sertifika No: 44903  
Baskı Adedi / Print Run: 500 Adet

ISSN 2687-198X

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.  
(20.06.2023)



# İÇİNDEKİLER

<b>EDİRNE SARAYI'NIN (SARÂY-I CEDÎD-İ ÂMİRE) MEVCUT DURUMU, SORUNLARI VE MAKÛS TALİHİ HAKKINDA BAZI TESPİTLER</b> .....	<b>5</b>
Mustafa Özer	
<b>TOPKAPI SARAYI'NDA MİMAR İMZALARI</b> .....	<b>37</b>
Abdülhamit Tüfekçioğlu	
<b>SULTAN I. ABDÜLHAMİD HAN ODASI, HAZİNE ODASI VE YEMİŞ ODASI'NDAKİ KUŞAK YAZILARININ RESTORASYON İLKELERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ</b> .....	<b>51</b>
Ali Rıza Özcan	
<b>BAĞDAT KÖŞKÜ'NDE YENİDEN KULLANILAN ANTİK RENKLİ MERMERLER VE DİĞER TAŞLAR</b> .....	<b>67</b>
Zeki Boleken	
<b>MECAZİ BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK TOPKAPI SARAYI KAPILARI</b> .....	<b>89</b>
Belkıs Doğan	
<b>REVAN KOLEKSİYONU KATI' CİLTLERİNDE ERKEN DÖNEM OSMANLI ÖRNEKLERİ</b> .....	<b>105</b>
Beyza Çakır	
<b>İLK OSMANLI RESSAMLARI MÜZİĞİ NASIL GÖRDÜ?: 1 DİLSÛZNÂME VE KÛLLİYÂT-I KÂTİBÎ'NİN RESİMLERİNDE GÖRÜLEN MÜZİK</b> .....	<b>131</b>
Ersu Pekin	
<b>MİLLÎ SARAYLAR RESİM MÜZESİ YAVER RESSAMLAR OSMAN NURİ PAŞA, HALİL PAŞA, ŞEKER AHMED ALİ PAŞA VE HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA KOLEKSİYONLARI</b> .....	<b>151</b>
Gülşen Sevinç Kaya - Ümit Kılınç	
<b>MİMARİ VE ESTETİK UNSURLARIYLA AYNI DÖNEMDE FARKLI COĞRAFYALARDA İNŞA EDİLMİŞ İKİ İSLÂM SARAYI: ELHAMRA VE KUBÂDÂBÂD</b> .....	<b>193</b>
Sümevra Ocak Ahmed	
Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri .....	<b>212</b>
Publication Guidelines for Journal of National Palaces .....	<b>215</b>







# EDİRNE SARAYI'NIN (SARÂ-YI CEDÎD-İ ÂMİRE) MEVCUT DURUMU, SORUNLARI VE MAKÛS TALİHİ HAKKINDA BAZI TESPİTLER

**Mustafa Özer\***

Gönderilme Tarihi: 20.04.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

## Özet

Bu çalışmada, Osmanlı Devleti'nin ikinci başkenti olan ve İstanbul fethedildikten sonra da önemini koruyan Edirne'de inşa edilen Edirne Sarayı'nı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) kaynak ve yayınların yanı sıra uzun yıllar sahada gerçekleştirdiğimiz çalışmalara dayalı olarak inceledik. Sarayın inşa edildiği tarihten bugüne dek geçirdiği süreci, maruz kaldığı tahribatları ve dönemin olaylarını ele aldık. Yapmış olduğumuz gözlem ve tespitler doğrultusunda; sarayın mevcut durumu, sorunları, ihyası ve korunmasına yönelik görüş ve önerilerimizi ortaya koyduk.

Osmanlı sultanlarının ve idarecilerinin sıkça gittiği, Balkanlara yapılan seferler için bir harekât merkezi olan Edirne, tarih boyunca koruduğu önemini günümüzde de bir sınır şehri olması nedeniyle devam ettirmektedir. Dolayısıyla Edirne ve Edirne Sarayı, hem Osmanlı Devleti hem de özellikle Balkan coğrafyası için her zaman stratejik ve dikkat çekici olmuştur.

Edirne'de Osmanlı döneminde Eski Saray (Sarây-ı Atık) ve Yeni Saray (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) adlarıyla iki önemli saray inşa edilmiştir. Bu saraylar dışında, devlet ileri gelenleri tarafından kentin değişik yerlerinde (özellikle Tunca ve Meriç nehirleri boyunca) köşk ve kasırların (Buçuktepe Sarayı, Mamak Sarayı, Akpınar Köyü Sarayı) yaptırıldığı bilinmektedir. Ne yazık ki, bunların hiçbiri günümüze ulaşamadığı gibi, kent içerisindeki konumları da şimdilik belirlenememiştir.

Osmanlı arkeolojisi ve saray hayatı bakımından büyük önem taşıyan Edirne Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire), yakın zamana kadar şöhretine yakışır ilgiden mahrum kalmıştır. Geçmiş yıllarda gösterilen ilgi ve kararlılık, hep kesintilere uğramıştır. Son yıllarda TBMM Başkanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Edirne Valiliği ve Millî Saraylar Başkanlığının üst düzeydeki ilgi ve katkıları ile başlatılan arkeolojik kazı, restorasyon ve koruma çalışmaları sayesinde onlarca yıl kaderine terk edilen Edirne Sarayı'nın (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) makûs talihinin Millî Saraylar Başkanlığı eliyle kesintiye uğramadan değişeceği inancındayız.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı İmparatorluğu, Edirne, Payitaht, Osmanlı Mimarisi, Osmanlı Arkeolojisi, Restorasyon, Konservasyon, Kültürel Miras, Osmanlı Şehri, Balkanlar

## SOME OBSERVATIONS ABOUT THE CURRENT SITUATION, PROBLEMS, AND THE MISFORTUNES OF THE OTTOMAN IMPERIAL PALACE IN EDİRNE

### Abstract

In this study, we have examined the Edirne Imperial Palace which was built in Edirne -the second capital of the Ottoman Empire and preserved its importance after the conquest of İstanbul- according to archive documents, publications, and our long-termed studies in the field. The process and damages that Edirne Palace has experienced since it was built and the events of the period have been discussed. In line with our observations and findings, we have put forward some opinions and suggestions regarding the current situation, problems, rejuvenation, and preservation of the Imperial Palace in Edirne.

Edirne, which was often visited by Ottoman sultans and administrators and an operational center for expeditions to the Balkans, maintains its all along importance today as a border city. Therefore, Edirne and the Edirne Imperial Palace have always been of strategic and critical importance for both Ottoman Empire and Balkan states.

Two important palaces were built in Edirne during the Ottoman Empire named the Sarây-ı Atık (Old Palace) and the Sarây-ı Cedîd-i Âmire (New Palace). Besides these two palaces, it's known that state dignitaries had mansions and pavilions (Buçuktepe Palace, Mamak Palace, Akpınar Village Palace) built in various areas of the city (especially along the Tunca and Meriç rivers). Unfortunately, none of these have survived today and their locations in the city have not yet been determined.

Edirne Imperial Palace, which is of great importance in terms of Ottoman archaeology and palace life, has been deprived of the attention worthy of its fame until recently. The interest and determination shown in the past years have always suffered interruptions. However, lately archaeological excavations, restoration and conservation works have been initiated at the Edirne Imperial Palace due to the great contributions of the Grand National Assembly of Turkey, the Ministry of Culture and Tourism, the Governorship of Edirne, and the Directorate of National Palaces. We believe that thanks to the utmost effort of the Directorate of National Palaces, the ill fortune of the Edirne Imperial Palace, which has been abandoned to its fate for decades, will change permanently.

**Keywords:** Ottoman Empire, Edirne, Capital City, Ottoman Architecture, Ottoman Archaeology, Restoration, Conservation, Cultural Heritage, Ottoman City, Balkans

\* Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, mustafa.ozer@medeniyet.edu.tr  
ORCID No: 0009-0005-4555-0772

## 1. Osmanlı Döneminde Edirne

Edirne, Güneydoğu Avrupa'nın Marmara'ya doğru uzanan Trakya bölgesinde; Tunca, Arda ve Meriç nehirlerinin oluşturduğu kavisin içinde kurulmuştur. Anadolu'yu Avrupa'ya bağlayan ana yol üzerinde bulunması nedeniyle eski çağlardan beri önemli bir konuma sahip olan Edirne, asıl gelişmesini Osmanlı döneminde kaydetmiştir. Ancak, 19-20. yüzyıllarda uğramış olduğu işgaller ve saldırıların yanı sıra Cumhuriyet döneminde bir sınır kenti olması dolayısıyla son iki yüzyılda da gerektiği gibi büyüüp gelişmemiştir.

Edirne'nin bulunduğu yerde Trak kabilelerinden birinin açık bir şehir veya pazar yeri kurduğu, sonradan burasının Makedonyalılar ve Romalılar tarafından genişletildiği genel olarak kabul edilmektedir. Uzun bir süre Roma ve Bizans egemenliği altında kalmış olan kent, Osmanlı öncesi dönemde Hun, Got, Avar, Bulgar, Peçenek ve Latin saldırılarına da maruz kalmıştır.<sup>1</sup>

İlk Türk gruplarıyla 14. yüzyılın başlarında tanışan Edirne'nin Osmanlı egemenliğine giriş tarihi konusunda araştırmacılar farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Ancak, Halil İnalçık'ın arşiv belgeleri ve diğer kaynaklara dayanarak elde ettiği, bütün otoritelerce de kabul edilen sonuçlara göre Edirne, 1361'de Osmanlı topraklarına katılmıştır. Edirne'nin Osmanlı yönetimine girmesi Balkanlar ve Avrupa'da büyük yankı uyandırmış, aynı zamanda İstanbul'un fethini de kolaylaştırmıştır. Rumeli'ye yapılacak seferler için bir üs hâline gelen kent, alındığı tarihten İstanbul'un fethedildiği 1453'e kadar Osmanlı Devleti'ne başkentlik yapmıştır. Edirne, 15. yüzyılda fiziki gelişmesini sürdürdüğü gibi, eski bir sınır kenti olarak hanedana ait meşruiyet gösterilerinin de merkezi hâline gelmiştir. 16. yüzyılda her bakımdan hızla gelişen ve yoğun imar faaliyetlerine sahne olan kentte pek çok mimarlık eseri inşa edilmiştir.

Edirne, Osmanlı Devleti'nin değişim dönemi olarak kabul edilen 17. yüzyılda önemini biraz daha arttırmıştır. Özellikle I. Ahmed, II. Osman ve IV. Murad başta olmak üzere birçok hanedan mensubu, Edirne'yi çoğu zaman daimî ikametgâh olarak kullanmıştır. Böylece kent, âdeta ikinci bir payitaht gibi, canlılığını ve önemini yüzyıllarca korumuştur. IV. Mehmed'in saltanatı zamanında gerçek anlamda siyasi bir merkez olan Edirne, Balkan cephesine yakınlığı nedeniyle de yöneticilerce tercih edilmiştir. 18. yüzyılın ortalarında meydana gelen iki büyük afet, Edirne'de ciddi tahribata yol açmıştır. 1745'teki yangın ile 1751'deki deprem felaketleri, kentteki birçok binanın yıkılmasına veya tahrip olmasına neden olmuştur. 19. yüzyılın başlarında gerek Edirne ve gerekse Osmanlı Devleti için olumsuz etkileri olan birçok askerî ve adli olay meydana gelmiştir. 1828-1829 yıllarındaki Osmanlı-Rus savaşında ilk defa yabancı bir devletin istilasına uğrayan kentten Türk göçü başlamış ve yerlerine yakın köylerdeki Hristiyan halk yerleşmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında patlak veren ikinci Rus ve Balkan savaşları sırasında (1877-1878 ve 1912-1913) gerçekleşen işgaller, Edirne'nin Osmanlı dönemindeki en zor ve sıkıntılı günleri yaşamasına neden olmuştur. 1913'teki Bulgar kuşatmasında aylarca top ateşine tutulan kentte büyük tahribatlar meydana gelmiştir. I. Dünya Savaşı sonrasında, 1920'de Yunan işgaline de maruz kalan kent, 1922 yılında işgalden kurtarılmış ve Lozan Antlaşması ile Türkiye Cumhuriyeti'nin bir sınır kenti hâlini almıştır.<sup>2</sup>

Edirne, Osmanlı yönetimine girdikten sonra uygulanan iskân ve imar politikalarıyla hızla Türkleşip İslâmlaşmıştır. Merkezlerinde cami, mescit, tekke, imaret ve külliyelerin bulunduğu yeni mahallelerde iskân edilen Müslüman Türk nüfus, Osmanlı'ya tabi olmadan önce Edirne'nin üretim ve ticari hayatının merkezi konumundaki "Kaleiçi" olarak adlandırılan

1 A. M. Mansel, "İlkçağda Edirne", *Edirne, Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*, Ankara: TTK Yayınları, 1965, 21-37; S. Eyice, "Bizans Devrinde Edirne ve Bu Devre Ait Eserler", *Edirne, Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*, Ankara: TTK Yayınları, 1965, 39-76; M. T. Gökbilgin, "Edirne", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 10, İstanbul: TDV Yayınları, 1994, 425-431.

2 Ayrıntılı bilgi için bkz. M. T. Gökbilgin, *XV- XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası, Vakıflar - Mülkler - Mukataalar*, İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1952; Gökbilgin, "Edirne", 425-431; H. İnalçık, "Edirne'nin Fethi 1361", *Edirne, Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*, Ankara: TTK Yayınları, 1965, 137-160; F. Emecen, "Tarih Koridorlarında Bir Sınır Şehri: Edirne", *Edirne: Serhattaki Payitaht*, Yay. Haz. E. İşli, M. S. Koz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, 51-69.

bölgede yaşayan gayrimüslim halkla fazla kaynaşmasa da üretim ve ticari faaliyetlerini şehrin eski meskûnlarıyla ortak alanlarda sürdürmüştür. Kurulan yeni mahallelerle (Gazi Mihal, Ayşekadın, Kuş Doğan, Beylerbeyi, Saruca Paşa, Kıyık, Kadı Bedredin, Darülhadis, Muradiye, Yıldırım, Yeni İmaret, vd.) etrafı surlarla çevrili bu bölgenin (Kaleiçi) dışına doğru büyüyen şehir, yakınından akan Arda, Tunca ve Meriç nehirleri üzerinde inşa edilen köprülerle de civar bölgelerle kara bağlantısını sağlayarak çok yönlü gelişme imkânı bulmuştur.

Fethi takiben devletin başkenti yapılan Edirne'de yoğun bir imar faaliyeti gerçekleştirilirken, diğer yandan da devletin idare merkezi olması nedeniyle şehre bir de saray inşa edilmiştir. Günümüzde Selimiye Camii ve Külliyesi'nin bulunduğu alanda inşa edilen bu saray (Sarây-ı Atık) kompleksinin ihtiyaca cevap vermemesi nedeniyle, Sarayı olarak adlandırılan bölgede Yeni Saray (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) adıyla ikinci bir sarayın inşa edildiği bilinmektedir. Osmanlı yönetimine girdikten sonraki ilk 150 yıllık dönemde gerçekleştirilen imar-iskân faaliyetleri ile esas karakterini kazanan şehrin İstanbul ile olan yakın ilişkisi, İstanbul'un fethi hazırlıklarının yapılması ve ordunun Rumeli, Balkan seferlerine buradan çıkması ile sınırlı değildir. Edirne ile İstanbul'un 15. yüzyıl ortalarında başlayan yakın ilişkisi, kuşkusuz sadece Türk tarihini değil, dünya tarihini de değiştirecek niteliktedir. İki şehir arasında askerî, idari, ticari, sosyal, kültürel, vd. alanlarda kurulan bu yakın ilişki, sonraki yüzyıllarda da artarak devam etmiştir. İstanbul'un Osmanlı yönetimine girmesi ve yeni başkentin buraya nakledilmesi sonrasında, Edirne hem jeopolitik konumu hem de iklim ve coğrafi karakterleri nedeniyle âdeta ikinci başkent olarak önemini hep korumuştur. Osmanlı yöneticileri sıklıkla Edirne'ye gelmişler ve uzun süre buradaki saray, köşk ve kasırlarda yaşamışlardır. Bunun ana sebepleri arasında, Edirne'nin İstanbul'u Balkanlara ve Avrupa'ya bağlayan ana yol üzerinde bulunmasının yanı sıra dinlenme, avlanma, vb. gerekçeler belirtilebilir. Dolayısıyla Edirne, İstanbul'un hem fethinde hem de sonrasındaki gelişmelerde payitahtın öncüsü ve destekleyicisi olmuştur.

Yukarıda yer alan ve Edirne'nin Osmanlı yönetimine girdikten sonraki durumunu; Türkleşme, İslâmlaşma ve şehirleşme serüveni ile politikalarını özetleyen genel açıklamaların, 1453 yılında fethedilen İstanbul için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Şöyle ki; İstanbul fethedilip başkent yapıldıktan sonra Edirne'dekine benzer şekilde uygulanan imar ve iskân politikalarıyla bu şehir de hızlıca Türkleşip İslâmlaşmıştır. Şehirdeki üretim ve ticari faaliyetlerin canlandırılması için çok yönlü çalışmalar yürütülmüş; ayrıca devletin idari merkezi olarak günümüzde İstanbul Üniversitesi'nin bulunduğu alanda Sarây-ı Atık olarak adlandırılan Eski Saray, bu sarayın ilerleyen yıllarda ihtiyaca cevap vermemesi nedeniyle de Topkapı Sarayı olarak bilinen Sarây-ı Cedîd-i Âmire inşa edilmiştir. Kara ve deniz surlarının çevrelediği İstanbul'da merkezini dinî ve sosyal nitelikli (cami, mescit, tekke, imaret, külliye) yapıların oluşturduğu yeni mahallelerin kurulması ve şehrin hızlıca büyüyerek her bakımdan ileri bir seviyeye ulaşması, Osmanlı şehirlerinin fiziki karakterine uygun adımların atılmasını yansıtmaları bakımından dikkate değerdir.

Balkanlara yapılan seferler için bir hareket üssü konumunda olan Edirne, fethedildikten hemen sonra yoğun bir imar faaliyetine sahne olmuş ve kısa sürede büyük mahalleleri, çarşıları, külliyeleeri ve imaretleri ile Osmanlı Devleti'nin büyük bir kenti hâline gelmiştir. Osmanlı döneminde 176 mahallesi olduğu bilinen Edirne'de yaklaşık 650 yıl gibi uzun bir sürede gerçekleştirilen imar faaliyetleri kapsamında pek çok farklı işlevli yapı (imaret, cami, mescit, türbe, çarşı, han, kervansaray, bedesten, arasta, dükkân, hamam, medrese, mektep, kütüphane, köprü, tekke, zaviye, hanıkah, imaret, çeşme, sebil, şadırvan, su kemeri, maksem, su terazisi, sarnıç, değirmen, havuz, buzhane, kule, kale, darphane, saray, köşk, kasır, konut, hastane, saat kulesi, elektrik fabrikası, hastane, kışla, namazgâh, trafo, okul, kilise, depo, imalathane, vd.) inşa edilmiştir.

Kaynak ve yayınlarda birbirleriyle çelişen rakamlar ileri sürülmekle birlikte, şu ana kadar tespit edebildiğimiz kadarıyla Osmanlı döneminde Edirne'de 1.200 civarında eser yaptırılmıştır. Üstelik bu sayı, yalnızca anıtsal eserleri kapsamaktadır.

Günümüze yalnızca 500'ü ulaşabilen konutları da ilave ettiğimizde bu sayının artacağı ortadadır. Tespit edilen bu eserlerden sadece 300'e yakını bugüne ulaşmıştır. Ki bu da, tüm eserlerin dörtte birlik bir kısmına karşılık gelmektedir.<sup>3</sup>

## 2. Edirne'de Osmanlı Döneminde İnşa Edilen Saraylar

Edirne'de Osmanlı döneminde Eski Saray (Sarây-ı Atîk) ve Yeni Saray (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) adlarıyla iki önemli saray inşa edilmiştir. Bu saraylar dışında, devlet ileri gelenleri tarafından kentin değişik yerlerinde (özellikle Tunca ve Meriç nehirleri boyunca) köşk ve kasırların (Buçuktepe Sarayı, Mamak Sarayı, Akpınar Köyü Sarayı) yaptırıldığı bilinmektedir. Ne yazık ki, bunların hiçbiri günümüze ulaşmadığı gibi, kent içerisindeki konumları da şimdilik belirlenememiştir.<sup>4</sup>

### 2.1. Edirne Eski Saray (Sarây-ı Atîk)

Edirne'de ilk saray, I. Murad'ın iradesiyle, 1365-1368 yılları arasında, Murad Bey Bayırı (Muradiye-Küçükpazar) ile Topraklı Bayırı (Kırlangıç Yokuşu) arasındaki bir yerde yapılmıştır. Yapıldığında ismi Yeni Saray'dır. II. Murad'a kadar Edirne'de oturan sultanlar bu saraya pek çok ilavelerde bulunmuşlardır. Musa Çelebi, sarayın etrafını bir duvarla çevirterek istihkâm ettirmiştir.<sup>5</sup>

Selimiye Camii'nin hemen yakınında (kuzeydoğusunda) bulunan sarayın sonraki yıllarda ihtiyacı karşılamaması üzerine II. Murad, Tunca Nehri sahilinde 1450 yılında yeni bir saray inşa ettirmeye başlamıştır. Sarayın inşası, oğlu II. Mehmed döneminde tamamlanmıştır. Bu saray, II. Mehmed zamanında Yeni Saray (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) olarak adlandırılınca şehir merkezindeki saraya da Eski Saray denilmiştir.

Eski Saray'da Kanûnî dönemine ait divanhâneler, has oda, hazine odası, kiler, doğancılar odası ve seferliler odası, vd. olduğu; ancak şehir merkezinde inşa edilmiş olması nedeniyle bağ ve bahçe olmadığı bilinmektedir.

II. Selim, Eski Saray'ı yıktırarak Baltacılar Dairesi'nin arsasına Selimiye Camii'ni yaptırmıştır. 1675 yılında Edirne'ye gelen Evliyâ Çelebi, Edirne Sarayı'nı (Sarây-ı Atîk) görmüş ve hakkında kısa bilgiler vermiştir.<sup>6</sup>

Osmanlı eğitim sistemi içerisinde önemli bir yer tutan Enderûn Mektebi'nin ilk olarak Edirne Eski Saray'da, I. Murad tarafından kurulduğu bilinmektedir.

Hakkında çok fazla bilgi sahibi olamadığımız Eski Saray, zaman içerisinde terk edilmiş ve yapıları da bakımsızlıktan yıkılmaya yüz tutmuştur. Bu saraydan günümüze yalnızca Saray Hamamı olarak bilinen ve yakın geçmişte restore edilen yapı ulaşmıştır.

Eski Saray'ın vaziyet planı, hangi yapılardan meydana geldiği, mimari ve süsleme özellikleri hakkında henüz ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır.

Edirne Müze Müdürlüğü'nün 2000'li yılların başında, Eski Saray'ın yerinin ve yapılarının tespiti-ne yönelik olarak Selimiye Camii ile Edirne Müze Müdürlüğü binası arasındaki alanda yapmış olduğu arkeolojik kazılardan herhangi bir veri elde edilememiştir. Özellikle, Evliyâ Çelebi ve diğer bazı gezginlerin anılarından yola çıkılarak konumu saptanabilen Eski Saray'ın bulunduğu mevkide günümüzde, Taş Odalar olarak bilinen ve rekonstrüksiyonlarla varlığını sürdüren iki konak ile Saray Hamamı bulunmaktadır. I. Murad döneminde (15. yüzyılda) yapıldığı tahmin edilen ve Eski Saray'dan günümüze ulaşabilen tek yapı olan Saray Hamamı, günümüzde de hamam olarak işlevini sürdürmektedir.

3 M. Özer, "Osmanlı Dönemi'nde Edirne ve Mimarlık Mirası", *Edirne Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, Cilt 1, Edirne: Edirne Valiliği Yayınları, 2013, 474-488.

4 Rifat Osman, *Edirne Sarayı*, Yay. Haz. S. Ünver, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1957, 13-14.

5 Osman, *Edirne Sarayı*, 16-20.

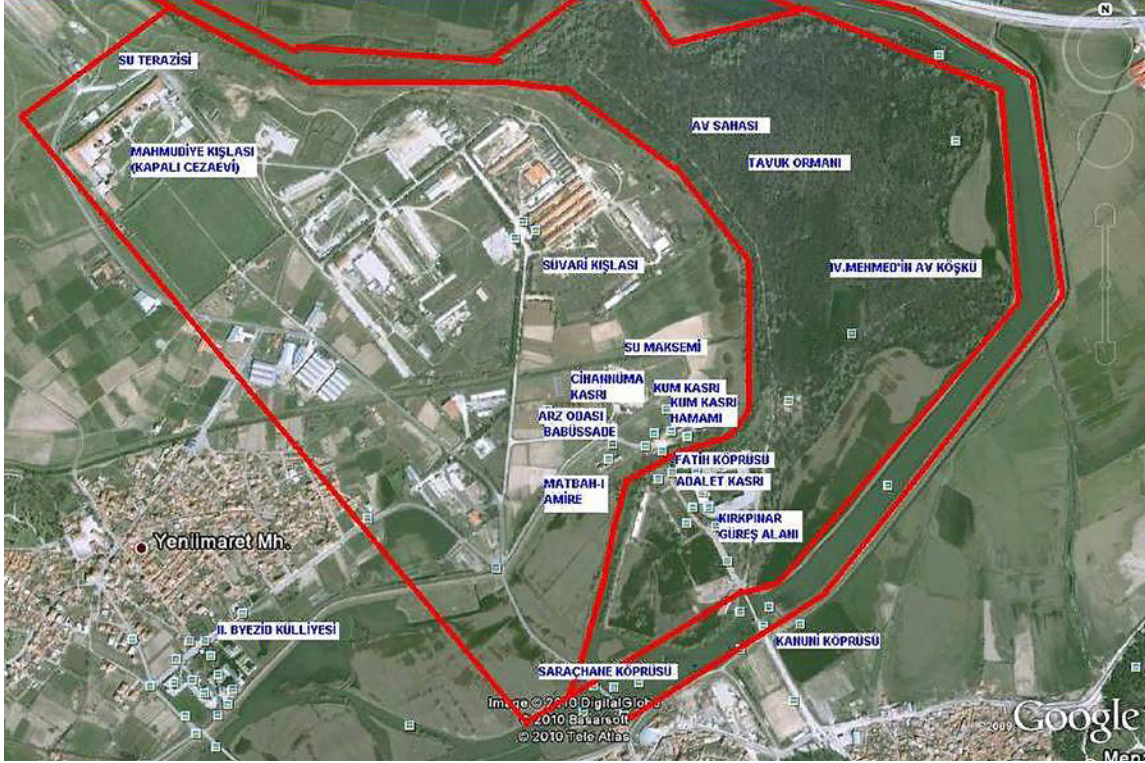
6 Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Yay. Haz. S. A. Kahraman, Y. Dağlı, Cilt 3, Kitap 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.



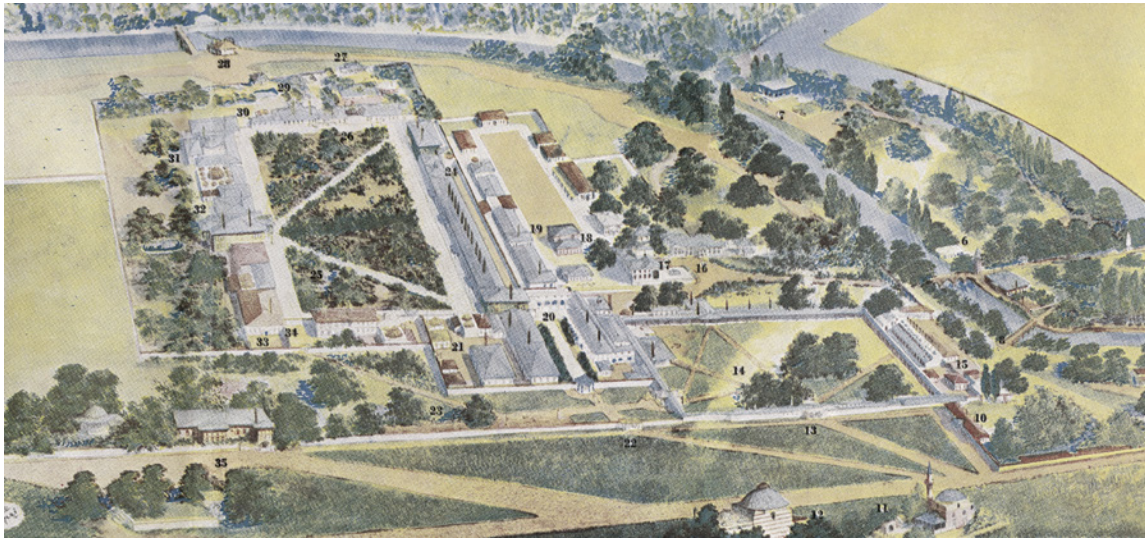
## 2.2. Edirne (Yeni) Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire)

Edirne Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire); Edirne'nin Sarayıçi olarak adlandırılan bölgesinde, II. Murad'ın saltanatının son yıllarında (15. yüzyılın ikinci çeyreği), Tunca Nehri'nin iki yakasında inşa

edilmeye başlanmış ve esas karakterini II. Mehmed döneminde kazanmıştır. Hemen her dönemdeki ilave ve onarımlarla 20. yüzyılın başlarına kadar kullanılan Sarây-ı Cedîd-i Âmire, Topkapı Sarayı'na benzer bir yerleşim planına sahiptir. (Resim 1-2, Şekil 1-2)



1 Edirne Sarayı'nın tahminî sınırlarını ve mevcut yapıların lokalizasyonunu gösteren hava fotoğrafı



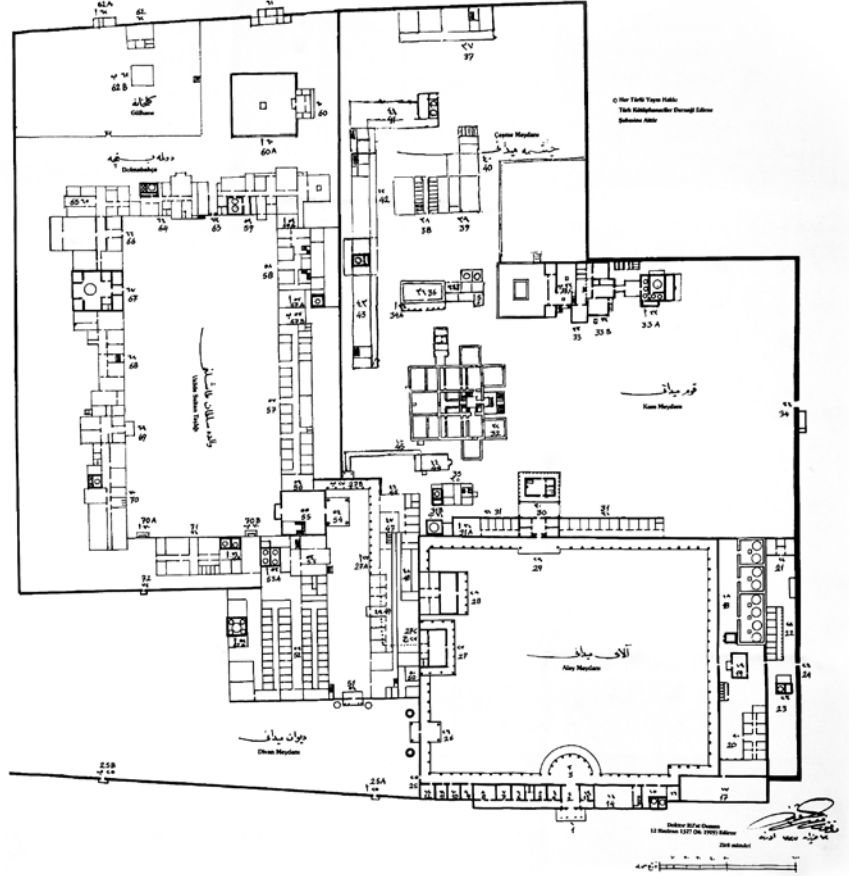
2 Edirne Sarayı'nın (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) 1923 tarihli suluboya resmi (Rifat Osman)



**Şekil 1** Edirne Sarayı'nın Avadis Benliyan tarafından 1905 yılında hazırlanmış vaziyet planı (Rifat Osman)

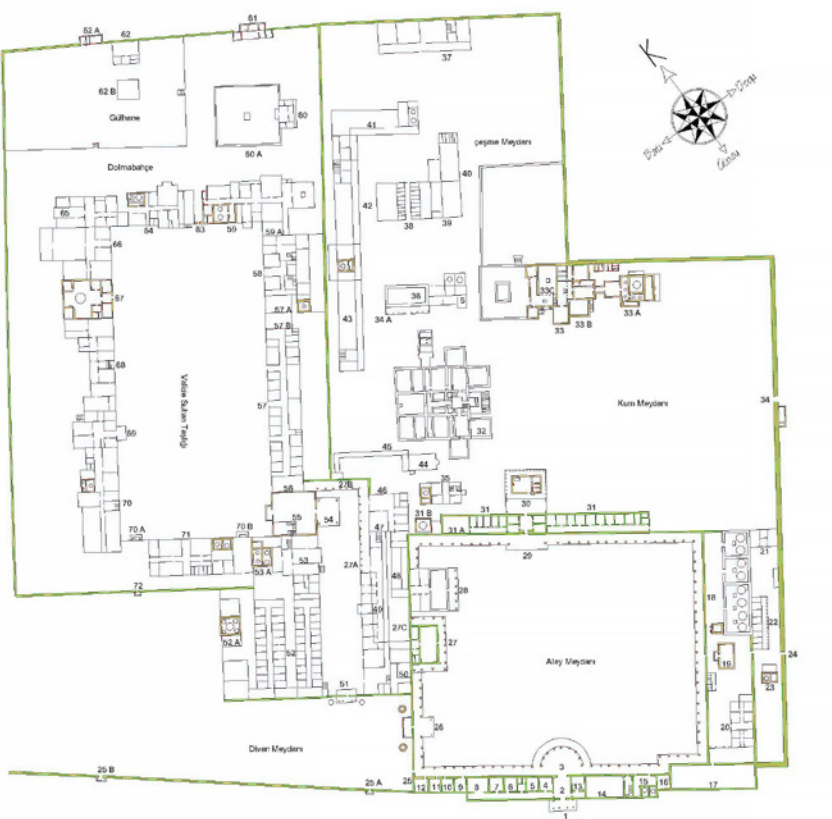
Edirne'de Tuncel nehrini sınırlayan kısımda H. 1299 - M. 1878 tarihinde müstahkem olan saray - çeşme - külliyesi inşaatı yapılmıştır.  
**1905 yılında hazırlanmış vaziyet planı**  
 (Rifat Osman)

Yazma No	Yazma İçeriği	Yazma No	Yazma İçeriği
1	1. Bahçe	1	1. Bahçe
2	2. Kuyu	2	2. Kuyu
3	3. Kuyu	3	3. Kuyu
4	4. Kuyu	4	4. Kuyu
5	5. Kuyu	5	5. Kuyu
6	6. Kuyu	6	6. Kuyu
7	7. Kuyu	7	7. Kuyu
8	8. Kuyu	8	8. Kuyu
9	9. Kuyu	9	9. Kuyu
10	10. Kuyu	10	10. Kuyu
11	11. Kuyu	11	11. Kuyu
12	12. Kuyu	12	12. Kuyu
13	13. Kuyu	13	13. Kuyu
14	14. Kuyu	14	14. Kuyu
15	15. Kuyu	15	15. Kuyu
16	16. Kuyu	16	16. Kuyu
17	17. Kuyu	17	17. Kuyu
18	18. Kuyu	18	18. Kuyu
19	19. Kuyu	19	19. Kuyu
20	20. Kuyu	20	20. Kuyu
21	21. Kuyu	21	21. Kuyu
22	22. Kuyu	22	22. Kuyu
23	23. Kuyu	23	23. Kuyu
24	24. Kuyu	24	24. Kuyu
25	25. Kuyu	25	25. Kuyu
26	26. Kuyu	26	26. Kuyu
27	27. Kuyu	27	27. Kuyu
28	28. Kuyu	28	28. Kuyu
29	29. Kuyu	29	29. Kuyu
30	30. Kuyu	30	30. Kuyu
31	31. Kuyu	31	31. Kuyu
32	32. Kuyu	32	32. Kuyu
33	33. Kuyu	33	33. Kuyu
34	34. Kuyu	34	34. Kuyu
35	35. Kuyu	35	35. Kuyu
36	36. Kuyu	36	36. Kuyu
37	37. Kuyu	37	37. Kuyu
38	38. Kuyu	38	38. Kuyu
39	39. Kuyu	39	39. Kuyu
40	40. Kuyu	40	40. Kuyu
41	41. Kuyu	41	41. Kuyu
42	42. Kuyu	42	42. Kuyu
43	43. Kuyu	43	43. Kuyu
44	44. Kuyu	44	44. Kuyu
45	45. Kuyu	45	45. Kuyu
46	46. Kuyu	46	46. Kuyu
47	47. Kuyu	47	47. Kuyu
48	48. Kuyu	48	48. Kuyu
49	49. Kuyu	49	49. Kuyu
50	50. Kuyu	50	50. Kuyu
51	51. Kuyu	51	51. Kuyu
52	52. Kuyu	52	52. Kuyu
53	53. Kuyu	53	53. Kuyu
54	54. Kuyu	54	54. Kuyu
55	55. Kuyu	55	55. Kuyu
56	56. Kuyu	56	56. Kuyu
57	57. Kuyu	57	57. Kuyu
58	58. Kuyu	58	58. Kuyu
59	59. Kuyu	59	59. Kuyu
60	60. Kuyu	60	60. Kuyu
61	61. Kuyu	61	61. Kuyu
62	62. Kuyu	62	62. Kuyu
63	63. Kuyu	63	63. Kuyu
64	64. Kuyu	64	64. Kuyu
65	65. Kuyu	65	65. Kuyu
66	66. Kuyu	66	66. Kuyu
67	67. Kuyu	67	67. Kuyu
68	68. Kuyu	68	68. Kuyu
69	69. Kuyu	69	69. Kuyu
70	70. Kuyu	70	70. Kuyu
71	71. Kuyu	71	71. Kuyu
72	72. Kuyu	72	72. Kuyu



**Şekil 2** Edirne Sarayı'nın Avadis Benliyan tarafından 1905 yılında hazırlanmış sayısal ortama aktarılması düzenlenmiş hali

**I. ORDU KALFASI AVADİS BENLİYAN EFENDİNİN EDİRNE YENİ SARAY HARİTASI (1905)**



- 1: Bab + hutun
- 2: Kuyu
- 3: Kuyu
- 4.3: Kuyu
- 5: Kuyu
- 6: Kuyu
- 7: Kuyu
- 8: Kuyu
- 9: Yemek ve kütüphane odası
- 10, 11, 12: Müncüler dairesi
- 13: Ziraat
- 14: Zülüflü baltacılar dairesi
- 15: Zülüflü baltacılar dairesi
- 16: Zülüflü baltacılar dairesi
- 17: Kütüphane
- 18: Medhiye Anıtsal
- 19: Ağaçlar dairesi
- 20: Kütüphane dairesi
- 21, 22: Ağaçlar odası
- 23: Ağaçlar hamamı
- 24: Küçük kapı
- 25: Yemeklik kapı
- 26: Divan kapısı
- 27: Kübbe içi (eski medrese)
- 27A, B, C: Hararetin kübbe altına çeyneme mahsus meclis ve havuz tank
- 28: İç Hazne
- 29: Bahçe
- 30: Bahçe
- 31: Arç odası
- 31A: Arç odası
- 31B: Arç odası
- 32: Kırım paşası (Ebir asit: Çihennem kökü)
- 33: Kırım kökü (Ebir asit: Harmanlı kasa)
- 34: Demir kökü
- 34A: Harne keçisi odası
- 35: Bahçe
- 36: Harne + Hutun
- 37: Harne
- 38: Harne
- 39: Harne
- 40: Harne
- 41: Harne
- 42: Harne
- 43: Harne
- 44: Harne
- 45: Harne
- 46: Harne
- 47: Harne
- 48: Harne
- 49: Harne
- 50: Harne
- 51: Harne
- 52: Harne
- 53: Harne
- 54: Harne
- 55: Harne
- 56: Harne
- 57: Harne
- 58: Harne
- 59: Harne
- 60: Harne
- 61: Harne
- 62: Harne
- 63: Harne
- 64: Harne
- 65: Harne
- 66: Harne
- 67: Harne
- 68: Harne
- 69: Harne
- 70: Harne
- 71: Harne
- 72: Harne



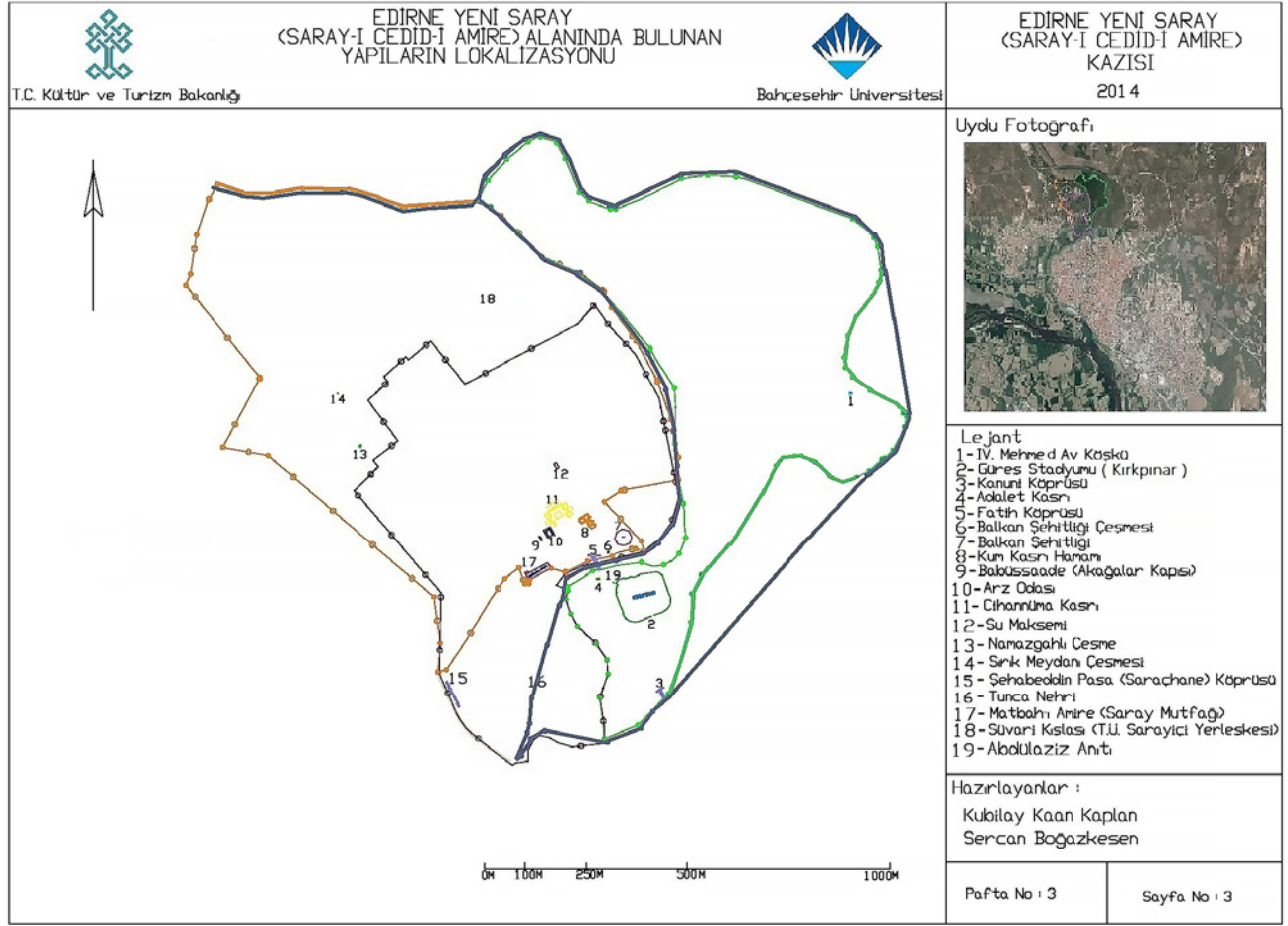


3 Edirne Sarayı'nın havadan genel görünümü

Büyük meydanlar etrafında konumlanan değişik işlevli yapılarıyla Türk saray mimarisinin genel karakterini de yansıtan Edirne Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire); Alay Meydanı, Divan Meydanı, Kum Meydanı ve Valide Sultan Taşlığı gibi yapıları bünyesinde barındırmış ve oldukça geniş bir alana yayılmıştır.<sup>7</sup>

19. yüzyıl sonlarında, özellikle Balkan ve Osmanlı-Rus savaşları sırasında önemli ölçüde tahrip olan ve pek çok yapısı yıkılan saraydan günümüze az sayıda yapı ulaşmıştır. (Resim 3) Sözü edilen yapılardan bazıları harap durumda iken, bazıları da onarımlarla varlığını sürdürmektedir. Rusların 22 Ağustos 1829 tarihinde Edirne'yi istilası sırasında tahrip olan ve onarılan Yeni Saray, bu süreçte cephanelik olarak kullanılmıştır.

7 Rifat Osman, *Edirne Sarayı Yerleşim Planı*, Edirne, 1999; M. Özer, "Edirne Yeni Sarayı'nın Avadis Benliyan Tarafından Hazırlanan 1905 Tarihli Vaziyet Planı Hakkında Düşünceler", *14th International Congress of Turkish Art, Paris, College de France, 19-25 September 2011*, Paris: College de France, 2013, 559-566.



Şekil 3 Edirne Sarayı'nın onaylı sit sınırları içerisinde kalan yapılarının lokalizasyonu

Rusların 1877'de yeniden Edirne'ye saldırması üzerine, dönemin yetkili komutanlarının emriyle cephanelik olarak kullanılan ve ateşe verilen saray yapıları büyük oranda yıkılmış ve çok az bir bölümü ayakta kalabilmiştir.<sup>8</sup> (Resim 4, Şekil 3)

Yine bu saraya bağlı ve saray alanı içerisinde Mamak Sarayı, İmadiyye Kasrı, Alay Köşkü, Dolmabahçesi, Gülhane, İydiyye, Terazi, Adalet, İftar ve Bostancıbaşı kasırları ile Av ve Bülbül köşkle-ri; daha uzaklardaki Kıyık'ta Yıldız ve Buçukteper, Yıldırım semtinde de Hıdırlık Köşkle-ri ve Akpınar Kasrı yer almıştır.<sup>9</sup>

Mevcut belge ve bilgiler ile sahada yapmış olduğumuz çalışmaların sonucunda, Sarây-ı Cedîd-i

Âmirî'nin 100 civarında yapıdan oluştuğu saptanmıştır. Buna göre Edirne Sarayı'nın 117 oda, 21 divanhâne, 18 hamam, 8 mescit, 17 kapı, 13 koğuş, 4 kiler, 5 mutfak, 17 kasır ve 6 köprüden meydana geldiği anlaşılmaktadır.<sup>10</sup> Kuşkusuz bu veriler, arşiv belgeleri üzerindeki incelemeler ile sahada yapılacak karşılaştırmalı kazı ve araştırmalarla daha sağlıklı hâle gelecektir.

İnşa edildiği andan itibaren yoğun bir kullanıma sahne olan ve pek çok tarihî olaya (Osmanlı-Rus ve Balkan savaşları, IV. Mehmed'in sünnet şöleni, vd.) tanıklık eden Edirne Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmirî), özellikle bahsi geçen savaşlar sırasında önemli ölçüde tahrip olmuş ve pek çok yapısı yıkılmıştır. (Resim 5-9)

8 Osman, *Edirne Sarayı*; Tahsin Öz, "Edirne Yeni Sarayında Kazı ve Araştırmalar", *Edirne, Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*, Ankara: TTK Yayınları, 1965, 218.

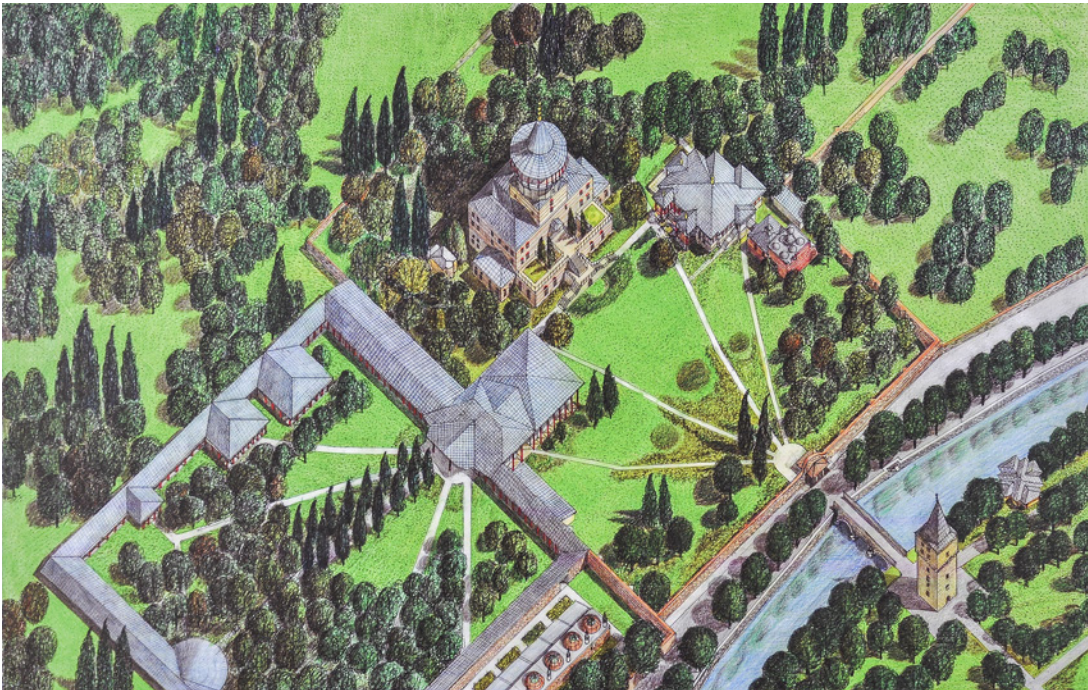
9 Osman, *Edirne Sarayı*, 13-14.

10 Özer, "Edirne Yeni Sarayı'nın", 560-561.





4 Edirne Sarayı'ndaki Kum Meydanı'nda bulunan yapıların havadan görünümü



5 Edirne Sarayı'nın (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) kuşbakışı çizimi (O. Çakmakçıoğlu)



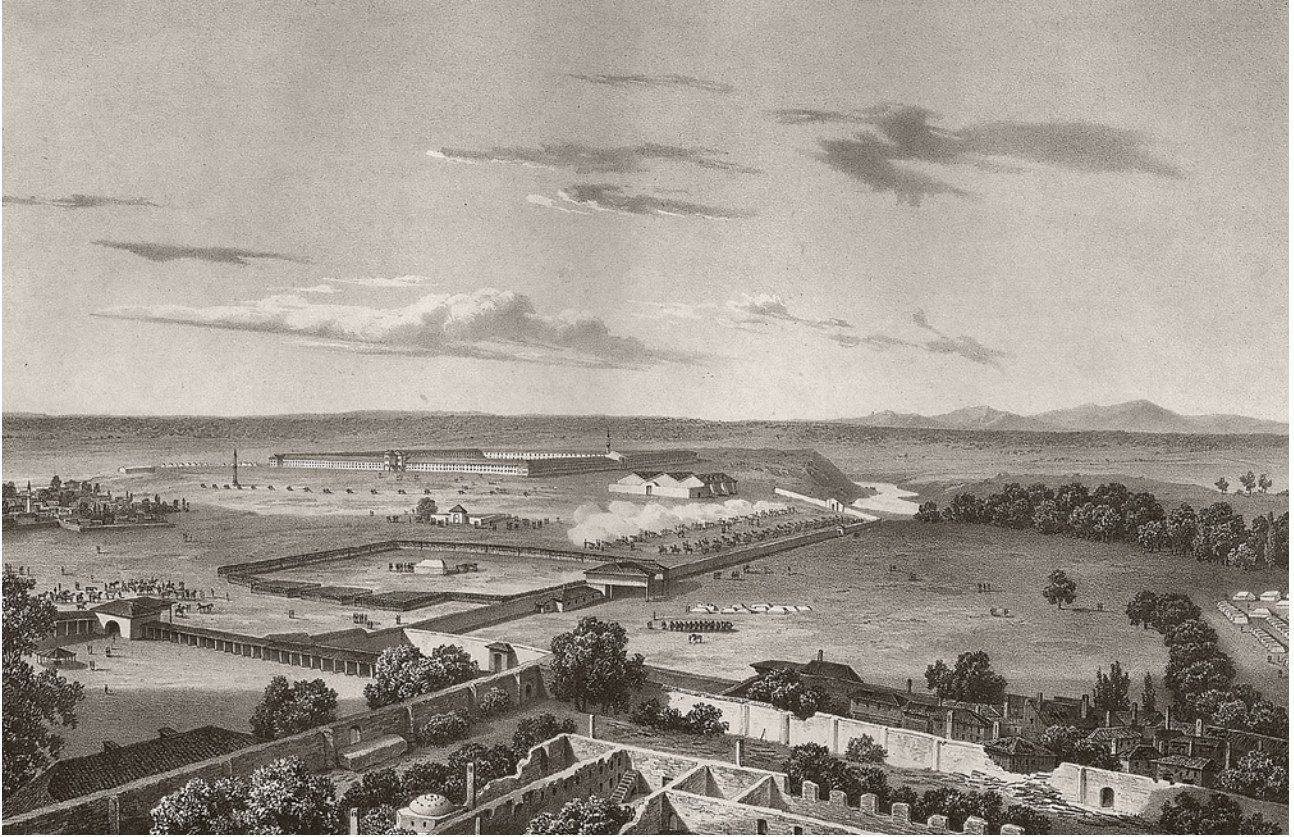


6 Edirne Sarayı'ndaki Bâbüssaâde (Akağalar Kapısı), Arz Odası ve Cihannümâ Kasrı'nın 1870'li yıllardaki görünümü (D. Ermakov)



7 Edirne Sarayı'ndaki Cihannümâ Kasrı, 1870'li yıllar (D. Ermakov)





8 Edirne Sarayı'nın genel görünümünü tasvir eden 1829-1830 tarihli bir gravür (C. Sayger ve A. J. Desarnod)

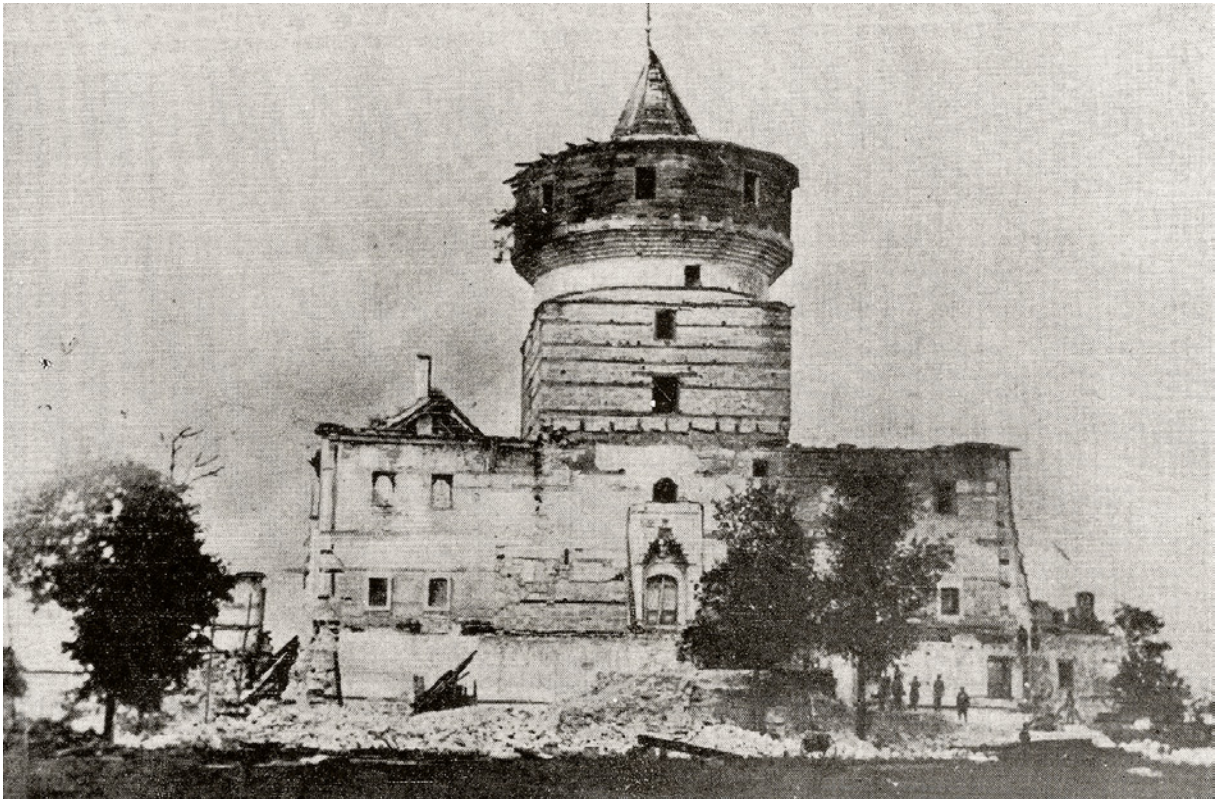


9 Edirne Sarayı'ndaki Kum Meydanı'nda yer alan yapıları tasvir eden 1829-1830 tarihli bir gravür (C. Sayger ve A. J. Desarnod)





10 Edirne Sarayı'ndaki Cihannümâ Kasrı'nın 1960'lı yıllardaki görünümü (E. H. Ayverdi)



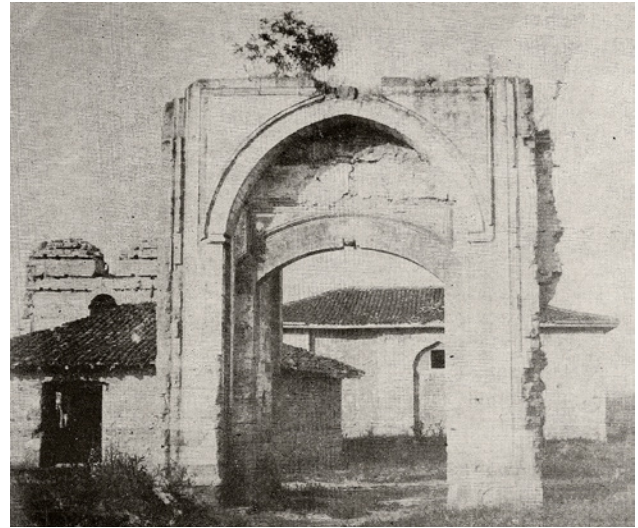
11 Edirne Sarayı'ndaki Cihannümâ Kasrı'nın yıkılmadan önceki görünümü (Rifat Osman)





12 Edirne Sarayı'ndaki Cihannümâ Kasrı ile ön plandaki Arz Odası'nın günümüzdeki durumu

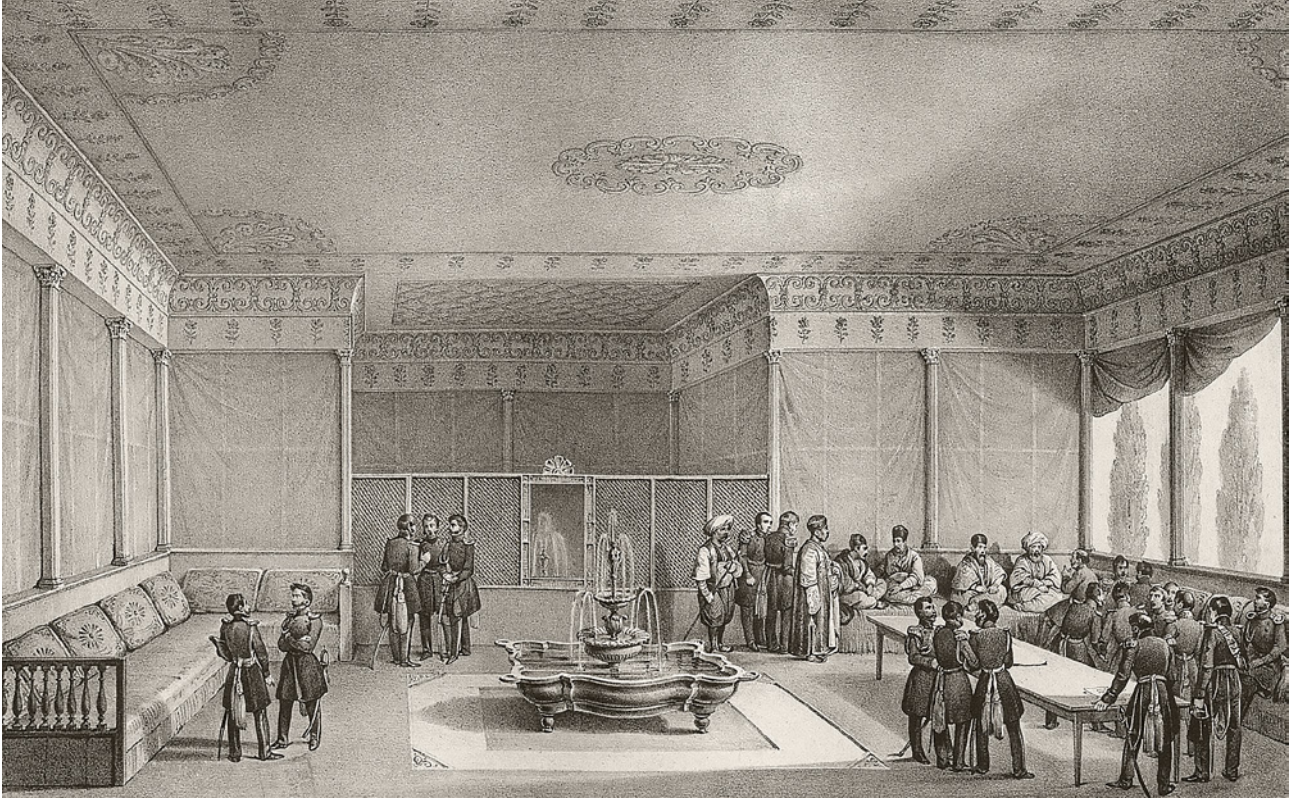
Saraydan günümüze ulaşabilen az sayıdaki yapılar arasında; Cihannümâ Kasrı (15. yüzyıl) (Resim 6, 7, 10- 12, 15, 25), Bâbüssaâde (Akağalar Kapısı) (15. yüzyıl) (Resim 6, 13, 16), Matbah-ı Âmire (Saray Mutfağı) (15. yüzyıl) (Resim 17-19, 23-24), Kum Kasrı Hamamı (15. yüzyıl) (Resim 21, 26-28), Fatih Köprüsü (15. yüzyıl) (Resim 29), Su Maksemi (15. yüzyıl) (Resim 30), Şehabeddin Paşa Köprüsü (15. yüzyıl), Adalet Kasrı (16. yüzyıl) (Resim 31-33, 39), Kanûnî Köprüsü (16. yüzyıl), Namazgâh-ı Çeşme (16. yüzyıl) (Resim 34) ve Av Köşkü (17. yüzyıl) (Resim 35) vardır. Günümüze ulaşabilen bu yapılardan bazıları harap durumda iken, bazıları da onarımlarla varlığını sürdürmektedir.<sup>11</sup>



13 Edirne Sarayı'ndaki Bâbüssaâde (Akağalar Kapısı) ve Arz Odası, 1960'lı yıllar (E. H. Ayverdi)

11 Osman, *Edirne Sarayı*, 58- 95, 129-157; Öz, "Edirne Yeni Sarayında Kazı ve Araştırmalar", 218.





14 Edirne Sarayı'ndaki Kum Kasrı'nın iç mekânını tasvir eden 1829-1830 tarihli bir gravür (C. Sayger ve A. J. Desarnod)



15 Edirne Sarayı'ndaki Cihannümâ Kasrı ile çevresindeki yapıların Orhan Çakmakçioğlu tarafından hazırlanan çizimi

Kaynak ve yayınlardan varlığını tespit ettiğimiz, ancak yukarıda belirtilen nedenlerle günümüze ulaşamayan Edirne Sarayı'nın (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) diğer yapıları ise şunlardır: (Resim 20, Şekil 1-2)

Bâb-ı Hümayûn, Kapı Arası, Kadim Divan Yeri, Kapıcıbaşı Odaları, Küberâ Zindanı, Kapıcılar

Odası, Yemek ve Kahve Odası, Mumcular Dairesi, Zindan, Zülüflü Baltacılar Dairesi, Zülüflü Baltacılar Hamamı, Zülüflü Baltacılar Mescidi, Kiler-i Âmire, Aşçılar Mescidi, Kiler Memurları Dairesi, Aşçılar Odası, Aşçılar Hamamı (Resim 36), Köşk Kapısı, Yemeklik Kapı, Divan Kapısı, Kubbealtı





16 Edirne Sarayı'ndaki Bâbüssaâde'nin (Akağalar Kapısı) şimdiki görünümü



17 Edirne Sarayı'ndaki Matbah-ı Âmire'nin (Saray Mutfağı) restorasyon öncesi görünümü

(Eski Meclis), Harem'deki Kubbealtı'na geçmeye mahsus mestur ve havai yol, İç Hazine, Arz Odası (Resim 6, 37-38), Akağalar Dairesi, Akağalar Mektebi, Akağalar Mescidi, Akağalar Hamamı, Silahdar-ı Padişah Dairesi, Enderûn Camii, Harem (Mâbeyn) Kapısı, Kuşhâne Matbahı, Hazine Kâtipleri Dairesi, Camlı Köşk, Harem'in dış kapısı (Çadırılı Kapı), Kum Köşkü (Hamamlı Kasır) (Resim 14, 21-22, 25), Demir Kapı (Resim 31, 39), Hazine

Kethüdâsı Dairesi, Hazine-i Hümâyûn, Enderûn Kileri, Enderûn Ağalarına mahsus teneffüşhaneler ve musluklar, Enderûn Hazinesine mahsus daire, Enderûn Seferlilerine mahsus daire, camiye Harem Kapısı'ndan gitmeye mahsus mestur yol, Başkapı Gulâmı Dairesi, Dârüssaâde Ağası Dairesi, Dârüssaâde Ağası Hamamı, Harem-i Hümâyûn Kapısı, Şehzadeler Mektebi, Kadınefendiler Mescidi, Kadınefendiler Dairesi, Harem Çamaşırıkları,





18 Edirne Sarayı'ndaki Matbah-ı Âmire'nin (Saray Mutfağı) restorasyon sırasındaki görünümü

Şehzadeler Dairesi, Avcı Sultan Mehmed Dairesi, Hazine Dairesi, Havuzlu Köşk, Şehsuvar adlı büyük havuz, Avcı Sultan Mehmed Çeşmeleri, Meyyid Kapısı, İddiye Kasrı, Köşk Kapı (Çiftlik Köşkü), Terazi Kasrı (Resim 40), Tekke Kapı Caddesi, İftar Köşkü, Bostancıbaşı Kasrı, Yonca Köprüsü, Ehil Hayvanlar Çiftliği, Değirmen Köşkü ve Saray Değirmeni, Tebdil Köşkü, Sultan II. Ahmed Dairesi, Hünkâr Sofası, Yatak Hamamı, Valide Sultan Dairesi, Cariyeler Dairesi, Hastalar Sofası (Harem'e mahsus hastane) ve Alay Köşkü<sup>12</sup>

12 Özer, "Edirne Yeni Sarayı'nı", 559-566; M. Özer, *Edirne Sarayı (Sarayı Cedid-i Âmire)*, Kısa Bir Değerlendirme, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2014, 64-65.

### 3. Edirne Sarayı'nda (Sarây-ı Cedid-i Âmire) Yürütülen Çalışmalar

Osmanlı Devleti'nin son yıllarında, ülkemizde bulunan taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının tespiti, ortaya çıkarılması, belgelenmesi, tasnifi, bakım ve onarımlarının yapılmasına yönelik başlatılan çok yönlü çalışmalar (uzman yetiştirilmesi amacıyla yurt içinde ve dışında eğitim imkânlarının sağlanması, arkeolojik kazı ve müzecilik çalışmalarının başlatılması, yayın ve tanıtım faaliyetlerinin gerçekleştirilmesi, vb.) Edirne Sarayı'nda da karşılık bulmuş ve bu kapsamda ilk olarak Türk Tarih Kurumu'nun desteği ile Tahsin Öz, Fikret Yücel ve Adnan Peknandan oluşan bir heyet tarafından ilk araştırmalar yapılmıştır. 18 Ağustos-15 Eylül 1956 tarihleri arasında gerçekleştirilen bu çalışmalarda özellikle Cihannümâ Kasrı ve çevresinde temizlik ve kazılar yapılarak geçici koruma önlemleri alınmıştır. Bu





19 Edirne Sarayı'ndaki Matbah-ı Âmire'nin restorasyon sonrası görünümü

çalışmaya ilişkin olarak hazırlanan raporun sonuç kısmında ise Edirne Sarayı'nın kalıntılarının korunması ve restorasyonlarının yapılması için bazı öneriler de sunulmuştur.<sup>13</sup> Prof. Dr. Doğan Kuban'ın da İTÜ'nün desteği ile 1968-1972 yılları arasında Edirne Sarayı'nda (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) kısa süreli bir araştırma kazısı yaptığı, ayrıca Cihannümâ Kasrı'nın korunmasına ve restorasyonuna yönelik görüş ve öneriler ortaya koyduğu bilinmektedir.

Uzun yıllar kaderine terk edilen Edirne Sarayı'nda (Sarây-ı Cedîd-i Âmire), 1999 yılına kadar kazı, araştırma ve koruma bağlamında gerçekleştirilen herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. 1999 yılında Edirne Sarayı Koruma ve Geliştirme Vakfı kurulmuş ve bu vakfın öncülüğünde bilimsel bir toplantı gerçekleştirilerek Edirne Sarayı'nın

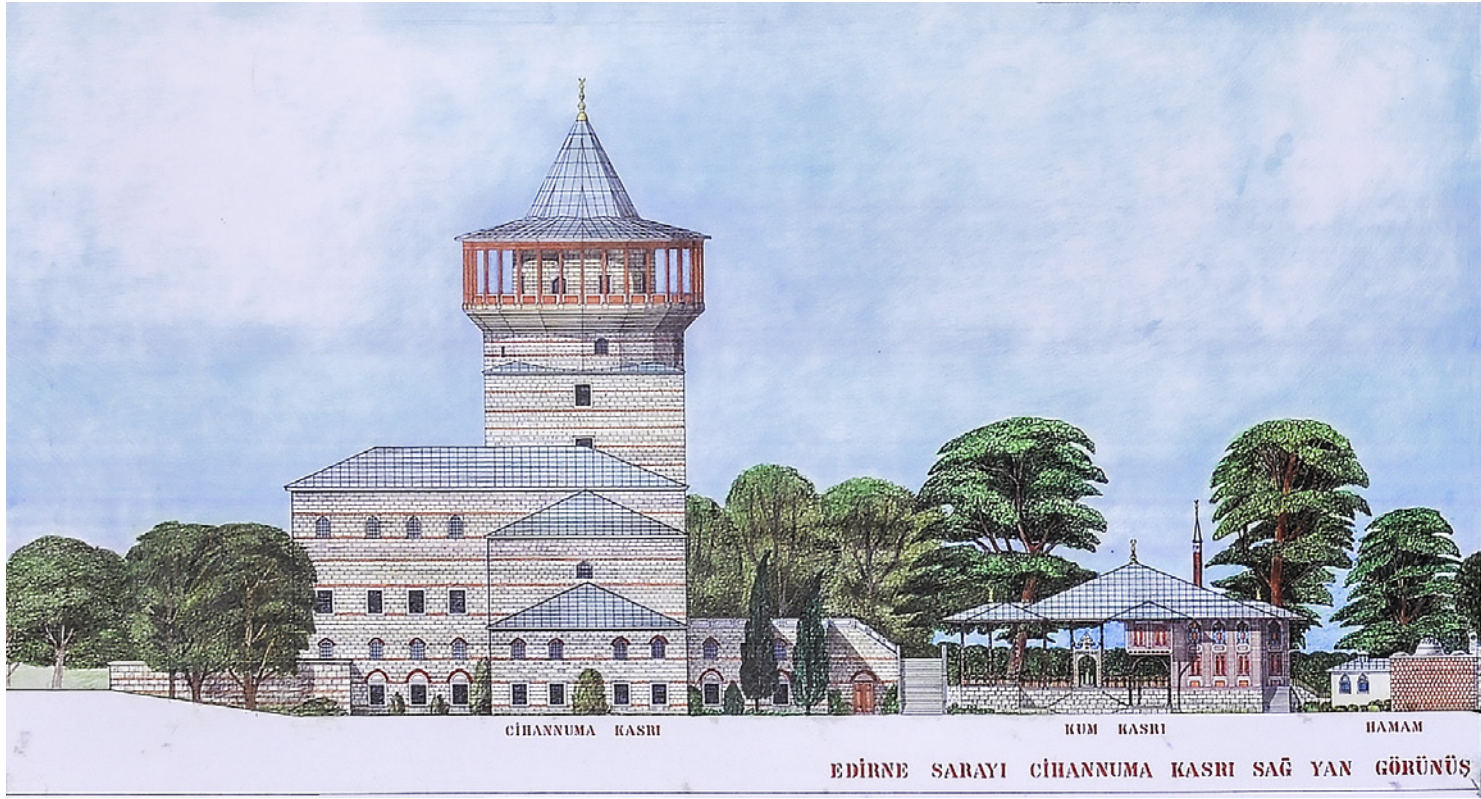
yeniden ihya edilmesine yönelik çalışmaların başlatılması için uzmanların görüşlerine başvurulmuş, sempozyumda sunulan bildiriler bir kitap hâlinde de yayımlanmıştır.<sup>14</sup>

Edirne Müze Müdürlüğüne 1999 yılında bilimsel danışmanların eşliğinde başlatılan Edirne Sarayı kazıları, kesintilerle 2007 yılına kadar devam ettirilmiştir. İki yıllık aradan sonra, 2009-2022 yılları arasında kesintilerle de olsa Edirne Sarayı'nda arkeolojik kazı, konservasyon, restorasyon ve çevre düzenleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte, yukarıda da ifade edildiği gibi, saray yapılarından Bâbüssaâde (Akağalar Kapısı), Matbah-ı Âmire (Saray Mutfağı) ve Adalet Kasrı'nın restorasyonları tamamlanmıştır.

13 Öz, "Edirne Yeni Sarayı'nda Kazı ve Araştırmalar", 217-222.

14 *Birinci Edirne Sarayı Sempozyumu Bildirileri (25 -27 Kasım 1995)*, Yay. Haz. E. Bilal, Edirne, 1999.





20 Edirne Sarayı'ndaki Cihannümâ Kasrı, Adalet Kasrı, Kum Kasrı ve çevresindeki yapıların Orhan Çakmakçoğlu tarafından hazırlanan cephe görünümü



21 Edirne Sarayı'ndaki Kum Kasrı ve Hamamı'nın Orhan Çakmakçoğlu tarafından hazırlanan kuşbakışı görünümü





22 Edirne Sarayı'ndaki IV. Mehmed Kasrı'nın Orhan Çakmakçioğlu tarafından hazırlanan ön cephe görünümü





**23** Edirne Sarayı'ndaki Matbah-ı Âmiri ve çevresinin restorasyon sonrası havadan görünümü



**24** Edirne Sarayı'ndaki Matbah-ı Âmiri'nin restorasyon sonrası havadan görünümü





25 Edirne Sarayı'ndaki Cihannümâ Kasrı ve Arz Odası'nın şimdiki görünümü

Bakanlar Kurulu'nun izniyle 2009-2016 yılları arasında Prof. Dr. Mustafa Özer başkanlığındaki bir ekip tarafından Edirne Sarayı'nda (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) gerçekleştirilen, arkeolojik kazı, konservasyon ve restorasyon çalışmaları sürecinde sarayın yayılma alanı belirlenmiş, haritacılık çalışmaları kapsamında vaziyet planı haritası hazırlanmış, mevcut yapıların rölöve ve fotoğraflarla belgelenmesi tamamlanmış; Matbah-ı Âmire, Bâbüsaâde, Aşçılar Hamamı, Namazgâhlı Çeşme, Su Maksemi ve çevresinde kazı ve temizlik çalışmaları yapılmış; Matbah-ı Âmire'nin restorasyonu ve mutfak müzesine dönüştürülmesi çalışmaları gerçekleştirilmiş, Cihannümâ ve Adalet kasırlarının rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri hazırlanmış, saray alanının çevre düzenleme çalışmalarına başlanmıştır; kazılar sırasında ele geçirilen taşınır kültür varlıklarının temizliği, tasnifi, envanterleri yapılmış; arşiv,

kütüphane ve yayın çalışmaları kapsamında saray ile ilgili, başta Osmanlı ve Topkapı Sarayı arşivleri olmak üzere, yurt içi ve yurt dışındaki bilgi ve belgelerin temini yoluna gidilerek kazı ve restorasyon uygulamalarında yararlanılması için çalışmalar başlatılmıştır. Ayrıca, Edirne Sarayı'nın kamuoyunda ve bilim dünyasında bilinirliğini arttırmaya yönelik olarak Türkçe ve yabancı dilde yayınlar hazırlanmıştır.<sup>15</sup>

2017 yılından itibaren yine Edirne Müze Müdürlüğü tarafından ve daha sonra Doç. Dr. Gülay Apa Kurtişoğlu başkanlığında bir ekip ile yürütülen Edirne Sarayı kazıları, 2022 yılına kadar devam etmiştir.

15 Özer, *Edirne Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire)*; M. Özer, *The Ottoman Imperial Palace in Edirne (Sarây-ı Cedîd-i Âmire), A Brief Introduction*, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2014.





**26** Edirne Sarayı'ndaki günümüze ulaşamayan Kum Kasrı, 1870'li yıllar (D. Ermakov)



**27** Edirne Sarayı'ndaki Kum Kasrı Hamamı'nın kazı ve temizlik çalışmaları tamamlandıktan sonraki görünümü





28 Edirne Sarayı'ndaki Kum Kasrı Hamamı'nın restorasyon sonrası görünümü



29 Edirne Sarayı'ndaki Fatih Köprüsü



30 Edirne Sarayı'ndaki Su Maksemi

Görülmektedir ki Edirne Sarayı'nda yürütülen kazı, araştırma, koruma ve onarım çalışmalarında da bir süreklilik söz konusu olamamıştır. Süreklilik arz eden, Edirne Sarayı'nın makûs talihi olmuştur. Bununla birlikte, önceden T.B.M.M. Başkanlığına

bağlı olan Millî Saraylar Başkanlığı, Edirne Sarayı'nın makûs talihinin değiştirilmesi yönünde en önemli adımlardan birini atmış ve sağladığı finansal destekle saray yapılarından Matbah-ı Âmire'nin restorasyonu gerçekleştirilmiştir.





**31** Edirne Sarayı'ndaki Demir Kapı, İftar Köşkü ve Adalet Kasrı, 1870'ler (E. H. Ayverdi)



**32** Edirne Sarayı'ndaki Adalet Kasrı, 1960'lı yıllar (Edirne Müzesi Arşivi)

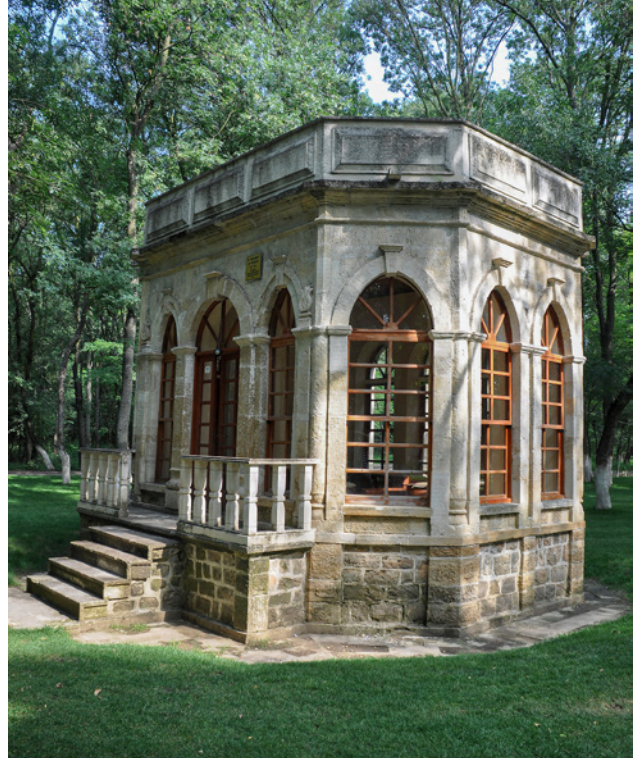


**33** Edirne Sarayı'ndaki Adalet Kasrı





34 Edirne Sarayı'ndaki Namazgâhlı Çeşme



35 Edirne Sarayı'ndaki IV. Mehmed Av Köşkü



36 Edirne Sarayı'ndaki Aşçılar Hamamı'nın kazı sonrası havadan görünümü



#### 4. Edirne Sarayı'nın Makûs Talihi

Daha ziyade insanlar için kullanılan, zorluklarla geçen ve hiçbir zaman olumlu bir gelişmenin olmadığı bir yaşam için kullanılan “makûs talih” tabiri; devletlere, milletlere, coğrafyalara, şehirlerle ve binalara da uyarlanabilir. Bu bağlamda gerek Edirne'nin gerekse de Edirne Sarayı'nın inşa edildiği günden bugüne dek hem doğal afetler (deprem, yangın, su taşkını) hem de maruz kaldığı tutum ve davranışlarla (ilgisizlik, bakımsızlık) bitip tükenmeyen bir makûs talihi olmuştur.

Kısaca özetlemek gerekirse, II. Murad tarafından inşasına başlanılan ve II. Mehmed zamanında esas karakterini kazanan Edirne Sarayı, ihtişamlı günlerinin ardından zamanla inziva, eğlence ve av etkinlikleri için tercih edilen bir mekâna dönüşmüş; sonrasında da kaderine terk edilmiştir. Osmanlı-Rus ve Balkan savaşlarının Edirne'ye verdiği tahribatın yanı sıra 1877-1878 yıllarındaki Osmanlı-Rus savaşı sırasında sarayın cephanelik olarak kullanılması ve dönemin askerî ve idari yöneticilerinin



37 Edirne Sarayı'nın günümüze ulaşamayan Arz Odası, 1870'li yıllar (D. Ermakov)



**38** Edirne Sarayı'ndaki Arz Odası'nın  
1800'lü yılların sonundaki görünümü (Rifat Osman)

cephanelerin düşman eline geçmesini engellemek amacıyla cephaneyi ve de dolayısıyla sarayı yakma kararları, üç gün boyunca saray yapılarının cephaneye ile birlikte yanmasına ve günümüzdeki durumunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.<sup>16</sup>

Edirne Sarayı'nın makûs talihi bununla da sınırlı kalmamış; arazisinin bir kısmı satılarak, bir kısmı da Çanakkale Savaşı'nda şehit düşen askerlerin ailelerine verilerek tarım amaçlı kullanılmıştır. Hatta saraydan geriye kalan harap durumdaki yapıların taşlarının devşirilerek şehirdeki bazı okul binaları ve konutların inşasında kullanıldığı da ileri sürülmektedir.

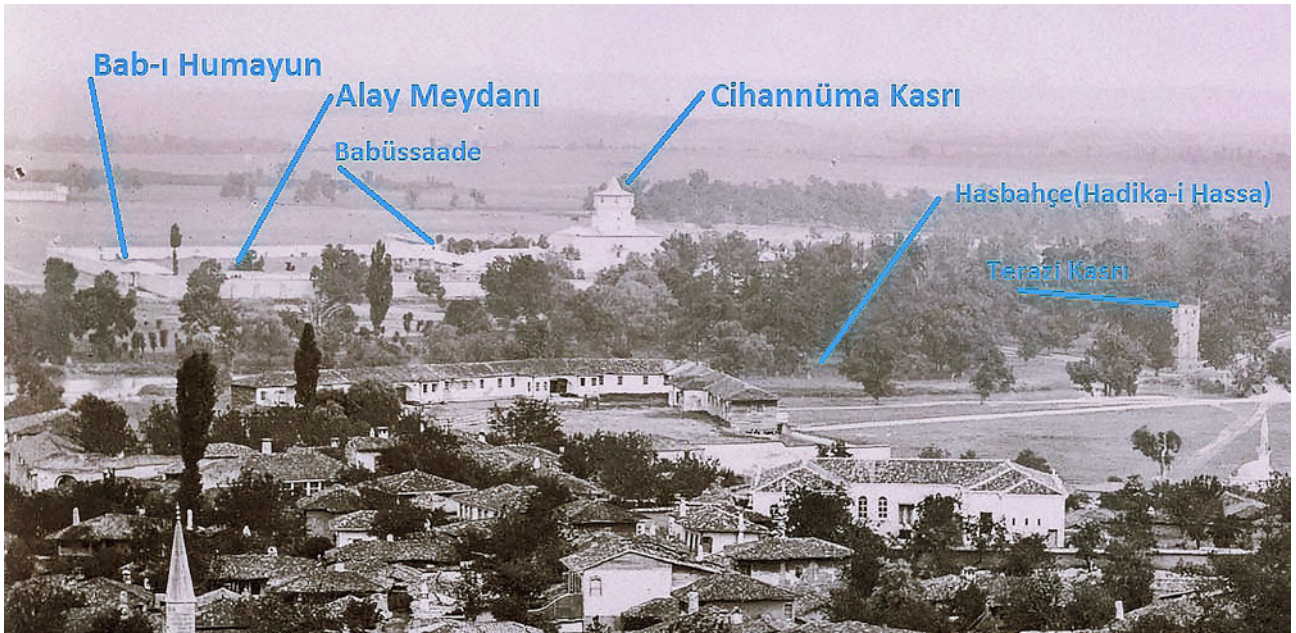
UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras listesinde yer alan tarihî Kırkpınar Güreşleri'nin yapıldığı alan, Edirne Sarayı'nın Hasbahçesi'dir. Her yıl, ulusal ölçekte yoğun bir katılımı ile düzenlenen bu güreş müsabakaları için hâlihazırda Hasbahçe'de betonarme bir stadyum bulunmaktadır. Yılda sadece üç gün kullanılan bu alanın ve stadyumun şehrin bir başka yerinde inşa edilerek modern ve yıl boyu kullanılabilir bir şekilde dönüştürülmesi, Kırkpınar Güreşleri için kente gelen ziyaretçilerin Edirne Sarayı'na verdiği olumsuzlukları (saray alanının otopark olarak kullanılması, çadırlar kurularak konaklama yapılması, vb.) ortadan kaldıracaktır. Zira Kırkpınar Güreşleri'nin yapıldığı Hasbahçe'de (Hadîka-i Hassa) saraya ait pek çok yapının olduğu bilinmektedir. Bu yapılardan bazıları; Adalet Kasrı, Av Köşkü, Fatih Köprüsü, Anıt Ağaç ile günümüze ulaşmamış Terazi Kasrı, İftar Köşkü, Bostancıbaşı Kasrı ve Has Ahırlar'dır.

<sup>16</sup> Öz, "Edirne Yeni Sarayı'nda Kazı ve Araştırmalar", 217-222.





39 Edirne Sarayı yapılarından Adalet ve Cihannümâ kasırlarını gösteren bir kartpostal



40 Edirne Sarayı'nın genel görünümü,  
1870'li yıllar (D. Ermakov)



Edirne Sarayı'nın av sahası (*paradesion*) olan, bünyesinde çok çeşitli bitki ve kuş türünü barındıran Tavuk Ormanı ile içindeki IV. Mehmed Av Köşkü de niteliksiz kullanım nedeniyle hak ettiği şekilde korunmamaktadır.

Tunca Nehri'nin doğu ve batı yakasında inşa edilen Edirne Sarayı, özellikle son yıllarda meydana gelen taşkınlar nedeniyle de ciddi zararlar görmektedir. (Resim 41-42) Osmanlı döneminde de taşkınların olduğu bilinmekle birlikte, bu taşkınlar için ne tür önlemler alındığına ilişkin bir bilgiye sahip değiliz. D.S.İ.'nin 1970'li yıllarda Tunca Nehri'nde meydana gelen taşkınlardan Edirne Sarayı'nın ve tarım alanlarının zarar görmesini engellemek amacıyla gerçekleştirdiği "sedde" uygulaması kısmi

bir çözüm olsa da saray alanında ağır iş makineleri ile gerçekleştirilen set ve hafriyat çalışmalarının da olumsuz etkileri olduğunu belirtmekte yarar vardır. Sözü edilen seddenin Tunca Nehri'nin batı yakasında, sarayın esas yayılma alanındaki varlığı hâlen korunmaktadır.

Edirne Sarayı'nın mülkiyetten kaynaklanan sorunları da mevcuttur. Saray alanında Kültür ve Turizm Bakanlığı, Edirne Belediyesi, Maliye Hazinesi, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Edirne İl Özel İdaresi ve şahıs mülkiyetinde parseller bulunmaktadır. Saraydaki mülkiyetin tek bir çatı altında toplanması, burada yapılacak her türlü çalışmanın (koruma uygulamaları, restorasyon, kazı, vd.) daha sağlıklı, verimli ve doğru yürütülmesini sağlayacaktır.



41 Tunca Nehri'nin taşması sonrası Edirne Sarayı'ndaki Kum Meydanı



42 Tunca Nehri'nin taşması sonrası Edirne Sarayı'ndaki Kum Meydanı, Fatih Köprüsü ve Adalet Kasrı

## Sonuç

Edirne Sarayı, 2022 yılı sonu itibarıyla Millî Saraylar Başkanlığının girişimleri sonucunda “*millî saraylar*” kapsamına alınmış; böylece sarayın yukarıda özetlemeye çalıştığımız makûs talihinin değişim süreci başlatılmıştır. Millî Saraylar Başkanlığının Osmanlı saray yapılarının bakımı, onarımı ve kullanımı konularındaki “*know-how*”ını, birikimini, uzmanlığını, finansal gücünü ve manevra kabiliyetini Edirne Sarayı için de kullanacak olması, sarayın makûs talihinin tersine dönmesi adına önemli bir adım olmuştur.

Umudumuz, ülkemizin olduğu kadar dünyanın da en önemli kültürel mirasları arasında yer alan Edirne Sarayı'ndaki çalışmaların, Millî Saraylar Başkanlığının sağlayacağı desteklerle daha da hızlanması ve öncelikli olarak toprak üstündeki harap yapıların konservasyon ve restorasyonlarının yapılmasıdır. Bu sayede, başlı başına bir kent görünümünde olan ve Topkapı Sarayı ile her bakımdan büyük benzerlikler gösteren Edirne Sarayı'nın gelecek kuşaklara aktarılması sağlanacaktır.



Osmanlı arkeolojisi ve saray hayatı bakımından büyük önem taşıyan Edirne Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire), yakın zamana kadar şöhretine yakışır ilgiden mahrum kalmıştır. Geçmiş yıllarda gösterilen ilgi ve kararlılık, hep kesintilere uğramıştır. Son yıllarda T.C. Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Edirne Valiliğinin üst düzeydeki ilgi ve katkıları ile başlatılan arkeolojik kazı, restorasyon ve koruma çalışmaları sayesinde onlarca yıl kaderine terk edilen Edirne Sarayı'nın (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) makûs talihinin Millî Saraylar Başkanlığı eliyle kesintiye uğramadan değişeceği inancındayız.

### Kaynakça

- Ahmet Badi Efendi. *Riyaz-ı Belde-i Edirne, 20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si*. Yay. Haz. N. Adıgüzel, R. Gündoğdu. Cilt 1, İstanbul: Trakya Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Arel, Ayda. "Cihannüma Kasrı ve Erken Osmanlı Saraylarında Kule Yapıları Hakkında", *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*. Yay. Haz. Z. Ahunbay, vd., İstanbul: Eren Yayınları, 1996, 99-116.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri, 855-886 (1451- 1481)*. Cilt III, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1973.
- Birinci Edirne Sarayı Sempozyumu Bildirileri (25- 27 Kasım 1995)*, Yay. Haz. E. Bilal. Edirne, 1999.
- Cengiz, Aysun. *Edirne Yeni Saray Kazılarında Ele Geçen Lüleler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: G. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Çelik, Şenol. "Osmanlı Padişahlarının Av Geleneğinde Edirne'nin Yeri ve Edirne Kazasındaki Av Alanları (Hassa Şikâr-Gâhı)", *XIII. Türk Tarih Kongresi (4- 8 Ekim 1999), Kongreye Sunulan Bildiriler*. Cilt III, III. Kısım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2002, 1887-1903.
- Demir, Önder. *Belgelerle Saray-ı Cedîd-i Âmire-i Edirne*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Köşkler ve Kasırlar*. Cilt I-II, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1974.
- Emecen, Feridun. "Tarih Koridorlarında Bir Sınır Şehri: Edirne", *Edirne: Serhattaki Payitaht*. Yay. Haz. E. İşli, M. S. Koz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, 51-69.
- Emecen, Feridun. *Fetih ve Kıyamet 1453*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2012.
- Evliyâ Çelebi. *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. Yay. Haz. S. A. Kahraman, Y. Dağlı. Cilt 3, Kitap 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Eyice, Semavi. "Bizans Devrinde Edirne ve Bu Devre Ait Eserler", *Edirne, Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*. Ankara: TTK Yayınları, 1965, 39-76.
- Gökbilgin, M. Tayyib. *XV- XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası, Vakıflar - Mülkler - Mukataalar*. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1952.
- Gökbilgin, M. Tayyib. "Edirne", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 10, İstanbul: TDV Yayınları, 1994, 425-431.
- İnalçık, Halil. "Edirne'nin Fethi 1361", *Edirne, Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*. Ankara: TTK Yayınları, 1965, 137-160.
- Kreiser, Klaus. "Zwei unbekannte Beschreibung des Serails von Edirne aus den Jahren, 1740/1", *Osmanlı Araştırmaları*. İstanbul: 3 (1982), 131-132.
- Mansel, A. Müfid. "İlkçağda Edirne", *Edirne, Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*. Ankara: TTK Yayınları, 1965, 21-37.
- Necipoglu, Gülrü. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Öz, Tahsin. "Edirne Yeni Sarayında Kazı ve Araştırmalar", *Edirne, Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*. Ankara: TTK Yayınları, 1965, 217-222.
- Özer, Mustafa. *Edirne Sarayı (Saray-ı Cedîd-i Âmire), Kısa Bir Değerlendirme*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Özer, Mustafa. *The Ottoman Imperial Palace in Edirne (Saray-ı Cedîd-i Âmire), A Brief Introduction*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Özer, Mustafa. "Edirne Yeni Saray (Saray-ı Cedîd-i Âmire)'nin Mevcut Durumu, Sorunları ve Yapılması Gerekenler", *T. Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 1 /2 (2011), 37-56.
- Özer, Mustafa. "Edirne Sarayı ve Mimarisi", *Edirne Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, Cilt 1, Edirne: Edirne Valiliği Yayınları, 2013, 474-488.
- Özer, Mustafa. "Edirne Yeni Saray'ın Avadis Benliyan Tarafından Hazırlanan 1905 Tarihli Vaziyet Planı Hakkında Düşünceler", *14th International Congress of Turkish Art, Paris, College de France, 19-25 September 2011*. Paris: College de France, 2013, 559-566.
- Osman, Rifat. *Edirne Sarayı*. Yay. Haz. S. Ünver. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1957.
- Sakaoğlu, Necdet. "Edirne Sarayı ve Tamir Keşifnamesi", *Tarih ve Toplum*. 13/78 (1990), 26-29.
- Sezgin, İbrahim. "1529 Yılında Edirne Sarayı'nda Gerçekleştirilen İnşa ve Tamir Faaliyetleri", *İzzet Günadağ Kayaoğlu Hatıra Kitabı, Makaleler*. İstanbul: Taç Vakfı Yayınları, 2005, 397-407.
- Sertoğlu, Mithat. "Bursa, Edirne Sarayları ve Eski Saray", *Resimli Tarih Mecmuası*. 5/59 (1954), 3461-3466.
- Ünver, Süheyl. *Edirne'de Fatih'in Cihannüma Kasrı*. İstanbul: İstanbul Fetih Derneği, 1953.
- Ünver, Süheyl. "Adalet Kasrı", *Hayat Tarih Mecmuası*. 2/11 (1966), 30-31.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
وَلَمْ يَكُنْ مِنْكُمْ نَبِيٌّ قَبْلُ  
فَلَمَّا جَاءَ الْغَيْبُ إِذَا  
بِالْمَلْأَةِ فِي سَكْنَتِهِمْ  
يَتْلُونَ آيَاتِ اللَّهِ  
وَيُحَدِّثُونَ فِيهَا  
أَقْسَامًا مِمَّا  
يُنزِّلُ اللَّهُ فِي  
الْكِتَابِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ





# TOPKAPI SARAYI'NDA MİMAR İMZALARI<sup>1</sup>

**Abdülhamit Tüfekçioğlu\***

Gönderilme Tarihi: 29.05.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

## Özet

Topkapı Sarayı, yüzyıllar boyunca Osmanlı Devleti'nin idare merkezi olmasının yanında simge yapılarından biri olarak da tarihteki yerini almıştır. Fatih Sultan Mehmed devrinde inşasına başlanan ve döneminde "Sarây-ı Cedid" olarak bilinen bu saray, Sultan Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'nı yaptırmasına kadar olan süreçte hanedan ailesi, ağalar ve Harem çalışanları gibi çok sayıda insana ev sahipliği yapmıştır. Devlet teşkilatının büyüyen yapısı ve ihtiyaçlarına binaen süreç içinde gelişen inşa faaliyetleri, farklı mimari üslupları ve tezyinat anlayışlarını da beraberinde getirmiştir.

Sarayın bâniler doğrultusunda gerçekleşen inşa faaliyetlerinde mimar, taşçı, kâşîger gibi çeşitli meslek gruplarına mensup çok sayıda sanatkâr görev almıştır. Bu sanatkârlar, ortaya koydukları eserleriyle Topkapı Sarayı'nın mimari üslubunun şekillenmesinde rol oynamışlardır.

Çalışmamızın konusu Topkapı Sarayı'nın inşa faaliyetlerinde görev almış, yapılarda ismi ve/veya imzası bulunan mimar ve taşçılardır. Bu doğrultuda literatür taraması ve saha araştırması yapılarak Topkapı Sarayı sınırları içerisinde yer alan kitâbeler ve bazı mezar taşları incelenmiştir. Yapılan incelemelerin sonucunda sarayın mimarisinde görev almış Dâvud Ağa, Sedefkâr Mehmed Ağa, Mimar Es'ad Ağa, Ali Kalfa, Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan ve Taşçı Ali Ağa'nın isimlerine ulaşılmıştır.

Çalışmada ayrıca bu sanatkârların gerek Osmanlı İmparatorluğu'nun ve gerekse payitaht İstanbul'un simge yapılarından biri olan Topkapı Sarayı'nın mimarisinin şekillenmesindeki rolleri araştırılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı, Mimari, Osmanlı Mimari, Sanatkâr, Kitâbe, Mimar, Taşçı, Mimar İmzaları

## SIGNATURES OF THE ARCHITECTS IN TOPKAPI PALACE

### Abstract

Topkapı Palace has taken its place in history as one of the symbolic structures besides being the administrative center of the Ottoman Empire for centuries. This palace, which was started to be built during the reign of Sultan Mehmed the Conqueror and known as Saray-ı Cedid at that period, hosted many people such as the dynasty family, aghas, and Harem workers until Sultan Abdülmecid had the Dolmabahçe Palace built. Construction works that improved over the years due to the growth and needs of the state organization brought different architectural and decoration styles.

Many craftsmen from various professions such as architects, stonemasons, and tile masters took part in the construction works of the palace, which was carried out in line with the patrons. These artists played a role in shaping the architectural style of Topkapı Palace through their works.

The subject of our study is the architects and stonemasons who participated in the construction works of the Topkapı Palace and whose names and/or signatures are found on the edifices. In line with this purpose, literature reviews and field research were made and inscriptions within the borders of Topkapı Palace and some tombstones were examined. Thus, the names of Dâvud Ağa, Sedefkar Mehmed Ağa, Mimar Es'ad Ağa, Ali Kalfa, Taşçıbaşı (Master Stonemason) Mehmed Pehlivan, and Taşçı (Stonemason) Ali Ağa, who worked at the construction of the palace, were determined.

In the study, the roles of these craftsmen in shaping the architecture of Topkapı Palace, one of the symbolic edifices of the Ottoman Empire and its capital city Istanbul, were also investigated.

**Keywords:** Topkapı Palace, Architecture, Ottoman Architecture, Artist, Inscription, Architect, Stonemason, Architects' Signatures

1 Bu çalışma, 26. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda yer alan "Topkapı Sarayı Mimarisinde Tespit Edilen Sanatkâr İmzaları" başlıklı tebliğin içinde kısmen sunulmuş fakat yayınlanmamıştır.



## 1. Osmanlı Mimarisinde Mimar İmzaları

Şüphesiz ki, mimarinin oluşmasında ve gelişmesindeki yegâne faktör insandır. Bu faktör mimarinin biçimlendiği her süreçte kimi zaman bânî ve sanat-kâr, kimi zaman da kullanıcı rolüyle etkili olmuştur. Mimari eser, onu tasarlayan mimar ile birlikte taşçı, kâşîger gibi farklı meslek gruplarına mensup sanatkâr veya zanaatkârların ortak çalışmasının bir sonucu olarak meydana gelir ve bu teşrîk-i mesai şüphesiz bir zenginlik doğurur.

XI. yüzyıldan itibaren Anadolu'da egemen olan Türk-İslâm devletleri bu coğrafyada pek çok mimari eser inşa etmişlerdir. Hatta bu topraklar Anadolu Selçuklu Devleti döneminde, bilhassa XIII. yüzyılda Türk-İslâm mimarisinin merkezi hâline gelmiştir. Bu dönemde Anadolu'da gerçekleşen yoğun inşaa ve imar faaliyetleri bir iş sahası yaratmış, dolayısıyla farklı meslek dallarına mensup ve farklı kültürlerden/bölgelerden gelen sanatkârlara ev sahipliği yapmıştır.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılmasını müteakip, Beylikler döneminde Anadolu'nun siyasi yapısı değişikliğe uğramış ve çok sayıda yerel beylikler/devletler ortaya çıkarak hüküm sürmüşlerdir. Bunlar arasında Osmanlı Devleti, bilhassa XV. yüzyıldan itibaren siyasi gücü ele geçirerek Anadolu ve Balkanlar başta olmak üzere geniş coğrafyalara yayılmıştır. Osmanlıların gerek sahip olduğu kültürel birikim ve gerekse çevre kültürlerin etkisiyle mimari alanda oluşturduğu üslup, zaman içerisinde değişikliklere uğrasa da yaklaşık altı asır hüküm süren bir devletin mimari altyapısını oluşturmuştur. Esasen Osmanlı Devleti kuruluş döneminden itibaren kültürel kimliğini topluma yansıtma aracı olarak genellikle mimariyi kullanmıştır. Hanedan üyeleri ve devlet adamları gibi bânîlerin inşa ettirdikleri yapılar, bu durumun gelenekselleşmesinde pay sahibi olmuştur.

Osmanlı mimarisinin biçimlenmesinde sanatkârların rolü ve etkisi büyüktür. Bunlar arasında yapının tasarım ve inşasından sorumlu mimarların ayrı bir önemi vardır. Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarından itibaren inşa faaliyetlerinde rol alan mimarlar, ortaya koydukları eserlere kendi kimliklerini de yansıtmişlerdir. Bunun en önemli kanıtı, inşa

ettikleri yapıların üzerinde yer alan imzalarıdır. 1391 tarihli İznik Yeşil Camii'nde "Hacı bin Musa", 1414 tarihli Edirne Eski Camii'nde "Hacı Alaaddin" ve 1419 tarihli Amasya Bayezid Paşa Camii'nde "Ebubekir bin Muhammed ed-Dımaşkı" imzalarında görüldüğü üzere pek çok mimar yapı üzerinde kendisine ait izler bırakmıştır.<sup>2</sup>

Fatih Sultan Mehmed dönemine gelindiğinde Osmanlı'nın mimarlık sisteminin teşkilatlanmaya başladığı ve kurumsal hâle geldiği düşünülmektedir. Pek çok sanatkârı içinde barındıran ve Cemâat-i Mimarân-ı Hassa (Hassa Mimarlar Ocağı) adı verilen teşkilat, devlet genelindeki tüm yapıların inşasından sorumlu olmuştur.<sup>3</sup> Bu kurumsallaşma süreciyle birlikte erken dönem Osmanlı mimarisinde sıkça karşılaşılan yapı üzerindeki mimar imzalarının sayısı azalmıştır. Mimarların adı veya vazifesi gibi unsurları içeren bilgiler, devlete ait belgelerde kayıt altına alınmıştır.

XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Hassa Mimarlar Ocağı'nın teşkilatlanmasında aksaklıklar görülmeye başlanmış ve zaman içerisinde kurumun yapısı giderek bozulmuştur. Sultan II. Mahmud dönemine gelindiğinde ise Hassa Mimarlar Ocağı geçirdiği değişim ve dönüşümlerle yeni yapısına kavuşmuştur.<sup>4</sup>

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı sınırları içerisinde yürütülen mimari faaliyetlerde devletin yanı sıra serbest olarak çalışan mimar ve müteahhit bürolarının da etkisi görülmüştür. Bu bürolar bilhassa sivil mimarinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Mimarideki imza geleneği bu kez serbest olarak çalışan mimarlarla devam ettirilmiştir. Bu bağlamda payitaht İstanbul'da Guglielmo Semprini ve Sarkis Tachdjian gibi pek çok mimar, yapı üzerinde imzalarına yer vererek bu geleneğin kökleşmesinde rol oynamıştır.

2 Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976, 378, 388, 403.

3 Selman Can, *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları ile Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, Erzurum: Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2010, 16.

4 Can, *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları ile Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, 25.



## 2. Mimari Özellikleriyle Topkapı Sarayı

Osmanlı Devleti'nin tarih sahnesindeki gücünün en etkileyici sembollerinden biri olan Topkapı Sarayı, İstanbul'da, Haliç ve Marmara Denizi'nin bulunduğu Sarayburnu olarak adlandırılan bölgede yer almaktadır. Yaklaşık dört yüz yıl boyunca Osmanlı sultanlarının ikametgâhı ve devletin idare merkezi olan sarayın bulunduğu alanın Antik Yunan ve Roma dönemlerinde Akropolis olarak kullanıldığı bilinmektedir.<sup>5</sup> Bizans döneminde "Büyük Saray" adı verilen büyük bir yapı kompleksinin yakınında yer alan bölge, 1453'te İstanbul'un fethi ile Osmanlı yönetimine geçmiş ve Topkapı Sarayı'nın temelleri bu tarihten sonra atılmıştır. Fatih Sultan Mehmed, fetih sonrasında yapılan Eski Saray'ın yerine denize doğru eğimli konumuyla geniş bir manzara sağlayan bu bölgeyi devletin yeni sarayı için seçmiştir. Böylece 1467-1469 yıllarında Topkapı Sarayı'nın inşasına başlanmıştır.<sup>6</sup> Şüphesiz ki Sultan'ın bu konumu seçmesinde şehrin ulu camisi ya da bir başka ifadeyle mescid-i cuması hüviyetindeki Ayasofya-i Kebir Camii'ne yakınlığı da etkili olmuştur.

Yıllar içerisinde yapılan eklemeler ve inşaa faaliyetleriyle büyüyen saray külliyesinin yapımına ilk olarak bahçe düzenlemeleri ve köşklele başlanmış, ardından Sûr-i Sultânî/Sûr-i Hâkânî ve Bâb-ı Hümayûn adı verilen anıtsal giriş kapısı inşa edilmiştir. Üç avlusu bulunan sarayda bu sur duvarlarının yapılması ile bir ön avlu oluşturulmuştur. Böylece XVI. yüzyılda Topkapı Sarayı üç avlu, bir asma bahçe, köşkler ve surlar ile çevrelenmiş bir dış bahçeden oluşan düzene sahip olmuştur.<sup>7</sup> Esasen Birûn (Alay Meydanı), Divân Meydanı, Enderûn Meydanı ve Harem olmak üzere dört bölümden ve üç ana avludan meydana gelen saraya girişler, Bâb-ı Hümayûn başta olmak üzere ikinci kapı olan Bâbü's-Selâm ve üçüncü kapı olan Bâbü's-Saâdedden müteşekkil üç ana kapı ve beş adet hizmet kapısı ile sağlanmaktadır.

XIX. yüzyıla kadar çeşitli ilavelerle zenginleşerek büyüme devam eden saray, Osmanlı mimarisinin farklı üsluplarını barındırmasından dolayı önemli bir mimari zenginlik sunmaktadır.

Osmanlı Devleti'nde mimarlığın gelişimini Topkapı Sarayı üzerinden takip etmek mümkündür. Sarayın yapımından XVII. yüzyıla kadar uzanan süreçte inşa edilen yapılarda veya eklemelerde ağırlıklı olarak Osmanlı'nın klasikleşmiş üslubu görülmektedir. XVIII. yüzyıldan itibaren Barok, Rokoko ve Ampir gibi Batı kökenli üsluplar sarayın mimarisi ve tefrişatında etkili olmaya başlamıştır.

## 3. Kitâbelerde İsimleri Tespit Edilen Mimarlar ve Taşçılar

Topkapı Sarayı'nda yer alan kitâbelerden isimlerini tespit edebildiğimiz mimarlar; Dâvud Ağa, Sedefkâr Mehmed Ağa, Ali Kalfa ve Mimar Es'ad Ağa'dır. Ayrıca mezar taşında "Harem Mimarı" yazan Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan ve kardeşi Taşçı Ali Ağa'nın da Topkapı Sarayı'nın inşaa faaliyetlerinde rol aldıkları düşünülmektedir.

### 3.1. Dâvud Ağa

Mimar Sinan'ın 1588 yılındaki vefatının ardından Dâvud Ağa "ser mimarân-ı hâssa", bir başka ifadeyle "başmimar" olmuş ve bu görevi 1598'deki vefatına dek sürdürmüştür.<sup>8</sup> Başmimarlığı döneminde pek çok yapının inşası ve onarımından sorumlu olan Dâvud Ağa'nın ismi ve vazifesi; Mehmed Ağa Külliyesi, Topkapı Sarayı Sinan Paşa Köşkü (İncili Köşk) ve Koca Sinan Paşa Külliyesi'nin kitâbelerinde kaydedilmiştir. İnşasını üstlendiği yapılarda Klasik dönem mimari anlayışını şekillendiren Sinan Üslubu'nu tekrarlayan Dâvud Ağa, kendine has üslup özelliklerini de bu yapılara taşımıştır.<sup>9</sup> Mimarın ismi, Topkapı Sarayı'ndaki Zülüflü Baltacılar Koğuşu ve İncili Köşk'te yer alan kitâbelerde geçmektedir.

5 Ümran Karahasan, *Topkapı Sarayı Müzesi Cumhuriyet Dönemi Restorasyonları*, Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2005, 9.

6 Semavi Eyice, *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Epoch Yayınları, 1985, 6.

7 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, Çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 32.

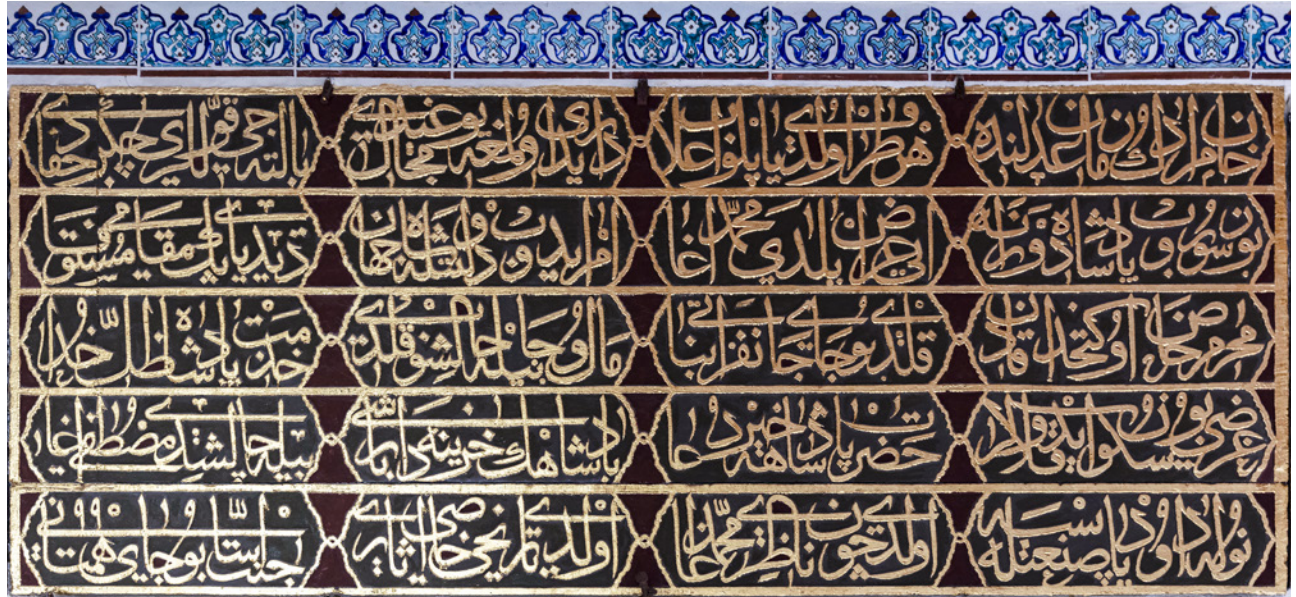
8 Semavi Eyice, "Dâvud Ağa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 22, İstanbul: TDV Yayınları, 2000, 24.

9 Abdülhamit Tüfekçioğlu, Şerif Tümer, "Mimar Dâvud Ağa'nın İmzalı Eserleri ve Üslubu", *Mukaddime*, 10 (2019), 115-116.





1 Zülüflü Baltacılar Koğuşu'nun giriş kapısı



2 Zülüflü Baltacılar Koğuşu'nun giriş kapısındaki kitâbe

Topkapı Sarayı'nın kuzeydoğu köşesindeki bir set üzerine inşa edilen Zülüflü Baltacılar Koğuşu'nun Harem girişi üzerindeki celî sülüs hatlı ve H. 995 (M. 1586/1587) tarihli manzum kitâbesinin şairi Âsârî'dir. (Resim 1-2)



3 Kitâbede Dâvud Ağa'nın isminin "Nola Dâvud yapsa san'atla" şeklinde geçtiği kartuş





4 İncili Köşk

- 1- Han Murad'ın zamân-ı adlinde / Her taraf oldu yapulub âlâ / Dar idi olmağa yoğidi mecâl / Baltacı kulları çekerdi cefâ
- 2- Yüz sürüp pâdişâh-ı devrâna / Ânu arz eyledi Mehmed Ağa / Emr edüp devlet ile şâh-ı cihân / Dedi yapun makâmı müstevfâ
- 3- Mahrem-i has o Kethüdâ Kadın / Kıldı bu cây-ı can-fezâyı binâ / Mâl ü câmyle çalısub kıldı / Hıdmet-i pâdişâh-ı zıll-ı Hudâ
- 4- Garazi bu sükûn edüb kılalar / Hazret-i pâdişâha hayır dua' / Pâdişâhın hazinedarbaşı / Bile çalışdı Mustafa Ağa
- 5- Nola Dâvud yapsa san'atla / Oldu çün nâzırı Mehmed Ağa / Oldu târihi hâssı Âsârî / Cennet-âsâ bu cây-ı bi-hemtâ 995

Kitâbede yer alan “Nola Dâvud yapsa san'atla” ifadeleriyle (Resim 3) Dâvud Ağa'nın sanatkarlığı ve maharetine vurgu yapılmıştır. Ayrıca kitâbe metninden, yapının inşasından sorumlu bina emininin Mehmed Ağa olduğu anlaşılmaktadır. “Bina Emini”, “Bina Nazırı” ve “Mütevelli” gibi kavramlar sanat tarihi ve epigrafik çalışmalarda mimari ve inşai süreç içerisinde değerlendirilmektedir. Bahsi

geçen bu bina emininin Fatih Çarşamba'da külliyesi olan Dârüssaâde Ağası Habeşi Mehmed Ağa olması muhtemeldir. Mehmed Ağa Külliyesindeki inşa kitâbesinde de mimar olarak Dâvud Ağa'nın ismi geçmektedir.

Zülüflü Baltacılar Koğuşu'nun dışında, Divan Avlusu'ndan Harem'e girilen kapılar ve bu kısımdaki çeşmelerin bulunduğu mekânlarda herhangi bir mimar ismi geçmese de eserlerin inşa tarihi ve üslubu dikkate alındığında Dâvud Ağa'ya atfedilmesi mümkündür.

Dâvud Ağa'nın mimarı olduğu bir diğer yapı, Topkapı Sarayı'nın doğusundaki İncili Köşk'tür. Bizans dönemine ait Marmara surları üstünde yer alan ve Koca Sinan Paşa'nın sadrazamlığı döneminde Sultan III. Murad'a hediye olarak sunulan bu yapının önemli bir bölümü, XIX. yüzyılın ikinci yarısında başlanan Rumeli Demiryolları'nın inşası sırasında yıkılmıştır.<sup>10</sup> Yapının kemerli açıklıklara sahip alt katı ve burada yer alan çeşmesi ise sağlam biçimde kalabilmiştir. (Resim 4)

10 Semavi Eyice, “İncili Köşk”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 9, İstanbul: TDV Yayınları, 2000, 278.





5 İncili Köşk'te bulunan çeşme

Köşkün deniz cephesine bakan çifte kemerinin arasındaki bu çeşmenin celî sülüs hatlı ve H. 998 (M. 1589/1590) tarihli manzum kitâbesinin şairi Sâi Efendi'dir. (Resim 5)

- 1- *Bihamdillâh ki Sultân ibn-i sultân / Şeh-i âdil Murâd bin Selîm Hân / Edip dünyâyı adliyle bî muammer*
- 2- *Yedi iklimi kıldı hep musahhar / Sinan Paşa'ya edip emr-i âlî / Binâ kıldı bu kasr-ı bî-misâli*
- 3- *Tasarruflar kılıp mi'mârî Dâvud / Nice sanâtlar etdi onda mevcûd / İçip bu çeşmeden bây u gedâlar*
- 4- *Edeler şâh-ı devrâna duâlar / Çü câri oldu bu ayn-ı revân-bahş / Dedi târihi Sâi Mâ'-i cân-bahş*

Kitâbede yer alan “*Tasarruflar kılıp mi'mârî Dâvud / nice sanâtlar etdi onda mevcûd*” ifadelerinden anlaşılacağı üzere, Dâvud Ağa'nın sanatından övgüyle bahsedilmiştir. Dâvud Ağa'dan başka Topkapı Sarayı'ndaki kitâbelerde adı geçen başmimarlardan biri de Sedefkâr Mehmed Ağa'dır.

### 3.2. Sedefkâr Mehmed Ağa

Kanûnî Sultan Süleyman döneminde, 1562-1563 yılında Rumeli'den devşirme olarak gelen Sedefkâr Mehmed Ağa'nın doğum yeri ve tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur. Literatürde geldiği yerin Kalkandelen veya İlbasan olduğuna dair görüşler bulunmaktadır. Mimar Sinan ekolünden gelen Sedefkâr Mehmed Ağa, 11 Ekim 1606 tarihinde başmimar olmuştur.<sup>11</sup> Başmimarlığı döneminde Sultanahmet Külliyesi başta olmak üzere pek çok yapının inşa ve imar faaliyetlerinde görev almıştır. Sedefkâr Mehmed Ağa'nın biyografisi niteliğinde olan *Risâle-i Mi'mâriyye*, 1614 yılında Câfer Çelebi tarafından yazılmıştır.<sup>12</sup>

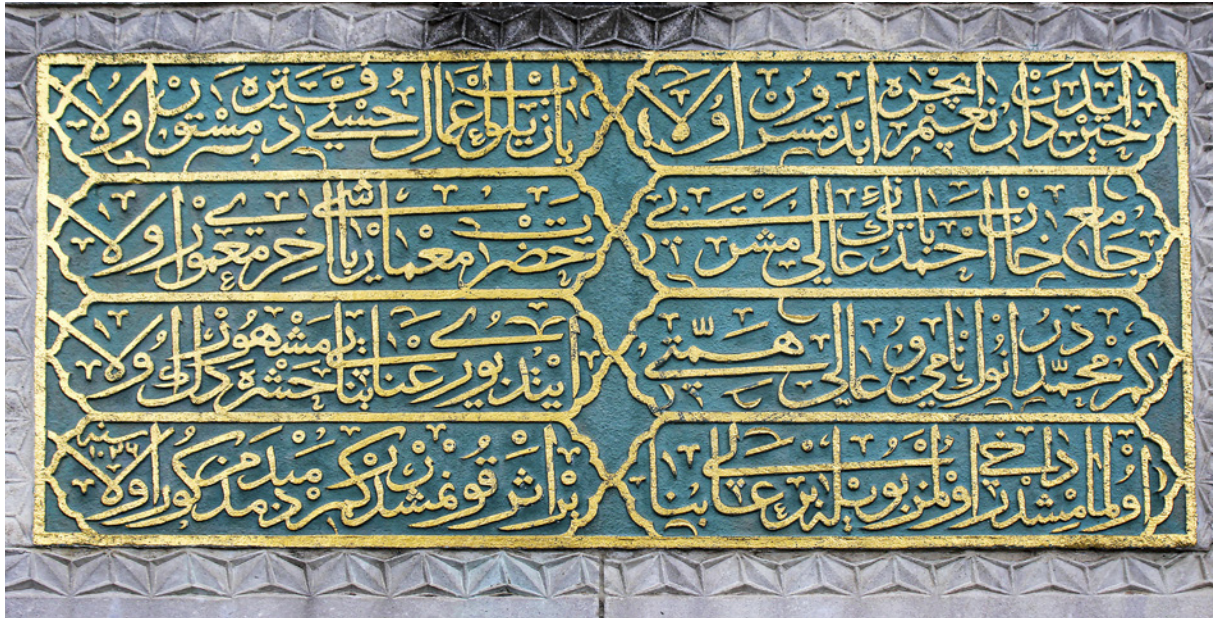
Sedefkâr Mehmed Ağa'nın ismi, Sultanahmet Camii'nin avlusunun kuzey duvarında bulunan, H. 1026 (M. 1717) tarihli ve celî sülüs hatlı kitâbede “*Hazret-i mi'mârbaşı âhiri ma'mûr ola / Kim Mehmed'dir anun nâmı ve 'âlî himmeti / Etdi bu ra'nâ binâyı haşre dek meşhûr ola*” ifadeleriyle yer almaktadır. (Resim 6) Benzer bir uygulama, Topkapı Sarayı'ndaki Has Oda'nın kuzeybatısında, Destimal Odası cihetindeki küçük avluda yer alan H. 1027 (M. 1618) tarihli kitâbede de tespit edilmiştir. Sivri kemer formlu mermer levha üzerine kabartma tekniğiyle hakkedilen kitâbe, beş satır hâlinedir ve toplam on kartuştan oluşmaktadır. (Resim 7) Kitâbenin metni şöyledir:

- 1- *Meded yâ Rab hâcât-ı münâcâtım icâbet kıl / Mükemmel eyle zâtında saâdetdür hidâyetdür*
- 2- *Ne denlü zeyn olursa medhim ile güher zâtı / Olur lü'lüü şehvârdür deryâ-yı rahmetdür*
- 3- *Dahî mi'mâr olan pîr-i mübârek sâhib-i temkîn / Muhammed Ağa ol mes'ûd ederdî cehd-i gayretdür*

11 Ahmet Vefa Çobanoğlu, “Mehmed Ağa, Sedefkâr”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 28, Ankara: TDV Yayınları, 2003, 430. Mimar için ayrıca bkz. Ahmet Vefa Çobanoğlu, *Mimar Mehmed Ağa ve Eserleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987.

12 Orhan Şaik Gökyay, “Risâle-i Mimâriyye-Mimar Mehmed Ağa Eserleri”, *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976, 113-215; Câfer Efendi, *Risâle-i Mi'mâriyye*, Der. İ. Aydın Yüksel, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005.





6 Sultanahmet Camii'nin kuzey avlusunda, Sedefkâr Mehmed Ağa'dan bahseden kitâbe



7 Topkapı Sarayı'nda Sedefkâr Mehmed Ağa'nın isminin geçtiği kitâbeler

4- İlâhî bu iki zâta inâyet merhamet et kim / Biri mi'mâr -ı zâhirdir biri Nûr-ı Hidâyetdür

5- Okurdu şâhid-i Gaybî sebk sâlâr hâtifden / Dedi kıl târîhinde cehd mübârek bâd alâmetdür 1027



8a



8b



**8a-b** Kitâbede Sedefkâr Mehmed Ağa'nın ismi şu beyitte geçmektedir:

*"Dahi mi'mâr olan pîr-i mübârek sâhib-i temkin / Muhammed Ağa ol mesûd ederdî cehd-i gayretdür"*

Sultanahmet Camii'ndeki mimar kitâbesiyle bu kitâbe karşılaştırıldığında, her iki eserin de tarih, metin, yazı ve üslup açısından benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu benzerliklerden hareketle Topkapı Sarayı'ndaki kitâbenin de Sedefkâr Mehmed Ağa'ya ait olduğu kanaati doğmaktadır. Topkapı Sarayı'ndaki kitâbede, mimardan *"pîr-i mübârek"* ve *"sâhib-i temkin"* ifadeleriyle övgüyle bahsedilmiştir. (Resim 8) Buna ek olarak *"Îlâhî bu iki zâta inâyet merhamet et kim / Biri mi'mâr-ı zâhirdir biri Nûr-ı Hidâyetdür"* mısralarında, mimarın

ismiyle Hz. Muhammed'in (s.a.v.) isimlerinin aynı olmasına vurgu yapılarak Peygamberimizin hidâyet nuru kişiliğiyle insanlığı imârına, Sedefkâr Mehmed Ağa'nın ise mimarlık vasfıyla binaları inşasına atıf yapılmıştır.

Bu kitâbenin alt kısmında, yine aynı şekilde mermer malzemeye kabartma tekniğiyle dört satır ve on altı kartuş hâlinde hakkedilmiş ikinci bir kitâbe daha yer almaktadır. Kitâbe düzeni ve yazı üslubundaki benzerliklerden hareketle iki kitâbenin de birbiriyle bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır.



Allah'a hamd, Peygamberimize salât ü selâm ve sahâbeye dua cümleleriyle başlayan kitâbenin on bir ve on ikinci mısralarındaki “*Odabaşı olan Câ'fer Ağa ol server-i bâlâ / Sebeb oldu bu hayrâta çeküb envâ'-ı mihnetdür*” ifadelerinden, bâninin Has Odabaşı Cafer Ağa olduğu ve bu kişinin H. 1027 (M. 1618) tarihinde Destimal Odası civarındaki bazı inşa faaliyetlerini Sedefkâr Mehmed Ağa'ya yaptırdığı tespit edilmektedir. Böylece Sultanahmet Camii'nden sonra Topkapı Sarayı bünyesinde de Sedefkâr Mehmed Ağa'nın isminin tespit edilmesi, araştırmamızın kayda değer sonuçlarındandır. Kitâbelerde adı geçen bir diğer mimar ise Mimar Es'ad Ağa'dır.

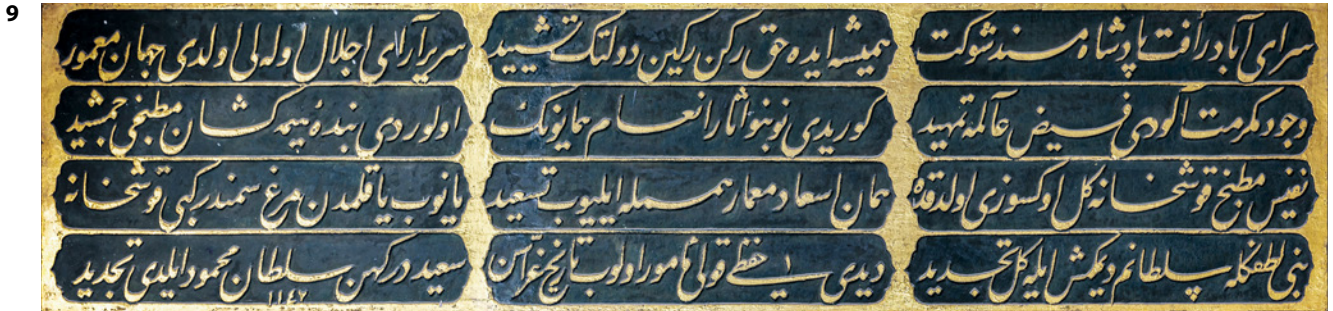
### 3.3. Mimar Es'ad Ağa

Literatürde hakkında biyografik bir bilgiye rastlamadığımız Es'ad adında bir mimarın ismi, Topkapı Sarayı'nın Enderûn Avlusu'nda yer alan Kuşhâne Kapısı kitâbesinde tespit edilmiştir. Topkapı Sarayı'nın Enderûn Avlusu'nda, Akağalar Koğuşu'nun yanında, Kuşhâne yapısını da içine alan Kuşhâne Avlusu yer almaktaydı. Günümüze ulaşmamış bu avluda bulunan ve padişahların yemeklerinin hazırlandığı mekân olan Kuşhâne'nin inşası XVII-XVIII.

yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Harem'e geçişi sağlayan Kuşhâne Kapısı'nda yer alan, şairi Hıfzı Kulu olan, H. 1147 (M. 1134) tarihli ve celî ta'lik hatlı manzum kitâbede Mimar Es'ad Ağa'nın ismi geçmektedir. (Resim 9)

- 1- *Saray-âbâd-ı re'fet pâdişâh-ı mesned-i şevket / Hemîşe ide Hak rükn-i rekîn-i devletin teşyîd / Serir-ârâ-yı iclâl olalı oldu cihân ma'mûr*
- 2- *Vücûd-ı mekremet-âlûdu feyz-i âleme temhîd / Göreydi nev-be-nev âsâr-ı in'âm-ı hümayûnun / Olurdu bende-i hîmekeşân-ı matbahı Cemşîd*
- 3- *Nefis-i matbah-ı Kuşhâne küll öksüzi oldukda / Heman Es'ad-ı mi'mâr-ı himemle eyleyip tes'îd / Yanıp yakılmadan murg-i semender gibi Kuşhâne*
- 4- *Beni lutfunla sultânım demekmiş eyle tecdîd / Dedi Hıfzî kulu me'mûr olup târih-i garrâsın / Said dergehin Sultan Mahmud eyledi tecdîd 1147*

Kitâbede yer alan “*Nefis-i matbah-ı Kuşhâne küll öksüzi oldukda / Heman Es'ad-ı mi'mâr-ı himemle eyleyip tas'îd*” ifadelerinden anlaşılacağı üzere, Kuşhâne'nin mutfağı yanmış ve Mimar Es'ad Ağa bu yapının inşasını gerçekleştirmiştir. (Resim 10) Mimar Es'ad Ağa'nın yanı sıra yapının üzerinde imzasını tespit ettiğimiz diğer sanatkâr da Ali Kalfâdır.



9 Enderûn Avlusu'nda yer alan Kuşhâne Kapısı kitâbesi

10 Mimar Es'ad Ağa'nın kitâbesinden detay



### 3.4. Ali Kalfa

Günümüzde Topkapı Sarayı Taş Eserler Envanteri'ne kayıtlı olan mukarnas sütun başlığının üzerindeki kitâbede “*amelü Ali Kalfa fi 22 Muharrem sene 1168*” ifadesi (Resim 11-12) yazılıdır.<sup>13</sup> Bu kitâbede görülen ve Arapça “işidir, eseridir” anlamına gelen “*amelü*” ifadesi, imza mahiyetindedir. Bu imzada sanatkârın “*kalfa*” olduğuna da vurgu yapılmıştır. “*Amelü*” ifadesinden yola çıkıldığında, Ali Kalfa yalnızca bu sütun başlığının sanatkârı olabileceği gibi, başlığın ait olduğu yapının mimarı da olabilir.

Topkapı Sarayı'nın inşaa faaliyetlerinde görev yapmış sanatkârlar arasında Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan ve Taşçı Ali Ağa da bulunmaktadır. Karacaahmet Mezarlığı'nda medfun olan bu sanatkârların mezar taşlarından hareketle saray bünyesinde çalıştıkları düşünülmektedir.



11 Topkapı Sarayı'ndaki mukarnas sütun başlığı



12 Mukarnas sütun başlığında Ali Kalfa'nın “*amelü Ali Kalfa fi 22 Muharrem sene 1168*” şeklindeki imzası





13 Taşçıbaşı  
Mehmed Pehlivan'ın  
mezar taşı

### 3.5. Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan ve Taşçı Ali Ağa

Topkapı Sarayı'ndaki yapılarda yer alan kitâbelerin dışında, sarayın inşa faaliyetleriyle uğraşmış sanatkârları çok sayıda arşiv belgesi ve üzerlerinde isimleri, vazifeleri gibi biyografik unsurların yazılı olduğu mezar taşlarından tespit etmek mümkündür.

Karacaahmet Mezarlığı 8. Adada yer alan, Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan'a ait, H. 1206 (M. 1791) tarihli mezar taşında sanatkârın "Taşçıbaşı" ve "Harem Mimarı" olduğuna vurgu yapılmıştır. Vefat tarihi ve "Harem Mimarı" unvanı göz önüne alındığında, sanatkârın XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Topkapı Sarayı'nın Harem bölümünün inşa ve/veya onarım faaliyetlerinde görev yaptığı anlaşılmaktadır. (Resim 13)





14 Taşçı  
Ali Ağa'nın  
mezar taşı

Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan'ın mezar taşına yakın bir konumda kardeşi Taşçı Ali Ağa'nın H. 1226 (M. 1811) tarihli mezar taşı yer almaktadır. Mezar taşında Ali Ağa'nın "taşçı" unvanı ve "*Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan'ın biraderi*" olduğu yazılıdır. Bu bilgilere ek olarak sanatkârın "Üsküdarlı" nispetiyle "Üsküdarlı" olduğu belirtilmiştir.<sup>14</sup> (Resim 14)

Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan ve Taşçı Ali Ağa'nın vefat tarihleri arasında yirmi sene vardır. Dolayısıyla bu sanatkârların XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saray bünyesinde beraber çalıştıkları düşünülebilir.

14 Abdülhamit Tüfekçiöğlü, "Üsküdarlı Taşçılar ve Taşçı İmzalı

Mezar Taşları", X. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu Bildiriler, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2019, 111-112.



## Sonuç

Yüzyıllar boyunca Osmanlı hanedanına ev sahipliği yapan Topkapı Sarayı, gerek anıtsallığı ve gerekse çok yönlü mimarisıyla devletin simge yapısından biridir. Saray, Osmanlı'nın gelenekselleşmiş mimari üslubunun yanı sıra Barok, Rokoko ve Ampir gibi Batı kökenli üslupları da içinde barındırmaktadır. Buna bağlı olarak hattat, mimar ve taşçı gibi farklı meslek gruplarından sanatkarlar sarayın yapımında görev almışlardır.

Topkapı Sarayı'nın inşasında hizmet veren mimar, taşçı gibi sanatkarlara ilişkin bilgilere bilhassa kitâbeler ve mezar taşlarında yer alan ifadeler üzerinden ulaşılmıştır. Bu sanatkarlardan Dâvud Ağa, Sedefkâr Mehmed Ağa ve Mimar Es'ad Ağa'nın isimleri, Selçuklu ve Erken Osmanlı çağındaki gibi "Ameli filân..." kalıbındaki imzalar şeklinde olmayıp Topkapı Sarayı bünyesindeki yapıların manzum kitâbelerindeki mısralarda geçmektedir. Bu üslup, 16. ve 17. yüzyıllarda imza geleneğinde oluşan yeni anlayışın yansımasıdır. Mukarnaslı bir sütun başlığı üzerinde yer alan Ali Kalfa'nın ismi ise Türk-İslâm sanatında geleneksel bir imza ifadesi olan "amelü" ile birlikte kullanılmıştır. Hem geleneksel anlayışla oluşturulan hem de şiir içindeki mısralarda geçen bu sanatkar isimleri, Topkapı Sarayı bünyesinde farklı imza usullerinin birlikte yer aldığını göstermektedir. Ayrıca bu araştırma sonucunda, Sedefkâr Mehmed Ağa'nın imzasının Sultanahmet Camii'yle birlikte Topkapı Sarayı'nda da tespit edilmesinin sanatkarın biyografisine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bir diğer sanatkar olan Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan'ın Karacaahmet Mezarlığı'nda yer alan mezar taşında "Harem Mimarı" olarak anılması, sanatçının Topkapı Sarayı bünyesinde çalıştığını göstermektedir. Taşçıbaşı Mehmed Pehlivan'ın mezarının yakınında bulunan kardeşi Ali Ağa'nın mezar taşında da "taşçı" ifadesinin görülmesi, bu iki kardeşin beraber çalıştığını düşündürmektedir.

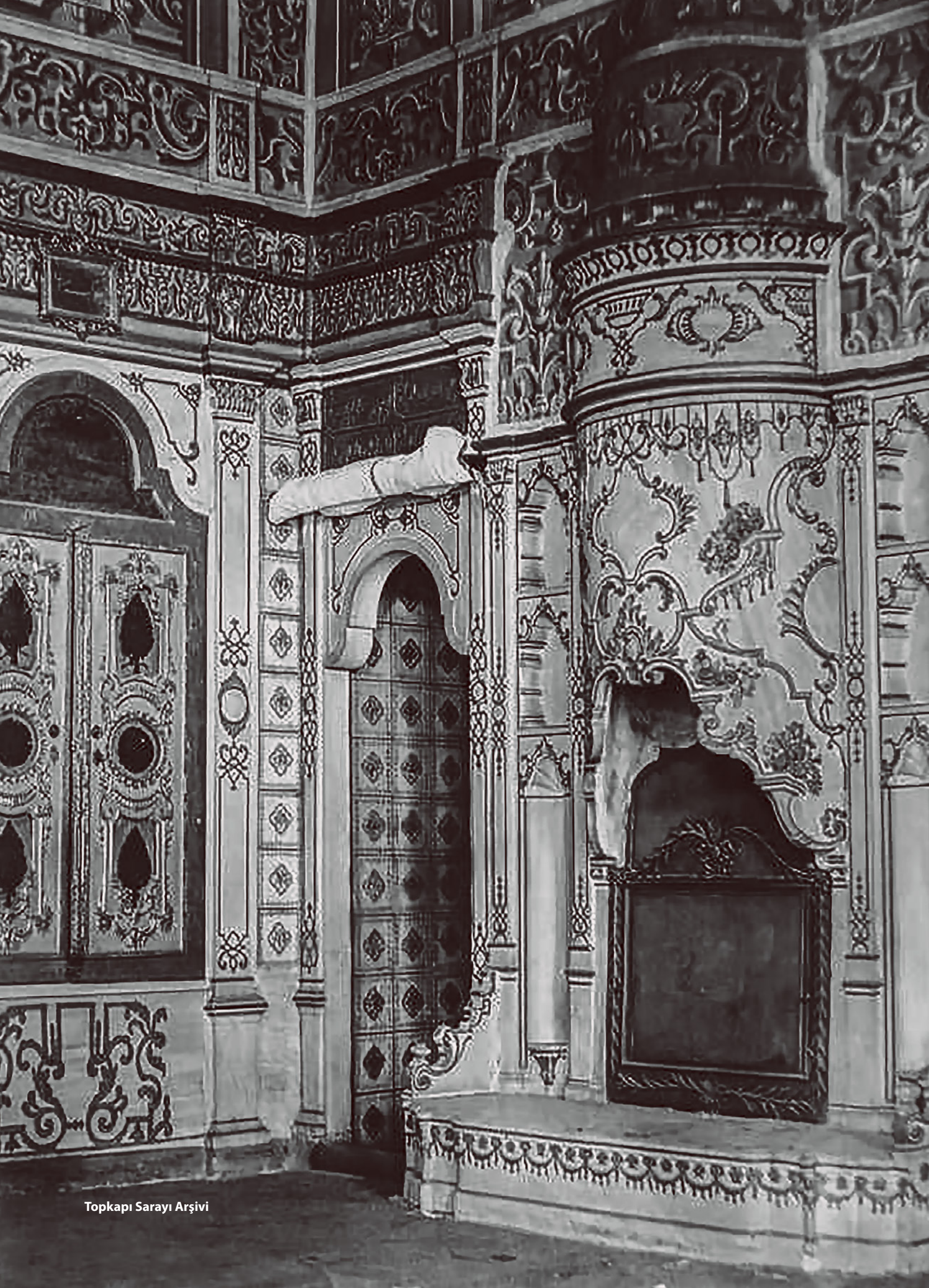
Sonuç olarak, çalışmamızda tespit ettiğimiz mimarlar ve taşçılar hem Osmanlı Devleti'nin hem de payitaht İstanbul'un simgesi olan Topkapı Sarayı'nın mimarisinde etkin rol oynamışlardır. Sarayın mimarisini şekillendiren bir kısım sanatkarın

ismi tespit edilebilmiş olsa da herhangi bir imza bırakmamış, ismi unutulmuş veya gizlenmiş daha nice sanatkarların da sarayın inşasında emeği bulunmaktadır.

## Kaynakça

- Ca'fer Efendi. *Risâle-i Mi'mâriyye*. Der. İ. Aydın Yüksel. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. "Mehmed Ağa, Sedefkâr", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 28, Ankara: TDV Yayınları, 2003, 430-431.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. *Mimar Mehmed Ağa ve Eserleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987.
- Eyice, Semavi. "Dâvud Ağa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 9, İstanbul: TDV Yayınları, 2000, 24-26.
- Eyice, Semavi. "İncili Köşk", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 22, İstanbul: TDV Yayınları, 2000, 278-279.
- Eyice, Semavi. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Epoch Yayınları, 1985.
- Gökay, Orhan Şaik. "Risâle-i Mimâriyye-Mimar Mehmed Ağa Eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976, 113-215.
- Karahasan, Ümran. *Topkapı Sarayı Müzesi Cumhuriyet Dönemi Restorasyonları*. Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2005.
- Mülayim, Selçuk. "Tarih Kitabeli Bir Mukarnas Başlık", *Oktay Aslanapa Armağanı*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1996, 151-162.
- Necipoglu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Sönmez, Zeki. *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslâm Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976.
- Tüfekçioğlu, Abdülhamit. "Üsküdarlı Taşçılar ve Taşçı İmzalı Mezar Taşları", *X. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu Bidiriler*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2019, 93-127.
- Tüfekçioğlu Abdülhamit, Şerif Tümer. "Mimar Dâvud Ağa'nın İmzalı Eserleri ve Üslubu", *Mukaddime*. 10 (2019): 115-139.







# SULTAN I. ABDÜLHAMİD HAN ODASI, HAZİNE ODASI VE YEMİŞ ODASI'NDAKİ KUŞAK YAZILARININ RESTORASYON İLKELERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Ali Rıza Özcan\*

Gönderilme Tarihi: 21.05.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

## Özet

Topkapı Sarayı Harem yapıları arasında bulunan Sultan I. Abdülhamid Han Odası, Hazine Odası ve Sultan III. Ahmed Has Odası'nda (Yemiş Odası) 2022 yılında yapılan restorasyonların ortak özelliği, kuşak yazılarında yer alan metinlerin ahşap üzerine zerendûd olarak uygulanmış olmasıdır. Hatlar, siyah ve lacivert renklerde zeminlerin üzerine sürme altın kullanılarak fırça yardımıyla tatbik edilmiştir. Sultan I. Abdülhamid Han Odası ve Hazine Odası'nın kuşak yazıları celî ta'lik hatla yazılmıştır. Sultan III. Ahmed Has Odası'nın kuşak yazılarında ise celî sülüs yazı türü tercih edilmiştir.

Yazı kuşağı restorasyon çalışması yapılan mekânların hepsinde kuşak yazılarının eksik kısımları, mevcut metinde bulunan harfler ve harf birleşimleri kullanılarak tamamlanmıştır. Böylece kuşak yazılarının dönem özellikleri ve hattatın yazı tavrı muhafaza edilmiştir. Aynı şekilde yazı aralarında kullanılan motifler, süsleme programında raport olarak, yani tekrarlanarak kullanıldığı için eksik kısımlarda bu özellikten faydalanılmıştır.

Kuşak yazısının zemin renkleri aslına sadık kalınarak aynı ton ve doygunlukta tamamlanmış, mevcut zemin renkleri olabildiğince korunmuştur. Eksik metinlerin tamamlanması, "Tarama / Tratteggio" tekniği kullanılarak yapılmıştır. Yapılan son restorasyonla yazı kuşakları temizlenmiş, bakımları yapılarak eksikleri giderilmiş ve dönem özellikleri korunarak gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde ulaşması hedeflenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Restorasyon, Harem Dairesi Yapıları, Hat Sanatı, Zerendûd, Kasîde-i Bürde, Hilye-i Hâkânî, Tratteggio, Mehmed Es'ad Yesârî, Kuşak Yazısı

## THE EVALUATION OF THE BAND INSCRIPTIONS IN THE SULTAN ABDÜLHAMİD I KHAN CHAMBER, THE TREASURY CHAMBER, AND THE FRUIT ROOM (YEMİŞ ODASI) IN TERMS OF RESTORATION PRINCIPLES

### Abstract

The restoration that was conducted in 2022 on the Harem edifices in Topkapı Palace, including the Sultan Abdülhamid I Khan Chamber, the Treasury Chamber, and Sultan Ahmed III's Privy Chamber (Yemiş Odası / Fruit Room) shared a common feature: the band scripts were applied on wood using the technique named "zerendûd". The calligraphic lines were brushed on black and navy backgrounds with pulverized gold. The band scripts in the Sultan Abdülhamid I Khan Chamber and the Treasury Chamber were written in the jali ta'lik script, while the ones in Sultan Ahmed III's Privy Chamber were in the jali thuluth script.

The missing parts of the band scripts in all the restored spaces were completed using the existing letters and letter combinations found in the original texts. Thus, period-specific features of the band scripts and calligraphers' writing styles were preserved. The motifs used in between the writings were repeated as part of the decorative program, benefiting the restoration in filling the missing sections.

The background colors of the band scripts were completed with the same tone and saturation, staying true to the original colors as much as possible. The completion of the missing texts was achieved using the Tratteggio technique. The recent restoration ensured the cleaning, maintenance, and repair of the calligraphic bands, aiming to preserve their period-specific features and provide a healthy transmission to future generations.

**Keywords:** Restoration, Edifices of the Harem, Calligraphy Art, Zerendûd, Kasîde-i Bürde, Hilye-i Hâkânî, Tratteggio, Mehmed Es'ad Yesârî, Band Script

\* Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi, ORCID No: 0000-0002-4847-7196



Bu makalede, Topkapı Sarayı'nın Harem bölümünde bulunan Sultan I. Abdülhamid Han Odası, Hazine Odası ve Sultan III. Ahmed Has Odası'ndaki (Yemiş Odası) yazı kuşaklarının 2022 yılının Ağustos-Kasım ayları arasında yapılan restorasyonları ele alınmaktadır.

Sözü edilen yapılardaki kuşak yazılarının ortak özelliği, ahşap üzerine zerendüd<sup>1</sup> olarak uygulanmış metinler olmalarıdır. Hatlar, siyah ve lacivert zeminler üzerine sürme altın kullanılarak fırça yardımıyla tatbik edilmiştir. Sultan I. Abdülhamid Han Odası ve Hazine Odası'nın kuşak yazıları celî ta'lik yazı çeşidiyle yazılmıştır. Sultan III. Ahmed Has Odası'nın kuşak yazılarında ise celî sülüs yazı türü tercih edilmiştir.

### Sultan I. Abdülhamid Han Odası

Osmanlı Devleti'nin 27. padişahı olan I. Abdülhamid, H. 1137 / M. 1725 senesinde doğmuştur. Babası III. Ahmed, annesi Râbia Şermî Sultan'dır. H. 1187 / M. 1774'te, 49 yaşındayken tahta çıkmış ve 1789'a kadar hüküm sürmüştür. 1787-1792 yılları arasında süren Osmanlı-Rus savaşında Özi Kalesi'nin Rusların eline geçtiği ve kale içindeki halkın Ruslar tarafından katledildiği haberini duyunca sağ tarafına felç gelmiş ve 7 Nisan 1789'da, 64 yaşında vefat etmiştir. Kaynaklarda bu haberi Sultan I. Abdülhamid Han Odası'nda aldığı dair bilgiler mevcuttur. Cenazesi Bahçekapı'da bulunan, kendi yaptırdığı türbesine defnedilmiştir.<sup>2</sup>

Harem bölümünde, Hünkâr Hamamı'nın karşısında yer alan Sultan I. Abdülhamid Han Odası'nın özelliği, Harem içinde bir geçit görevi yapmasıdır. Bu odadan Sultan III. Osman Taşlığı ve Köşkü ile Sultan III. Selim Has Odası ve Mihrişah Valide

Sultan Daireleri'ne geçilmektedir. Harem tarafından giriş kapısının üstünde ve odanın iç tarafında görülen, mermer celi ta'lik hat ile hakkedilmiş kitâbe metni şöyledir:

*“Melce’-i şâhân-ı âlem Hân Hamîd-i dâdger  
Nüşâ-i ahlâkıma muhtâc yüz bin faşl u bâb  
Dîde-i bahtı gibi Hâk kapusun meftûh ede  
Perde-i şubhu küşâd etdikçe dest-i âfitâb”*

Odanın içindeki çeşmenin üzerinde yer alan, yine celi ta'lik hatla hakkedilmiş kitâbe metninde ise *“Çeşme-i dil-cû hayât-ı câvidân ‘ayn-ı şifâ”* yazılıdır.

Sultan I. Abdülhamid Han Odası'nın içinde, Sultan III. Osman Taşlığı'na bakan pencerelerin üstünden başlayan ve bütün odayı çepeçevre saran bir kuşak yazısı vardır. Metni 17. yüzyıl başlarında vefat eden Hakânî Mehmed Bey'e (ö. 1606) ait ve tamamı 713 beyit / 1.426 mısra olan, Feilâtün/Feilâtün/Feilün aruz kalıbıyla yazılmış manzum hilyeden seçilen 36 mısranın bulunduğu bu kuşak yazısında, mısraların arasına “Esmâ-i Hüsnâ”dan, yani Allah'ın güzel isimlerinden olan “Allah” lafzından başlayarak sırasıyla “Eş-Şekûr”a kadar toplam 36 esmâ yazılmıştır. Hatlar lacivert renge boyanmış, celî ta'lik yazı çeşidiyle ahşap zemin üzerine ezilmiş/sürme altınla uygulanmıştır. Kuşak yazısında hattatın imzası ve tarih yoktur. Ancak yazıların ta'lik yazının büyük ustası, 19. yüzyıl hattatlarından Mehmed Esâd Yesârî'ye ait olduğu eldeki yazı kalıpları ile doğrulanmıştır. Aynı yazı kalıplarının Hünkâr Sofası'nda ve Sultan III. Selim Odası'nda da kullanıldığı bilinmektedir. Mısraları ayıran bölümler ve esmaların süslemeleri Barok tarzıdır.

Sultan I. Abdülhamid Han Odası'nın kuşak yazısı 33 metre uzunluğundadır. 18 x 23 cm ölçü içerisine Esmâ-i Hüsnâ'dan isimler, 18 x 74 cm ölçü içerisine ise *Hilye-i Hâkânî*'den seçilen metinler yazılmıştır. Tekrar eden *Hilye-i Hâkânî* metinlerinin uzunluğu 50 cm'dir. İbareler, esmalar ve *Hilye-i Hâkânî*'den seçilen metinler, 9 mm'lik kalem ağzı kalınlığıyla yazılmıştır.

Sultan I. Abdülhamid Han Odası'nın kuşak yazısını oluşturan *Hilye-i Hâkânî*'nin mevcut süreç içerisinde hasar gördüğü anlaşılmıştır. Yapılan

1 Koyu renk zemin üzerine altın kullanılarak yapılan uygulamaya denilir. Zerendüd yazı tekniği olarak bilinen ve siyah, lacivert, kiremit kırmızısı, ördek başı yeşili gibi koyu renkli zeminlerin üzerine ezme altın kullanılarak yazılan bu yazılar, hattatlar tarafından tasarlandıktan sonra müzehhiplerce kâğıt üzerine uygulanmış; mimaride ise bu uygulama kalemkârlar tarafından kalemişi tekniğiyle gerçekleştirilmiştir.

2 Geniş bilgi için bkz. Münir Aktepe, “Abdülhamid I”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: TDV Yayınları, 1989, 213-216.



restorasyon sırasında, giriş kapısı ve çeşme üzerinde bulunan metnin 6 mısrasının daha önce yapılan kötü bir restorasyon müdahalesine maruz kaldığı gözlenmiştir. Hattat Yesârî Mehmed Es'ad tarafından yazıldığı bilinen metnin orijinal kalıpları kullanılarak bozulmuş olan 6 mısra aslına uygun şekilde düzeltilmiştir.

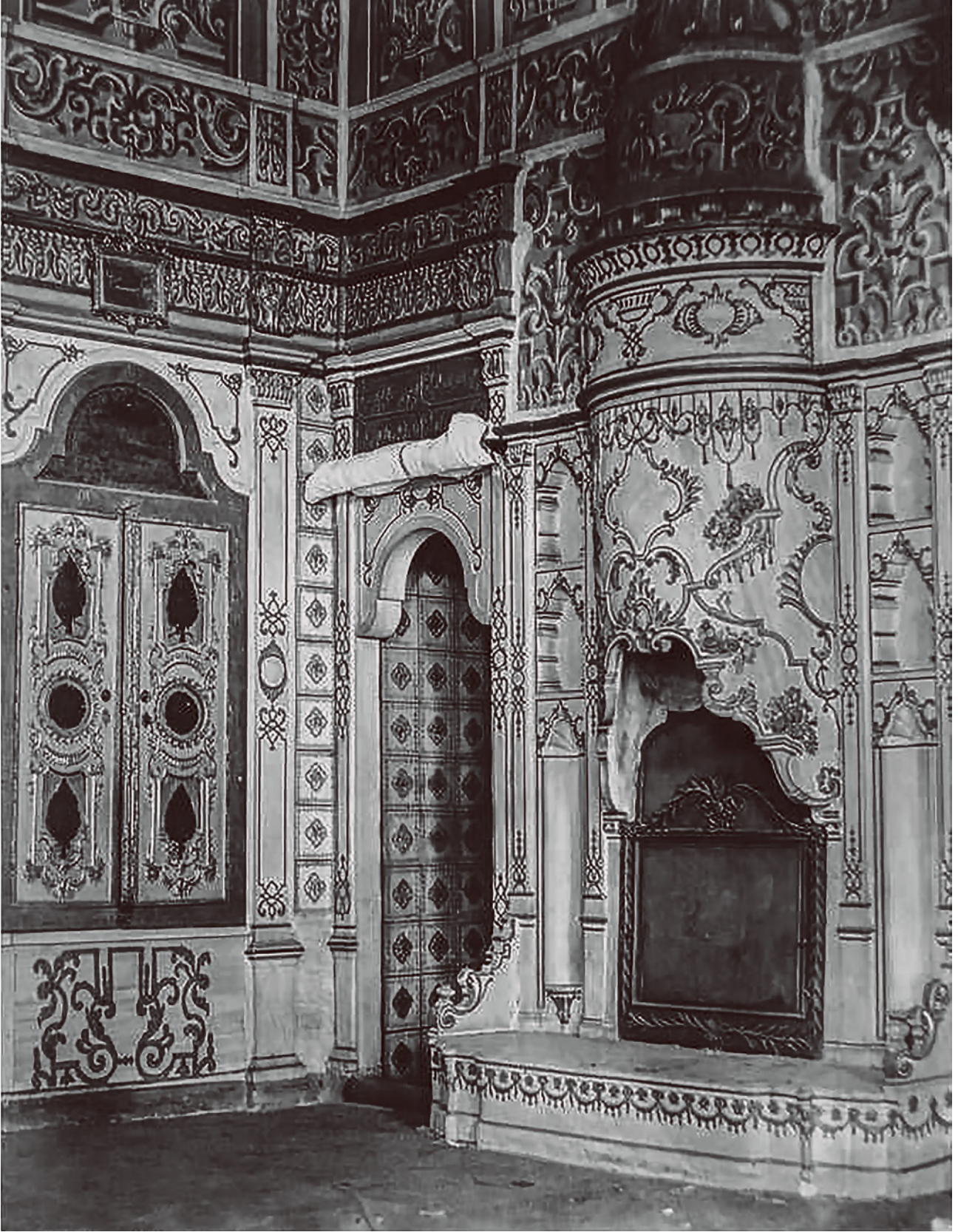
Sultan I. Abdülhamid Han Odası'nın kuşak yazılarında zaman içerisinde oluşan tahribata bağlı olarak lokal düzeyde ve bazı bölümlerde mısraların tamamının kayıp olduğu görülmüştür. Giriş

kapısı üzerindeki bu kayıplar yer yer farklılıklar arz etmekle beraber, oda bütün olarak göz önüne alındığında, celî ta'lik hatlarda ve onların arasında bulunup paftaları ayırmakta kullanılan motiflerde de kayıplar tespit edilmiş; ardından restorasyon ilkeleri doğrultusunda tamamlama, temizlik ve bakımları yapılmıştır. İşlemlerin sonunda Paraloid B 72 çözeltisi koruyucu olarak zemin üzerine tatbik edilmiştir. Restorasyon öncesi ve sonrası fotoğflanarak durum tespiti yapılmıştır. Uygulamalar, her gün fotoğflanarak dosyalanmıştır.



1 Sultan I. Abdülhamid'in minyatürü





2 Odanın bu eski fotoğrafında, yazı kuşağının yerinde Avrupai süslemeler mevcuttur.





3 Daha önce yapılmış niteliksiz yazı kuşağından örnekler



4 Zaman içinde fersüdeleşen yazı kuşağında *Hilye-i Hâkânî*'den bir ibare





5 Resim 4'teki yazının restorasyon sonrası görünümü



6 Kuşak yazısının restorasyon öncesi görünümü



7 Kuşak yazısının restorasyon öncesi görünümü





8 Kuşak yazısının restorasyon sonrası görünümü



9 Kuşak yazısının restorasyon sonrası görünümü



10 Kuşak yazısının restorasyon sonrası görünümü



## Hazine Odası (Taş Oda)

Hazine Odası olarak bilinen mekân, Sultan I. Abdülhamid Han Odası'nın giriş kapısının sol tarafında yer almaktadır. XVIII. yüzyılın ortasında, Fransız etkilerinin saray sanatına yansıdığı dönemde I. Mahmud ve III. Osman, Hünkâr hamamlarının önündeki odanın ve şahsi eşyalarını koydukları Hazine Odası'nın (Taş Oda) bezemelerini rokoko üslubuna göre yeniden düzenletmişlerdir.<sup>3</sup>

Hazine Odası'nın kapısı üzerinde bulunan, mermere hakkedilmiş celî ta'lik kitabede şu ifadeler yer almaktadır:

“Miftâh-ı dest-i himmet-i ‘Abdülhamîd Hân  
Açdı mebîti-hâşşa bu bâb-ı saâdeti  
Feth-i kılâ ‘u kişvere bir fâldır hemân  
Olsun küşâde dergeh-i ikbâl ü şevketi”

Hazine Odası'nın 17,5 metrelik yazı kuşağına da İmam Bûsîrî tarafından kaleme alınmış, 24 mısradan oluşan *Kasîde-i Bürde* metni yazılmıştır. Hatlar, siyah zemin üzerine sürme altın kullanılarak celî ta'lik yazı çeşidiyle uygulanmıştır. *Kasîde-i Bürde*'nin sıralı devam eden metnin aralarındaki daire formlarının içine Esmâ-i Nebî'den isimler, celî sülüs yazı çeşidiyle yazılmıştır. 12 x 55 cm'lik paftalar içerisine yazılmış kaside metninin aralarında “Allah”, “Muhammed”, ikili şekilde yazılan dört halifenin isimleri, “Hasan-Hüseyin” isimleri ve Esmâ-i Nebî'den 18 isim olmak üzere toplam 24 ibare bulunmaktadır. Yazılarda hattatın imzası ve tarih yoktur. Ancak yazıların üslubuna bakıldığında 19. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir. Paftaların arasında ve dairelerin etrafında yer alan süslemeler de Avrupai tarzda işlenmiştir.

Hazine Odası'nın kuşak yazılarında zaman içerisinde oluşan tahribata bağlı olarak lokal kayıplar görülmektedir. Odanın ahşap yazı kuşağında bulunan kurt delikleri ile özellikle köşelerde rastlanan büyük oyuklar, ağacın hammaddesi de olan selüloz kullanılarak doldurulmuş ve üzerleri is mürekkebi ile boyanmıştır. Zaman içerisinde kurumaya bağlı oluşan kabarmalar ve çatlaklar, tavşan tutkalı



11 Odada bulunan yazı kuşağının restorasyon öncesi görünümü



12 Çatlaklı yazı zeminlerinin tavşan tutkalı ile restorasyonu

kullanılarak yumuşatılmış ve zemine sabitlenmiştir. İşlemlerin sonunda Paraloid B 72 çözeltisi koruyucu olarak zemin üzerine tatbik edilmiştir. Restorasyon öncesi ve sonrası fotoğraflanarak durum tespiti yapılmıştır. Uygulamalar, her gün fotoğraflanarak dosyalanmıştır.

3 Deniz Esemeli, “Harem”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 16, İstanbul: TDV Yayınları, 1997, 138-152.





13 Yazı kuşağının restorasyon sonrası görünümü



14 Yazı kuşağının restorasyon sonrası görünümü





15 Yemiş Odası'nın eski bir fotoğrafı

### Sultan III. Ahmed Has Odası (Yemiş Odası)

Sultan III. Ahmed, 30 Aralık 1673'te, Bulgaristan'a bağlı Dobriç (Bulgarca: Добрич / Dobrich, Rumence: Bazargic) şehrinde dünyaya gelmiştir. 23. Osmanlı padişahı olan III. Ahmed, "Lale Devri Padişahı" olarak da bilinmektedir. 1703 yılında tahta çıkmış ve 27 yıl boyunca hüküm sürmüştür. Rusya ve Avusturya'ya karşı yapılan savaşlarda zafer elde etse de Osmanlı Devleti'nin duraklama devrine girmesine engel olamamıştır. Şiir dışında resim ve hat sanatına da meraklı olan Padişah'ın yaptırdığı reformlar, Osmanlı Devleti'nin kültürel ve askerî alanlarda güçlenmesinde etkili olmuştur. 12 yıl süren Lale Devri'nin ardından Patrona Halil Ayaklanması çıkmış ve Sultan III. Ahmed tahtından indirilmiştir.<sup>4</sup>

4 Geniş bilgi için bkz. Münir Aktepe, "Ahmed III", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: TDV Yayınları, 1989, 34-38.

Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) Harem içindeki bu küçük odası, Hünkâr Sofası ile I. Ahmed Has Odası'nın arasında yer almaktadır. Her iki mekândan da odaya giriş vardır. Oda, adını o dönemde çiçeğe ve özellikle de laleye gösterilen yoğun rağbetten alan Lale Devri'nde inşa edilmiştir. Sultan III. Ahmed dönemi, Osmanlı süsleme sanatlarında Lale Devri'nin de etkisiyle gelişen yeni bir üslubun en parlak devri olarak bilinmektedir. Natüralist sayılabilecek bu yeni üslup, kullanılan teknik ister kalemişi ister alçı ya da mermer kabartma olsun, dönemin tüm mimari eserlerine yansıtılmıştır. Sultan'ın Harem'de yaptırdığı bu odaya, duvarlarına boydan boya çiçekli vazoların ve meyve tabaklarının resmedilmiş olması sebebiyle "Yemiş Odası" adı verilmiştir.

Yemiş Odası'nın Besmele ile başlayan yazı kuşağında, İmam Muhammed Bûsîrî'nin (1212-1296/97) 160 beyit olarak kaleme aldığı *Kasîde-i Bürde / Hırka Kasidesi*'nden 46 beyit görülmektedir. Yazı kuşağı,



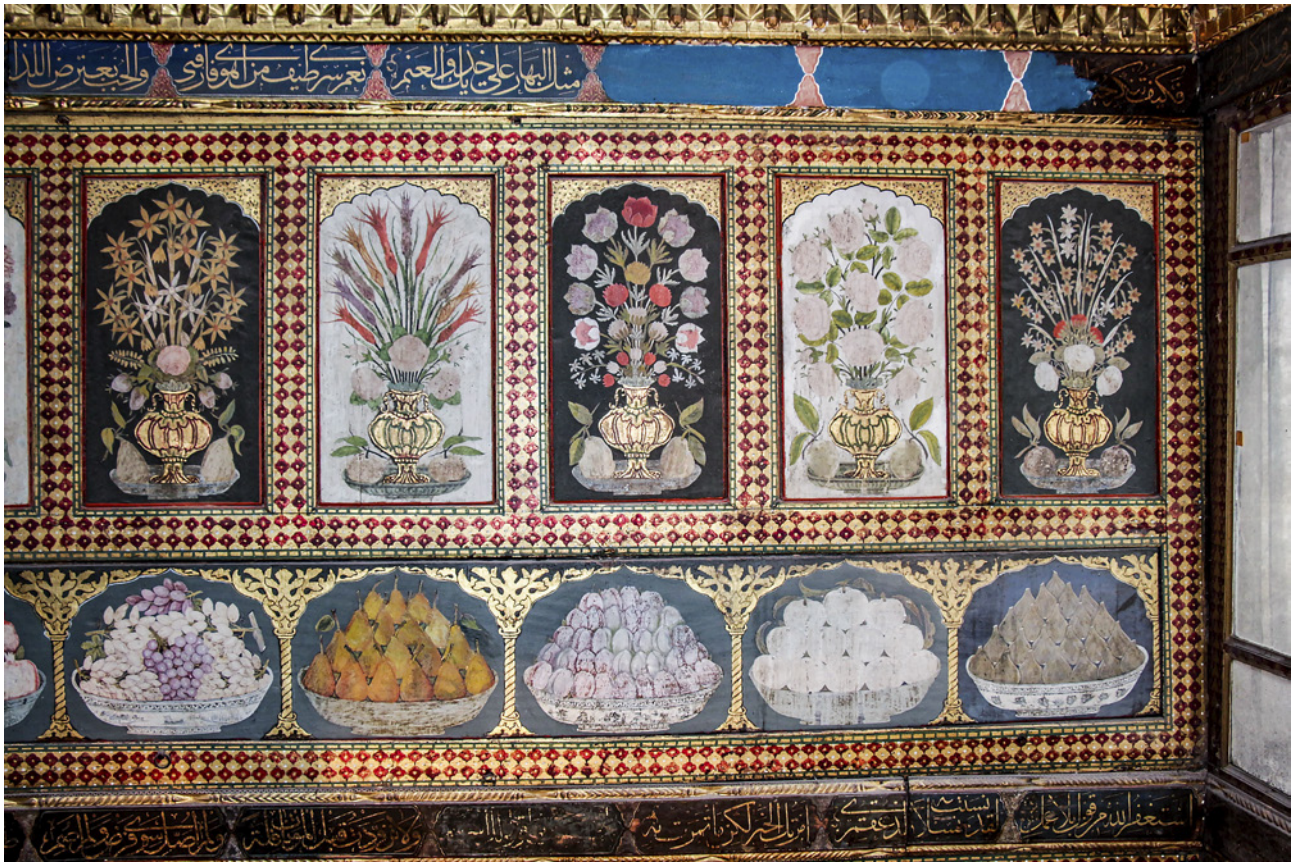
alt kot ve üst kot olmak üzere iki kuşaktan meydana gelmektedir. Üst kotta yer alan 37 x 9 cm'lik paftaların arasına 5 cm'lik rûmîli süslemeler yapılmıştır. Alt kottaki paftalar ise 35 x 9 cm ölçülerindedir. Yazıların arasında yer alan rûmî süsleme ölçüsü, üst kotta olduğu gibi 5 cm'dir. Kalem ağzı kalınlığı, her iki kotta da 5 mm'dir. Yemiş Odası'nın üst ve alt kotunda yer alan iki kuşak yazısının toplam uzunluğu 34 metredir. Yazı kuşağını oluşturan celi sülüs hatlarda hattatın imzası ve tarih yoktur.

İmam Bûsîrî'nin *Kasîde-i Bürde* metni, Harem Dairesi dışındaki bazı bölümlerde de kuşak yazısı olarak yazılmıştır. Örneğin; Has Oda, Destimal Odası ve Şehzadegân Mektebi'nin içindeki çini üzerine yazılmış kuşak yazılarında da karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu metnin celi ta'lik gibi farklı hat türü ile yazılmış örnekleri de mevcuttur. Nitekim Hazine Odası'nın kuşak yazısı, celi ta'likle yazılmıştır.

Yemiş Odası'nın üst kotuna kasidenin 46 mısrası, alt kotuna ise kasidenin devam eden 46 mısrası yazılmıştır. Böylece kasidenin toplam 46 beytinin / 92 mısrasının yazıldığı görülmektedir.

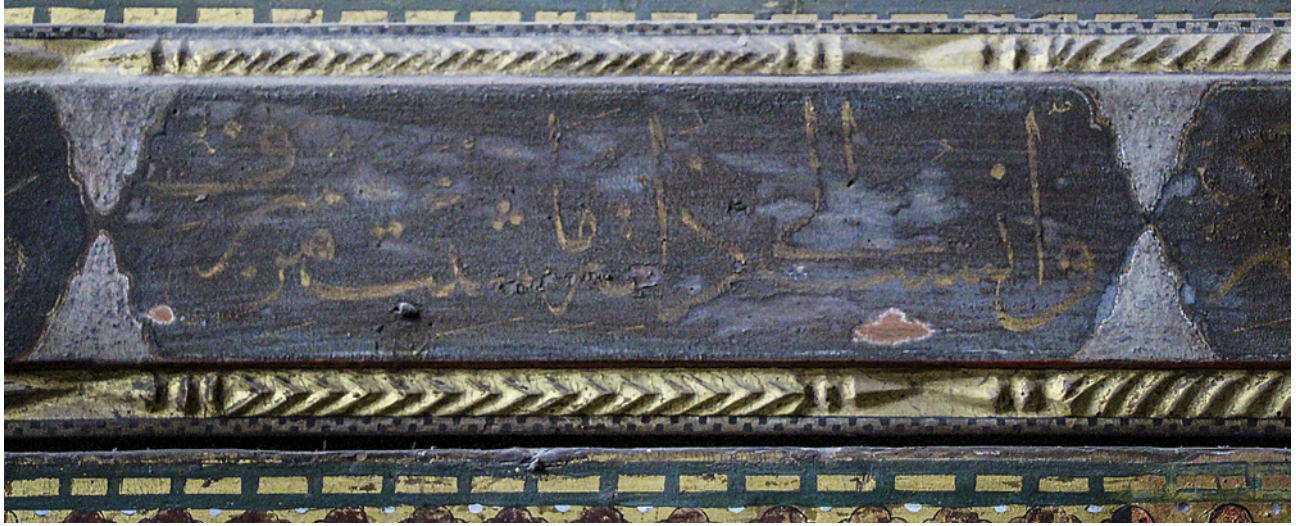
Yemiş Odası'nın dört duvarını iki kot olarak sarı kuşak yazıları, ahşap üzerine ezme altın kullanılarak yazılmıştır.

Yemiş Odası'nın kuşak yazılarında zaman içerisinde oluşan tahribata bağlı olarak yer yer ciddi kayıplar tespit edilmiştir; yapılan restorasyon ile bu eksikler giderilmiş ve yazı kuşağında bulunan eksik metinler tamamlanmıştır. Ayrıca bir önceki restorasyonda göz ardı edilen eksik ibareler de dönemin yazı anlayışına uygun olarak yeniden yazılmış ve uygulanmıştır. İşlemlerin sonunda Paraloid B 72 çözeltisi koruyucu olarak zemin üzerine tatbik edilmiştir. Restorasyon öncesi ve sonrası fotoğraflanarak durum tespiti yapılmıştır. Uygulamalar, her gün fotoğraflanarak dosyalanmıştır.



16 Yazı kuşağının restorasyon öncesi görünümü





17 Restorasyon öncesinde bir yazı kuşağı örneği

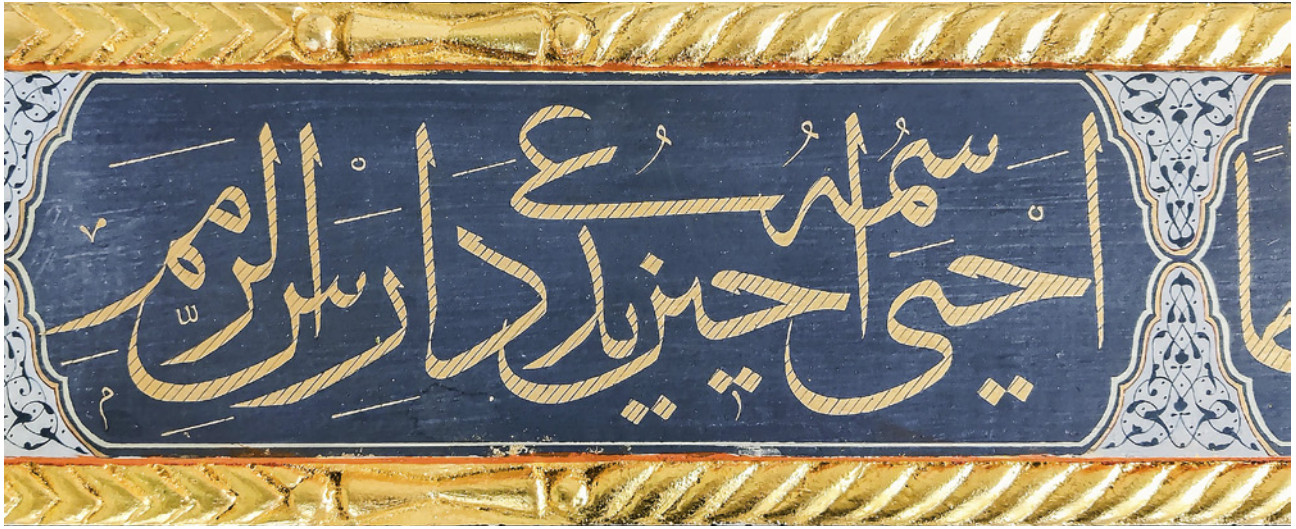


18 Restorasyonda değiştirilen nitelsiz yazı kuşağı parçaları



19 Restorasyon sonrası yenilenen bir yazı kuşağı örneği





20 Tarama / Tratteggio tekniği kullanılarak yenilenen yazılar



21 Yazı kuşağının restorasyon sonrası görünümü



22 Yazı kuşağının restorasyon sonrası görünümü





23 Yazı kuşağının restorasyon sonrası görünümü

### Restorasyon Uygulamaları

Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi yapı grubunda bulunan Sultan I. Abdülhamid Han Odası, Hazine Odası ve Sultan III. Ahmed Has Odası'ndaki (Yemiş Odası) yazı kuşaklarının restorasyonunda, doğal malzemelerden özel olarak hazırlanmış ve geri dönüşümlü nitelikteki boyalar kullanılmıştır. Sözü edilen boyalardaki mavi renk çivit, Lahor çividi ve kobalttan; siyah renk doğal isten, beyaz renk titanyum oksitten, yeşil renk oksit yeşilden, bakır pası renk ise malahit pigmentlerinden elde edilmiştir. Bağlayıcısı zamk-ı Arabî olan boyaların içerisinde eser miktarda kalsit, beyaz kil, şap, boraks, gliserin, selüloz, nöbet şekeri ve bal bulunmaktadır. Ayrıca yine eser miktarda buğday nişastası içeren tutkal da vardır. Boya üretiminin her aşamasında deiyonize su kullanılmıştır. Boyaların ıslatılması ve yumuşatılması esnasında alkol ve eser miktarda sığır ödünden faydalanılmıştır. Sentetik bağlayıcılar ve kimyasallar

kullanılmamıştır. Boyaların Ph düzeyi kâğıt kullanımı için de uygundur. Bakır pası rengi için hazırlanan malahitin Ph'si düşük olduğundan, kireç suyu ve söğüt ağacı külü kullanılarak Ph dengesi sağlanmıştır. Boya üretiminin hiçbir aşamasında kazein, akrilik ve plastik gibi bağlayıcı malzemeler, kıvam arttırıcılar ve köpük gidericiler kullanılmamıştır.

Sultan I. Abdülhamid Han Odası, Hazine Odası ve Sultan III. Ahmed Has Odası'ndaki (Yemiş Odası) yazı kuşaklarının restorasyonunda izlenen çalışma yöntemi şu şekildedir:

- Evvel emirde kuşak yazılarının üzerinde bulunan toz ve kir tabakalarının temizlenmesi amacıyla yumuşak fırça ve restorasyon süngerleri (Wishab / Dura temizleme süngeri) ile ön temizlik gerçekleştirilmiştir. Ardından deiyonize su ve alkolden oluşan karışım ile daha detaylı ve derinlemesine bir temizlik uygulaması yapılmıştır.



- Kuşak yazılarının üzerindeki koruma amaçlı tabakalar (gomalak tabakası, vb.) alınarak yazıların özgün hâli ortaya çıkarılmıştır.
- Ahşap zemin üzerindeki çivi delikleri ve kurt yeniklerinin oluşturduğu boşluklar, selüloz hamurunun metil selüloz ile karıştırılmasıyla elde edilen bir hamurla doldurularak zeminin bakımı ve sağlamlaştırılması gerçekleştirilmiştir.
- Yazı zeminleri, hattatlar tarafından yüzyıllardır kullanılan siyah renkli is mürekkebi ile -sadece renk kaybı olan bölümlerde- ve noktasal doku nuşlarla tamamlanmıştır. Bu çalışma, Hazine Odası'nın yazı zemininde uygulanmıştır.
- Yazı zemini renkli olan kuşak yazılarının zemin renkleri, sadece bu odalar için doğal pigmentlerden özel olarak hazırlanmış boyalar kullanılarak tamamlanmıştır. Gerekli olmadıkça yazı zeminlerine müdahale edilmemiş ve orijinal hâlleri korunmuştur.
- Restore edilen yazı kuşaklarının üzerine koruma amacıyla Paraloid B 72 çözeltisi sürülmüştür.
- Yazı zeminlerinde kullanılan altın, "ezme altın" tabir edilen varak altının (8 x 8 cm ölçülerinde ve yaprak hâlinde) porselen tabaklarda zamk-ı Arabî yardımı ile ezilmesiyle elde edilen 23,75 ayar altındır. Ezme altın, yüzeye jelatin yardımıyla sulandırılarak tatbik edilmiştir.
- Zaman içerisinde tahribata uğrayarak oluşan yazı ve desen kayıplarının giderilmesi amacıyla eksik kısımlar tespit edilmiş, mevcut örneklerden faydalanılarak ve tekrar eden parçalar kullanılarak tümelenmesi yapılmıştır.
- Yemiş Odası'nın kuşak yazısı, *Kasîde-i Bürde* metninin 46 beytinden oluşmaktadır. Metin sırayla devam ettiğinden dolayı hangi satırların kayıp olduğu, metnin öncesi ve sonrası takip edilerek rahatlıkla tespit edilebilmiştir. Eldeki mevcut fotoğraflar ve görsel malzemeler değerlendirilerek eksik kısımlar bir hattat tarafından ve orijinal metinde kullanılan harfler yardımıyla tamamlanmıştır. Böylece kuşak yazısında dönem özellikleri ve hattatın yazı tavrı muhafaza edilmiştir. Aynı şekilde yazı aralarında kullanılan rûmî motifli tezyinat da raport olarak, yani tekrarlanarak kullanıldığı için eksik kısımlarda

bu süsleme örnekleri kullanılmıştır. Uygulamalar, konunun uzmanı hattat ve müzehhiplerden oluşan beş kişilik bir ekip tarafından gerçekleştirilmiştir.

- Yapılan uygulamalar belgelenecek kayıt altına alınmış, böylece çalışma süreci başlangıçtan bitime kadar belgelenmiştir.
- Kuşak yazısının zemin renkleri aslına sadık kalınarak aynı ton ve doyunlukta tamamlanmış, mevcut zemin renkleri korunmuştur.
- Eksik ibarelerin tamamlanması, Tarama / Tratteggio tekniğiyle yapılmıştır. Tarama tekniğinde zemin sıvama olarak kapatılmayıp ince çizgilerle ızgara şeklinde çizilerek mevcut desen yahut yazılar ortaya çıkarılmaktadır. Böylece yazılara ve süslemelere yapılan müdahaleler ve tümlemeler uzaktan bakıldığında fark edilmemekte ve bir bütün olarak görünmektedir. Uygulamalar yakından incelendiğinde ise restorasyon sırasında yapılan müdahaleler rahatlıkla görülebilmektedir. Sözü edilen teknik Sultanahmet Camii, Yeni Camii ve Edirne Selimiye Camii'nin son dönem restorasyonlarında da uygulanmaktadır.

### Kaynakça

- Aktepe, Münir. "Abdülhamid I", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 2, İstanbul: TDV Yayınları, 1989, 213-216.
- Aktepe, Münir. "Ahmed III", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 2, İstanbul: TDV Yayınları, 1989, 34-38.
- Başarık, Emel. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi Mekânlarının İç Mimarlık Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mayıs 2009.
- Demirayak, Kenan. "Kasidetü'l-Bürde", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 24, İstanbul: TDV Yayınları, 2001, 566-568.
- Emler, Selma. *Topkapı Sarayı Restorasyon Çalışmaları*. İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, 1955.
- Esemenli, Deniz. "Harem", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 16, İstanbul: TDV Yayınları, 1997, 138-152.
- Güler, Ömer Said. *Ka'b b. Zühayr'in Kasîde-i Bürde'sine Osmanlı Döneminde Yazılan Türkçe Şerhler*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2021.
- Öz, Mamure. "Topkapı Sarayı 300 Yıldır Solmayan Çiçekler", *Z Kültür - Sanat - Şehir Tematik Dergi*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2017.
- Topkapı Sarayı Müzesi Rehberi*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933.







# BAĞDAT KÖŞKÜ'NDE YENİDEN KULLANILAN ANTİK RENKLİ MERMERLER VE DİĞER TAŞLAR

**Zeki Boleken\***

Gönderilme Tarihi: 15.05.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

## Özet

Osmanlı mimarisinde Bağdat Köşkü, antik mermer ve diğer taşların yeniden duvar kaplaması olarak kullanıldığı dikkat çekici yapılardan biridir. Ancak köşk cephelerinde devşirme olarak kullanılan renkli mermerler hakkında şimdiye dek kapsamlı bir araştırma yapılmamıştır. Köşk cephesinde kullanılan renkli mermerlerin ve diğer taşların çoğu antik dönemden olup, birkaç çeşidi 17. yüzyılda Avrupa ülkelerinde bilinmektedir. Türkiye, Yunanistan, İtalya, İspanya, Fransa ve Mısır'daki antik ocaklardan çıkarılan bu eski renkli mermerler, konuyu daha da enteresan kılmaktadır. Bağdat Köşkü'nün cephesi farklı sanat üsluplarını yansıtmaktadır. Etrafındaki yapılarla birlikte ele alındığında, Bağdat Köşkü'nün Topkapı Sarayı'ndaki sınırlı bir mekânda Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı bölgelerini zengin bir mimari dille temsil ettiği görülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Mimarisi, İstanbul, Topkapı Sarayı, Bağdat Köşkü, Revan Köşkü, Devşirme Malzeme, Antik Mermerler, Diğer Taşlar

## ANCIENT COLORED MARBLES AND OTHER STONES REUSED IN THE BAGHDAD MANSION

### Abstract

In Ottoman architecture, the Baghdad Mansion is one of the remarkable structures where ancient marbles and other stones were reused as a wall covering. However, there is no comprehensive research available on the colored marbles reused on the facades of the mansion. Most of the colored marbles and other stones used on the mansion's facade are ancient and a few of type them were well-known in European countries in the 17th century. These ancient colored marbles taken out of the quarries of Turkey, Greece, Italy, Spain, France, and Egypt make this topic even more interesting. Bagdat Mansion's facade reflects different art styles. Considering the surrounding edifices, it's seen that the Bagdat Mansion represents different regions of the Ottoman Empire with a rich architectural variety in a limited space in the Topkapı Palace.

**Keywords:** Ottoman Architecture, Istanbul, Topkapı Palace, Bagdat Mansion, Revan Mansion, Reused Material, Ancient Marbles, Other Stones

\* Dr. Arş. Gör., M.Ü. İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, zeki.boleken@marmara.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-5014-1069



Devşirme malzemeler hakkında yapılan çalışmalarda, araştırmacıların ilgisi daha ziyade farklı türde ve nitelikte bezemeye sahip çeşitli yapı malzemeleri, kitâbeler, kabartmalar ve heykeller üzerindedir. Birçok örnekte görüldüğü gibi, en azından ikinci kez kullanıldıkları kolaylıkla anlaşılan bu tür malzemeler ilgiyi hak etse de mimarlık tarihinde bunların dışında yaygın olarak yeniden değerlendirilen antik renkli mermerler ve diğer taş türleri de bulunmaktadır. Kaba inşaat malzemelerinden farklı olarak, kullanıldıkları yapıya zenginlik ve saygınlık kazandıran antik renkli mermerler, aynı zamanda baninin gücünü de işaret etmektedir. Temel petrografik bilgileri dışında; öncelikle ocak konumları, ocakların işletildiği zaman aralığı, üretilen malzemenin ihraç edildiği yerler, birincil malzeme olarak ne tür yapılarda kullanıldığı, ocakların kapanmasından sonra malzemenin nereden ve nasıl temin edildiği gibi farklı bilgilerle birlikte antik mermerler, sanat ve mimarlık tarihinde anlamlı hâle gelmektedir.

Bağdat Köşkü, Osmanlı mimarisinde devşirme antik renkli mermer ve diğer taşların kullanıldığı en zengin yapı olmasa da onlardan birisidir. Makroskobik gözlemlerle tespit edilebilen yaklaşık yirmi farklı türdeki mermer ve diğer taş malzemenin oldukça iddiasız boyutlardaki yapının özellikle cephe kaplamalarında, revak kemer taşlarında, revak kemerlerinin köşeliklerinde ve revak kemerlerini taşıyan sütun gövdelerinde kullanılması, Bağdat Köşkü'nü Osmanlı mimarisinde ayrıcalıklı bir konuma yükseltmiştir. IV. Murad'ın Bağdat Seferi ile kazandığı zaferin anısına 1639 yılında inşa ettirdiği köşk; plan özellikleri, inşa tarihi, mimarı, çini ve diğer süslemeleri açısından kapsamlı bir biçimde değerlendirildiğinden dolayı oldukça iyi bilinen bir yapıdır.<sup>1</sup> Öte yandan köşkün cephe tasarımında

en az çini süslemeler kadar ayrıcalıklı bir konumu olan devşirme antik mermer kaplamalar, köken hususu dışında değerlendirilmemiştir. Meinecke, Revan ve Bağdat köşklerinin renkli mermer cephe kaplamalarının bazılarında görülen dekorasyon anlayışının Memlûk sanatından ilham alması ve Revan Köşkü'nde Memlûk eserine ait bir frizin devşirme malzeme olarak kullanılması nedeniyle Revan ve Bağdat köşklerindeki renkli mermerlerin Yavuz Sultan Selim tarafından Kahire'den getirilmiş olabileceğini ileri sürmüştür.<sup>2</sup> Meinecke'nin görüşünü Aslanapa da desteklemiştir.<sup>3</sup> Bununla birlikte Revan Köşkü'nde kullanılan bazı mermer türlerinin ve bunlarla oluşturulan dekorasyon anlayışının sadece Memlûk sanatı ve coğrafyasıyla bağlantılı olmadığı da anlaşılmıştır.<sup>4</sup> Tezcan, Bağdat Köşkü mermer kaplamalarından sadece renkli olanlarının, özellikle *porfido rosso antico* ve *porfido verde Egiziano* parçaların sütun gövdelerinden enine ve boyuna kesildiklerini belirtmiştir.<sup>5</sup> Goodwin, Revan Köşkü cephelerinin Bizans mermerleri ile kaplandığını ifade etmiş ve Bağdat Köşkü mermer kaplamalarının yetersiz malzeme, özellikle de *porfido rosso antico* yüzünden mükemmel bir uyumda olmadığını dile getirmiştir.<sup>6</sup>

İstanbul: Akbank Yayınları, 2000; Hasan Fırat Diker, *Topkapı Sarayında Revan ve Bağdat Köşkleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2000, 87-89; Necdet Sakaoglu, *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı*, İstanbul: Denizbank Yayınları, 2002, 258-262; Oktay Aslanapa, *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004, 391; Ahmet Şimşirgil, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2005, 148-149; Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar*, Çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 248-249.

2 Michael Meinecke, "Die Architektur des 16. Jahrhunderts in Kairo, nach der Osmanischen Eroberung von 1517", *IVème Congrès international d'art turc*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1976, 145-146.

3 Aslanapa, *Osmanlı Mimarisi*, 179, 391.

4 Zeki Boleken, "Topkapı Sarayı Revan Köşkü'nde Kullanılan Devşirme Malzemelerin Yeniden Değerlendirilmesi", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, S. 7, 2018, 60-61.

5 Hülya Tezcan, *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*, İstanbul: TTOK, 1989, 417.

6 Goodwin, *Topkapı Palace, An Illustrated Guide to its Life and Personalities*, 173.

1 Sedat Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar 1*, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1974, 299-307; Sedat Hakkı Eldem, Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı Mimari Bir Araştırma*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1981, 78-79; Semavi Eyice, "Bağdat Köşkü", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 444-446; Godfrey Goodwin, *Topkapı Palace, An Illustrated Guide to its Life and Personalities*, Londra: Saqi Books, 1999, 172-174; Deniz Esemeli, *Mekanlar, Zamanlar: Topkapı Sarayı*,



## 1. BAĞDAT KÖŞKÜ'NDE DEVŞİRME ANTİK RENKLİ MERMERLER VE DİĞER TAŞLAR

Bağdat Köşkü'nün mermer kaplamalarına dair daha önce yapılan araştırmalarda genel olarak malzemenin temin edilme biçimi ve üslup hususu değerlendirilmişse de devşirme antik mermer ve diğer taş türleri ile yukarıda belirtilen veriler değerlendirilmemiştir. Ocakları günümüzde Türkiye, Mısır, Yunanistan, İtalya ve Fransa'da bulunan bu taşların ocak konumları, ocakların işletildiği zaman aralığı ve malzemenin ihraç edildiği yerler hakkında verilecek farklı bilgiler; antik mermer ve diğer taşların ilk üretilmeye başladıkları dönemden itibaren Akdeniz dünyasında birincil ve devşirme malzeme olarak kullanımları ve onların nasıl yüceltildiği hakkında doğru bir değerlendirme yapılabilmesine büyük katkı sağlayacaktır. Ayrıca Bağdat Köşkü ile Sultan IV. Murad'ın ondan kısa bir süre önce inşa ettirdiği Revan Köşkü'nü bazı noktalardan karşılaştırma imkânı da sağlayacaktır.

Bağdat Köşkü cephelerindeki renkli mermer ve diğer taş türlerinin büyük bir bölümü gözlemlenip tespit edilebilse de bunlardan birkaçının başka türlerle benzer makroskobik görünümde olması, literatürde kesin olarak bilinmemesi veya aynı taş türünün farklı yerlerde ocaklarının bulunması nedeniyle sözü edilen malzemelerin türleri kesin olarak tespit edilememektedir. Tespit edilen mermerler belirtilirken ilk olarak onların yüzyıllardır bilinen ve uluslararası literatürde de kullanılan geleneksel İtalyanca isimleri ve biliniyorsa parantez içerisinde Roma dönemindeki Latince isimleri tercih edilmiştir.

### 1.1 Bigio Antico (Marmor Lesbium)

Roma döneminde *marmor Lesbium* adıyla bilinen *bigio antico*'nun makroskopik görünüşü oldukça zengin bir çeşitliliğe sahiptir. (Resim 1a) *Bigio antico*, kristalli ve koyu gri karbonlu mermerlerin tümüne verilen genel bir isim olmakla birlikte, bu mermerler arasında en önemlisi şüphesiz *bigio antico*'nun kristalli, koyu gri, damarları daha net ve çoğunlukla kırmızımsı veya sarımsı hâldeki tipik türü olan *marmor Lesbio*'dur.<sup>7</sup> Bu mermerin megaladon

ve mercanların beyazımsı fosilleri bulunan türü de *bigio lumachellato* adıyla bilinmektedir.<sup>8</sup> (Resim 1b) *Bigio antico*, antik dönemde farklı noktalarda bulunan ocaklardan çıkartılmıştır. Bu türün en karakteristik örneği olan *marmor Lesbio*'nun çıkartıldığı ocak, Lesbos (Midilli) Adası'ndadır. Son araştırmalarda *bigio antico*'nun İznik'te ve Mora-Tripolis (Tripoliçe) yakınlarındaki Aghios Petros'ta antik dönemde kullanıldıkları anlaşılan iki yeni ocağı daha bulunmuştur.<sup>9</sup> Ocakları muhtemelen M.Ö. 5. yüzyılın sonunda yerel olarak kullanılmaya başlanan *marmor Lesbio*'nun ihracatı Helenistik dönemde ve özellikle Erken İmparatorluk döneminden itibaren yapılmıştır.<sup>10</sup> İlk defa Yaşlı Plinus'un bahsettiği *marmor Lesbio*, Diokletianus'un 301 yılındaki fiyat fermanında ayak küp (0,028 m<sup>3</sup>) ücreti 50 dinar olarak belirtilmiş en ucuz mermerlerden birisidir.<sup>11</sup> Herhangi bir *bigio antico* sütun gövdesi, duvar kaplaması ya da zemin döşemesi gibi farklı örneklerde, malzemenin hangi ocaktan çıkartıldığını izotopik analiz ve saha araştırması yapmadan belirlemek oldukça zordur. Bizans döneminde de kullanılan *bigio antico*'nun sütun gövdesi, yüzey kaplaması ve zemin döşemesinde kullanımına dair örnekler mevcuttur. *Marmor Lesbio* ve *bigio lumachellato*, Bağdat Köşkü'nün kuzeydoğu eyvanının aynı yöndeki cephesinde görülen panolarda, büyük ve küçük levhalar

ano", *Il manto di pietra della basilica di San Marco a Venezia. Storia, restauri, geometrie del pavimento*, Ed. E.Vio, Venedik: Cicero Editore, 2012, 74.

- 8 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 74.
- 9 Ali Bahadır Yavuz, Matthias Bruno, Donato Attanasio, "A New Source of Bigio Antico Marble: The Ancient Quarries of Iznik (Turkey)", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX Association for the Study of Marbles and Other Stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference Tarragona 2009*, Ed. Anna Gutiérrez Garcia-M., vd., Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2012, 255; Lorenzo Lazzarini, "A First Characterization of a New Bigio Antico Marble from a Hitherto Unknown Ancient Quarry at Aghios Petros (Tripolis-Peloponnesus)", *Exempli Gratia: Sagalassos, Marc Waelkens and Interdisciplinary Archaeology*, Ed. Jeroen Pöblo, Leuven: Leuven University Press, 2013, 147.
- 10 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 74.
- 11 E. Leka, G. Zakhos, "The Marmor Lesbium Reconsidered and Other Stones of Lesbos", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the X ASMOSIA Conference, Rome 21-26 May 2012*, Vol. I, Ed. P. Pensabene, E. Gasparini, Rome: L'Erma di Bretschneider, 2015, 201-202.

7 Lorenzo Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marci-



hâlinindedir. Belirtilen cephede, pencerelerin kenarlarındaki üç panodan batıdan kuzeye doğru ilk panoda iki büyük, bir küçük levha olmak üzere *bigio lumachellato*; ikinci ve üçüncü panolarda ise farklı boyutlarda *bigio antico* levhalar yer almaktadır. Bunların dışında farklı cephelerde yer alan mermer panoların çerçevelerinde küçük parçalar hâlinde *bigio antico* örneklerine rastlanılabilmektedir.

### 1.2 Breccia Carollina (Marmor Sagarium)

Roma döneminde adını Sakarya (Sangarius) Nehri'nden alan bu taşın ocakları, Bilecik'teki Vezirhan'ın oldukça yakınlarındadır. (Resim 1c) *Marmor Sagarium* adı, önceleri uluslararası literatürde *occhio di avone* (Lat. *marmor Triponticum*) ismiyle bilinen mermere verilmiş ancak Lazzari'nin iki farklı mermer türüne ait antik ocakları yeniden keşfetmesiyle bu yanlışlık düzeltilmiştir.<sup>12</sup> Diğer taraftan Bruno ve ekibi, *breccia corallina* ve onun bir çeşidi olan *brocatellone*'nin Karaburun'da birkaç farklı noktada bulunan ve Manisa Çakmaklı'da daha önce bilinmeyen yeni antik ocaklarını tespit etmişlerdir.<sup>13</sup> İtalyan taş ustalarının *breccia corallina* adını verdikleri bu taşın ocakları Augustus döneminden itibaren işletilmeye başlanmış ve muhtemelen M.S. 4. yüzyıl sonlarına kadar faaliyette kalmıştır.<sup>14</sup> Bu süre zarfında *breccia carollina*'nın Türkiye dışında, başta İtalya olmak üzere, Yunanistan, Fransa, İspanya, Tunus, Libya, Mısır ve Suriye'nin Akdeniz kıyısındaki antik yerleşimlerinde birincil ve devşirme malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir.<sup>15</sup> Bizans döneminde de kullanılan

*breccia corallina*'nın sütun gövdesi, yüzey kaplama levhası ve zemin döşeme levhası vb. örneklerine rastlanmaktadır. Bağdat Köşkü'nde bu taşın tek örneği, revakların iç tarafındaki kemer köşeliklerinde kullanılan kakma disklerden birinde tespit edilmiştir ve bu örnek, taşın karakteristik görünümünden oldukça farklıdır.

### 1.3 Breccia di Hereke

Romalıların *Hecatontalithos*,<sup>16</sup> *Lapis Hexecontalithos* veya *Lapis Hecatontalithos*<sup>17</sup> adını verdikleri bu taş, polijenik konglomeradır ve muhtemelen aynı konglomeratik polimitik formasyonla bağlantılı olması nedeniyle kireçtaşı çimento içinde çakılları köşeli (breş) ve yuvarlak (puding) olmak üzere iki farklı görünüme sahiptir.<sup>18</sup> (Resim 1d) Al-kahverengi çimento; yuvarlak beyaz, oolitik, grimsi ve kahverengi klastler ve sporadik kalsit damarları ile nadiren fosil benzeri klastler içermektedir.<sup>19</sup> Hereke Tren İstasyonu civarında, tren yolunun üst tarafında bulunan tarihî ocaklar günümüze ulaşmamıştır.<sup>20</sup> Romalılar tarafından kullanılmayan bu taşın Erken Bizans döneminden sonra kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır.<sup>21</sup> Yayılımı sınırlı olan taşın İstanbul dışında, Venedik'te San Marko ve Roma'da S. Lorenzo bazilikalarında örnekleri tespit edilmiştir.<sup>22</sup> Osmanlı döneminde Hereke'deki ocakların işletilmesi hususu, dönem kaynakları ve arşiv belgelerinde verilen bilgiler nedeniyle sorunludur.

12 Lorenzo Lazzarini, "The Origin and Characterization of 'Breccia Nuvolata', 'Marmor Sagarium' and 'Marmor Triponticum'", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone: ASMOSIA 5 Boston 1998*, Ed. John J. Herrmann, Norman Herz, Richard Newman, London: Archetype Publications, 2002, 66-67.

13 Matthias Bruno vd., "Unknown Ancient Marble Quarries of Western Asia Minor," *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference, Tarragona 2009*, Ed. Anna Gutiérrez Garcia-M., vd., Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2012, 568-570.

14 Lorenzo Lazzarini, "Six Coloured Types of Stone from Asia Minor Used by the Romans, and Their Specific Deterioration Problems", *Studies in Conservation*, Vol. 55, Issue 2, 2010, 141.

15 Lazzarini, "Six Coloured Types of Stone from Asia Minor" 142, fig. 2.

16 Raniero Gnoli, *Marmora Romana*, Roma: Edizioni dell'Elefante, 1971, 248, 72, Nota 2.

17 Enrico Ducrot, "Approccio metodologico per il riconoscimento della pietre antica: l'esempio della «Pudinga di Hereke»", *Marmi Antichi II Cave e tecnica di lavorazione provenienze e distribuzione*, Ed. P. Pensabene, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1998, 80.

18 Lorenzo Lazzarini, *Pietre e Marmi Antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, Padova: CEDAM, 2004, 91.

19 Lazzarini, *Pietre e Marmi Antichi*, 91.

20 Kemal Erguvanlı v.d., *Marmara Bölgesi Eski Taşocaklarının İşletilebilme ve Taşlarının Restorasyonunda Kullanılabilme Olanaklarının Araştırılması*, TÜBİTAK Proje No 681, 1987, 67.

21 Ducrot, "Approccio metodologico per il riconoscimento della pietre antica", 82; Lazzarini, *Pietre e Marmi Antichi*, 91.

22 Lazzarini, *Pietre e Marmi Antichi*, 91.



Öncelikle Hereke'deki taş ocaklarından bahseden ve şimdiye kadar ulaşılan arşiv kayıtlarının tarihi, 19. yüzyılın sonlarından itibaren başlamaktadır.<sup>23</sup> Hereke'den geçen Dernschwam'ın burada gördüğü kireç ocaklarının Hereke taş ocakları olduğu düşünülmüştür.<sup>24</sup> Bu bölgeden birkaç defa geçen Evliyâ Çelebi, Gebze kasabası menziline sonra Ağa İskelesi, Harap Heleke (Hereke) Kalesi ve Kireç İskelesi menzillerini saymış; son menzildeki iskelenin bostancibaşılara mahsus verimli bir kireçhâne olduğunu ve İstanbul'a tüm kirecin buradan gittiğini bildirmiştir.<sup>25</sup> Hereke Kalesi'nin muattal olduğunu, içinde hanelerinin olmadığını ve kale dibinde bir değirmeni bulunduğunu belirten Evliyâ Çelebi, bu mahalde herhangi bir taş ya da kireç ocağından bahsetmemiştir.<sup>26</sup> İstanbul'daki birçok Osmanlı dönemi yapısında kullanıldığı belirtilen taşın adına Süleymaniye ve Sultanahmet külliyelerinde rastlanmamaktadır. İnşaat Defterleri çalışılmış bu iki külliye de kemer, söve, eşik ve döşeme taşlarının ağırlıklı olarak Mihaliç'ten getirildiği anlaşılmıştır.<sup>27</sup> Sultanahmet Külliyesi için benzer taşların Mihaliç dışında, Rodosçuk'tan (Tekirdağ) da getirildiği evraklarda kayıtlıdır.<sup>28</sup> İstanbul civarında, Hereke'deki konglemeralara benzer başka konglemeraların

Mihaliç (Karacabey) ve Rodosçuk'ta (Tekirdağ) dahi bulunduğu, arşiv kayıtları dışında, sahada yapılan modern araştırmalarla da ortaya konulmuştur.<sup>29</sup> Birbirinden makroskobik analizle ayırlamayacak kadar benzer olduğu görülen bu taşlar için kesin bir ifade belirtmek, laboratuvar analizleri olmadan mümkün görünmemektedir. Örneğin Ducrot, Revan Köşkünde kare levhalar hâlinde kullanılan *Breccia di Aleppo*'yu Hereke pudingi ile karıştırmıştır.<sup>30</sup> Ayrıca *Breccia di Hereke* ve *occhio di pavone rosso* formasyonunun bazı noktalarda iç içe geçmesi, bunların tek bir parçadaki karakteristik görünümünü birlikte vermektedir. (Resim 1e) Bazen kırmızı ya da kırmızıdan sarıya uzanan sade bir fon; bazen de bu fon içerisinde kimi parçalarda büyük, kimi parçalarda da küçük boyutlu köşeli çakıllar yer almaktadır. Betimlenmeye çalışılan makroskobik görünümün en iyi örneklerini II. Bayezid Camii'nin avlu döşemesinde görmek mümkündür. Bunun dışında Ayasofya'daki III. Murad Türbesi'nin revak sütunlarında ve kemerlerinde, Cerrah Mehmed Paşa Camisi'nin son cemaat yeri revak kemerlerinde başka örnekleri de bulunmaktadır. Burada esas sorun, bu sık rastlanmayan türün Trakya formasyonundan mı yoksa Marmara formasyonundan mı elde edildiğidir. İki formasyona ait modern çalışmalar olsa da özellikle Trakya'dakiler için eski ocakların durumu sorgulanmamıştır.

#### 1.4 Cipollino Mandolato, Griotte

Bir çeşit nodüler kireçtaşı olan *cipollino mandolato*'nun makroskobik görünüşü; nodüllerin beyazdan pembeye ve kırmızıya doğru çeşitlenmesi, aynı zamanda bu nodüllerin gömülü olduğu çimentonun gri, yeşil, kırmızı ya da pembemsi gibi farklı renklere sahip olması açısından oldukça şaşırtıcıdır. (Resim 1f-g) Antik ocaklar Fransız Pireneleri'nde, Ariège bölgesindeki Esplas-de-Sérou'da bulunmaktadır. *Cipollino mandolato*'nun en bilinen ocakları M.Ö. 1. yüzyıldan itibaren işletilmiş

23 Nurfeddin Kahraman, Refik Arıkan, "Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgelerinde Karamürsel Taşı ve İzmit Bölgesi Diğer Taş Ocakları", *Uluslararası Kara Mürsel Alp ve Kocaeli Tarih Sempozyumu II (Kocaeli 2015)*, Cilt III, Ed. H. Selvi, vd., Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, 2016, 1865; Gülsün Tanyeli, "Hiçbir Üstâd Böyle Kâr etmemiştir" *Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi*, İstanbul: Akın Nalça, 2017, 33.

24 Nurfeddin Kahraman, Refik Arıkan, "Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgelerinde Karamürsel Taşı ve İzmit Bölgesi Diğer Taş Ocakları", 1865.

25 Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesi ile Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Akkırman, Belgrad, Gelibolu, Manastır, Özü, Saraybosna, Slovenya, Tokat, Üsküp 5. Kitap*, Haz. Seyyit Ali Kahraman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, 167-168.

26 Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesi ile Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bursa, Bolu, Trabzon, Erzurum, Azerbaycan, Kafkasya, Kırım, Girit 2. Kitap*, Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, 112.

27 Ö. Lütfi Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, Cilt 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, 353-354; Aliye Öten, *Arşiv Belgelerine Göre Sultan Ahmed Külliyesi ve İnşası*, Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2017, 211-212.

28 Öten, *Arşiv Belgelerine Göre Sultan Ahmed Külliyesi*, 211.

29 Kemal Erguvanlı v.d., *Marmara Bölgesi Eski Taşocakları*, 96; Sefa Sekin, *Bolayır-Şarköy-Gaziköy Çevresinin Jeomorfolojik Etüdü*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1993, 62-64.

30 Ducrot, "Approccio metodologico per il riconoscimento della pietre antica", 81-82.



olmalıdır.<sup>31</sup> Galya'da Severuslar döneminde oldukça yaygın kullanılan *cipollino mandolato*'nun Roma'ya getirilmesi M.S. 3. yüzyıldan itibaren başlamıştır.<sup>32</sup> Uzun zamandır bilinenin aksine, Roma döneminde bu taşın kullanımı yerel olmayıp, Akitanya havzasına ve Fransa'nın pek çok bölgesine, ayrıca İspanya, İtalya, İngiltere ve Belçika'daki Roma yerleşmelerine kadar yayılmıştır.<sup>33</sup> *Cipollino mandolato*, Bağdat Köşkü'nün kuzeybatı eyvanının aynı yöndeki cephesinde, batıdan kuzeye doğru ilk panonun çerçevesinde iki küçük parça hâlinde tespit edilmiştir.

### 1.5 Cipollino Rosso (Marmor Iassense, Marmor Carium)

Romalıların *marmor Iassense* ve *marmor Carium* adını verdikleri mermerin (Resim 1h-i) birbirinden farklı görünümüne sahip türleri bulunmaktadır. İlk türde (*marmo Iassense Venato*) koyu kırmızı fon üzerinde beyaz damarlar ve şeritler ya da açık gri renkte hareler yer almaktadır. İkincisi (*marmo Iassense brecciato*) ise bu taşın breşli türüdür. Bunda da yine koyu kırmızı fonda beyaz, gri ve pembemsi köşeli çakıllar görülmektedir. Üçüncü ve son tür (*marmo Iassense rosso uniforme*) ise homojen koyu kırmızı renklidir, oldukça nadir bulunan bu mermer heykeltıraşlıkta kullanılmıştır.<sup>34</sup> Antik ocaklar Muğla'nın Milas ilçesine bağlı Kırıkkışlacık köyündeki (antik Iasos kenti) Arıgediği Tepesi ve Çirkince Tepe'de belirlenmiş olsa da günümüzdeki koşullar nedeniyle ocakların ne kadar uzun süre işletildiğini belirlemek

mümkün değildir.<sup>35</sup> Helenistik dönemde sınırlı da olsa işletilen ocakların Severuslar dönemi öncesinde Romalılar tarafından kullanılmaya başlanmasıyla bu mermer Akdeniz çevresinde pek çok yere ihraç edilmiştir.<sup>36</sup> Erken Bizans devrine kadar ocakların aktif bir biçimde kullanıldığı görülmekle birlikte, Orta Çağ'da ve Rönesans döneminde, Akdeniz çevresinde *cipollino rosso*'nun devşirme malzeme olarak yaygın biçimde kullanıldığı bilinmektedir.<sup>37</sup> Ayasofya'da bu malzemenin zemin döşemesinde ve yüzey kaplamalarında kullanılan farklı boyutlarda örnekleri mevcuttur.<sup>38</sup> Bu taşın alt türleri olan *marmo Iassense Venato* ve *marmo Iassense brecciato*, köşkün farklı cephelerinde yer alan panoların merkezlerinde, bordür ve çerçevelerinde, ayrıca revak kemerlerinin köşeliklerinde ki bazı kakma disklerde kullanılmıştır.

### 1.6 Cipollino Verde (Marmor Carystium, Marmor Styrium)

Saf olmayan kloritli mermerin makroskobik görünümü genellikle beyaz zeminde dalgalı yeşil damarlardan ibaret olsa da ocaktaki damara göre bazen tamamen dalgalı yeşil de olabilmektedir. (Resim 1j) Nadir olarak görülen gri damarlı türü ise *cipollino bigio* olarak adlandırılmıştır. İstanbul'da bu türün tek örneği Mahmud Paşa Hamamı'nın sıcaklık bölümünde tespit edilmiştir. Soğana benzeyen görünümü nedeniyle *cippollino* adı verilen bu mermer, makroskobik görüntüsünden dolayı "Alamandra yünü", Hristiyanlar tarafından ise "Kutsal Ruh'un kalemi" ve "Kutsal Haç'ın tahtası" gibi isimlerle anılmıştır.<sup>39</sup> Antik ocaklar, Yunanistan'da Eğriboz Adası'nın güneyindeki Karystos ve Styra kasabalarında. Roma dönemi öncesinde yerel olarak kullanıldığı anlaşılan *cipollino verde*, M.Ö. 2. yüzyılın sonunda Roma İmparatorluğu'nun birçok şehrine taşınmıştır. Romalıların en çok kullandığı

31 Gabriele Borghini, *Marmi Antichi*, Roma: De Luca Edizioni D'arte, 1989, 204.

32 Gnoli, *Marmora Romana*, 156.

33 Fabrizio Antonelli, Lorenzo Lazzarini, Léopold Rasplus, Bruno Turi, "Petrographic and Geochemical Characterization of *cipollino mandolato* Marble from the French Central Pyrenees", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone: ASMOSIA 5 Boston 1998*, Ed. John J. Herrmann, Norman Herz, Richard Newman, London: Archetype Publications, 2002, 77.

34 Alberto Andreoli, Fede Berti, Lorenzo Lazzarini, R. Pierobon Benoit, "New Contributions on Marmor Iassense", *ASMOSIA VI Proceedings of the Sixth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity*, Ed. Lorenzo Lazzarini, Padova: Bottega d'Erasmus Aldo Ausilio Editore, 2002, 13.

35 Andreoli, vd., "New Contributions on Marmor Iassense", 14.

36 Andreoli, vd., "New Contributions on Marmor Iassense", 13.

37 Andreoli, vd., "New Contributions on Marmor Iassense", 13.

38 Yalçın, "Tarihi Kaynaklar Işığında Aya Sofya'nın Altıncı Yüzyıl Süslemesine Dair Bazı Notlar", 106.

39 Gnoli, *Marmo Romana*, 154.



mermerlerden biri olan *cipollino verde*'nin ocakları, Erken Bizans döneminde de işletilmiştir.<sup>40</sup>

### 1.7 Granito della Colonna

Romalıların bu taşta verdikleri isim henüz bilinmemektedir. (Resim 1k) Ocağı Mısır'ın Doğu Çölü'nde, Cebel Dukhan bölgesindeki Umm Shegilat Vadisi'nde, Kattar İstasyonu'nun 20 km güneyinde bulunmaktadır.<sup>41</sup> Mısır'da Erken Hanedanlık öncesi dönemde nadiren vazolar için tercih edilen *granito della colonna*, Roma döneminde daha yaygın biçimde kullanılmıştır.<sup>42</sup> Palatino Tepesi'ndeki imparatorluk saraylarında, Pompeii ve Herculeum'da farklı formlardaki örneklerine rastlanmıştır.<sup>43</sup> *Sec-tile* işlerinde kullanımı nadiren görülen *granito della colonna* çeşme kaidelerinde, orta ve küçük boy sütun gövdelerinde (en meşhur örneği Roma'daki Santa Prassede Bazilikası'nda bulunan ve İsa Mesih'in bağlanarak kamçılındığına inanılan sütun), masa ayaklarında ve zemin döşeme levhalarında tespit edilmiştir.<sup>44</sup> *Granito della colonna*'ya, Bağdat Köşkü'nün yalnızca doğu girişinin sağ (güney) tarafındaki panoda rastlanmıştır.

### 1.8 Grigio Carnico

Devoniyen döneme ait bu kireçtaşı, Roma döneminde kullanılan bir malzeme değildir.<sup>45</sup> Makroskobik görünümünü griden siyaha değişebilen bir fon ve bunun üzerinde birbiriyle kesişen inanılmaz sayıdaki beyaz ve gri damarlar oluşturmaktadır. (Resim 1l) Günümüzde de işletilen ocaklar İtalya'da, Udin şehrindeki Monte Croce, Timau ve Forni Avoltri yakınlarındadır.<sup>46</sup> Lazzarini, bu taşın 16. yüzyılın ilk on yılıyla birlikte Venedik'te

görölmeye başladığını ifade etmektedir.<sup>47</sup> Daha çok iç mekânlarda görülen bu taş, özellikle de altarlarda ve zemin döşemesinde ayrıca küçük boyutlu sütun gövdelerinde tercih edilmiştir.<sup>48</sup> İstanbul'da makroskobik görünümü açısından bu taşta çok benzeyen örneklere II. Bayezid, Sultan Selim, Süleymaniye ve Yeni Valide camilerinin yanı sıra Revan Köşkü'nde rastlanmıştır. Süleymaniye Camii'ndeki örnek, önce Bozcaada'dan getirilmiş Muğla tektonik siyah kireçtaşı,<sup>49</sup> sonra da Karacabey siyah mermeri olarak tanımlanmıştır.<sup>50</sup> Antik dönemde kullanılan birçok renkli taşın sadece makroskobik analizle tespit edilmesi güç bir işken, beyaz, siyah ve gri taşların da aynı yöntemle doğru tespiti her zaman mümkün değildir. Süleymaniye Camii'nin avlusunda iki farklı türde *bigio antico* ve muhtemelen de bir levha hâlinde *grigio carnico* görülebilir. *Bigio antico* İstanbul'daki Bizans ve Osmanlı anıtlarında yaygın bir şekilde kullanılmışken, *grigio carnico* olduğu düşünülen siyah kireçtaşı oldukça sınırlı sayıda karşımıza çıkmaktadır. Bu kireçtaşı Muğla veya Karacabey'den çıkartılmış olsaydı, onun çok daha fazla sayıda örneğine rastlanması gerekirdi. Bağdat Köşkü'nde muhtemelen *grigio carnico* olduğu düşünülen kireçtaşı, kuzey girişin hemen sol (doğu) tarafındaki panoda *bigio antico* ile birlikte üç farklı boyutta levha olarak kullanılmıştır.

### 1.9 Marmo Proconnesio (Marmor Proconnesium, Marmor Cizycenum)

Romalıların *marmor Proconnesium* ve *marmor Cizycenum* olarak adlandırdıkları bu mermerin antik ocakları, günümüzde idari olarak Balıkesir'e bağlı ve Marmara Denizi'nin en büyük adası olan Marmara Adası'nın kuzey sahilindeki Saraylar köyü

40 Lorenzo Lazzarini, *Poikiloi Lithoi, Versicolores Maculae: I Marmi Colorati Della Grecia Antica Storia, Uso, Diffusione, Cave, Geologia, Caratterizzazione Scientifica, Archeometria, Deterioramento*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 2007, 84.

41 Borghini, *Marmi Antichi*, 220.

42 Lazzarini, *Pietre e Marmi Antichi*, 82.

43 Gnoli, *Marmora Romana*, 124.

44 Lazzarini, *Pietre e Marmi Antichi*, 82; Borghini, *Marmi Antichi*, 220.

45 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 97.

46 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 97.

47 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 97.

48 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 97.

49 Serpil Çelik, *Süleymaniye Külliyesi Malzeme, Teknik ve Süreç*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2009, 76-77; Murat Dal, O. Serkan Angı, Rahmi Eyüpoğlu, "İstanbul'daki Bazı Tarihi Yapılarda Kullanılan Yapı Taşlarının Kökenleri ve Getirildikleri Yerler", *Mimarlıkta Malzeme*, 6, 2007, 74, Tab. 2.

50 O. Serkan Angı, "Süleymaniye Camii'nin Yapımında Kullanılan Doğal Taşlar ve Korunmuşluk Durumları", *Kâgir Yapılarda Koruma ve Onarım Seminer Bildiri Kitabı*, İstanbul: İBB-KUDEB, 2009, 90, Tab. 1.

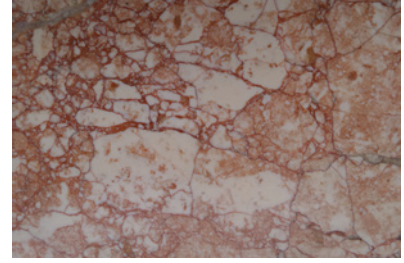




1a Bigio antico



1b Bigio lumachellato



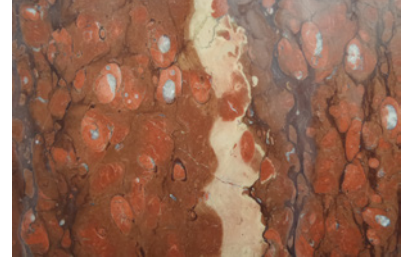
1c Brecciadi corallina



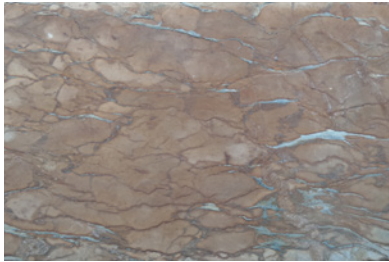
1d Breccia di Hereke



1e Breccia di Hereke



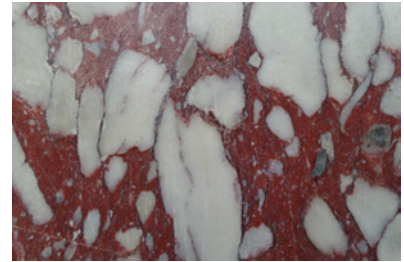
1f Cipollino mandolato



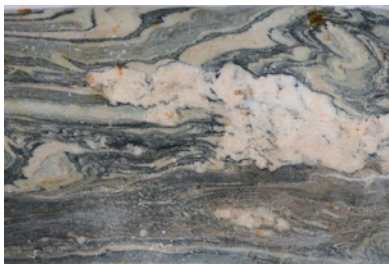
1g Cipollino mandolato



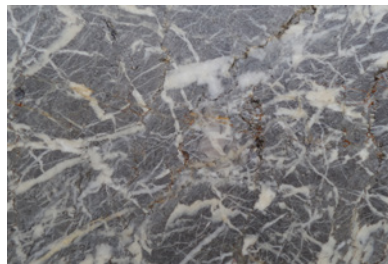
1h Cipollino rosso



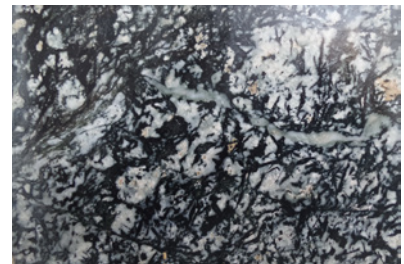
1i Cipollino rosso brecciato



1j Cipollino verde



1k Grigio carnico (?)



1l Granito della colonna

ve civarında yer almaktadır. (Resim 2a) İlk olarak Arkaik dönemde *kouros* heykellerinin üretiminde kullanıldığı belirlenen bu mermer, daha sonra Klasisik ve Helenistik dönemlerde de kullanılmıştır.<sup>51</sup>

51 Lorenzo Lazzarini, "Note sulle cave di marmo usato per statuaria greca arcaica," *Atti del Conv. Naz. di Studi "I Greci in Adriatico nell'età dei kouros"*, Ed. Mario Luni, Urbino: Quattroventi, 2007, 221-237.

Roma dönemi öncesinde ve Orta Çağ'a ait herhangi bir arkeolojik veride tespit edilmeyen ocaklar, M.S. 2. yüzyılın ortalarından 6. yüzyıla kadar oldukça yoğun bir şekilde işletilmiştir.<sup>52</sup>

52 Nuşin Asgari, "The Proconnesian Production of Architectural Elements in Late Antiquity, Based on Evidence from the Marble Quarries", *Constantinople and its Hinterland: Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Stu-*



İki kitâbe sayesinde Marmara Adası'ndaki ocakların Roma döneminde Herakles tarafından korunduğu, Bizans döneminde ise Tanrı Anası Meryem'e ait oldukları öğrenilmektedir.<sup>53</sup> Sodini, Ege'de 7. yüzyılda yaşanan büyük ölçekli bir krizde imparatorluk ve kilise yapı programlarının önemli ölçüde yavaşlaması ayrıca Slav, Avar ve Arap akınlarının Marmara Adası ile başkent arasındaki deniz ulaşımını aksatması nedeniyle Konstantinopolis'in mermer ana kaynağından mahrum kaldığını ileri sürmektedir.<sup>54</sup> Hatta 9. yüzyılda imparatorluğun en bilinen mermer ocaklarının yeniden işletildiğine dair kanıtların bulunmadığını belirtmiştir.<sup>55</sup> Diğer taraftan 7. yüzyıla tarihlendirilen Marmara Adası'ndan 3 mil uzaklıktaki Ekinlik Adası'nın kuzey kıyısında tespit edilen batıkta, amforaların yanı sıra Marmara Adası ocaklarından sütun gövdesi ve başlıklar da bulunmuştur.<sup>56</sup> Betsch, 575-625 yılları arasında Marmara Adası'ndaki ocaklarda yoğun üretim faaliyetlerinin sona erdiğini söylemiş; bu tarihten sonra sarnıçlarda kullanılan ve 550 yılı sonrasında üretilen başlıklarla ilgili incelemelerine dayanarak Marmara Adası'ndaki ocaklardan 15. yüzyılın başına kadar düzensiz bir şekilde ve küçük miktarlarda mermer çıkartıldığını belirtmiştir.<sup>57</sup> Barsanti ise Konstantinopolis ve yakın çevresindeki Orta ve Geç Bizans dönemlerine

ait mermer mimari plastik eserleri dikkate alarak ocaklarda üretimin 6-8. yüzyıllar arasında azaldığını ancak 9. yüzyıldan itibaren artarak 13. yüzyıla kadar devam ettiğini ifade etmiştir.<sup>58</sup> Dennert de Orta Bizans döneminde İstanbul, Preslav, Kiev gibi şehirlerde yeni üretimlerin varlığını ve 11. yüzyılın sonuna kadar Güney İtalya'ya ihraç edilen malzeme-yi göz önünde bulundurarak ocakların bu dönemde oldukça aktif olduğunu vurgulamıştır.<sup>59</sup> Ocakların 16. yüzyılda faaliyete geçtiği bilinmektedir fakat kesin tarihi henüz saptanamamıştır. Barkan, her ne kadar Süleymaniye Külliyesi'nin inşaat defterlerinde geçmese de Marmara Adası'ndaki ocakların çalıştırıldığını düşünmektedir.<sup>60</sup> Rogers, Marmara Adası'ndaki ocakların işletilmesine dair yayınlanmış en erken tarihli belgenin 7 Receb 1014 / 18 Kasım 1605 yılına ait olmasına rağmen, Süleymaniye Camii'nde şadırvanlarda kullanılan levhaların tek tip makroskobik görünümüne sahip olmalarından dolayı, sadece mermer levhaların özel olarak ocaktan çıkartıldığını *pro tanto* (o ölçüde, o kadar) kanıt olarak kabul etmektedir.<sup>61</sup> Çelik ise Süleymaniye Külliyesi'ndeki *marmo Proconnesio* mermerlerin tamamen devşirme malzeme olduğunu ve ocakların Sultanahmet Külliyesi için tekrar işletilmeye başladığını belirtmektedir.<sup>62</sup> Marmara Adası'ndan mermer teminine ilişkin şimdilik ulaşılabilen en erken kayıt, Edirne Selimiye Camii için istenilen mermer başlık, mermer kürsü ve mermer sütunlarla ilgili olan, 29 Safer 979 / 23 Temmuz 1571 tarihli hükümdür.<sup>63</sup> Bu tarihten sonra mühimme defterlerinde ocaklardan yeni

*dies*, Ed. Cyril Mango, Gilbert Dagron, Hampshire: Variorum, 1995, 265.

53 Nuşin Asgari, Thomas Drew-Bear, "The Quarry Inscription of Proconnesos," *ASMOSIA 5 Proceedings of the Fifth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity Boston 1998*, Ed. by J. J. Herrman, Jr. N. Herz, R. Newman, London: Archetype Pub., 2002, 5.

54 Jean-Pierre Sodini, "Marble and Stoneworking in Byzantium, Seventh-Fifteenth Centuries", *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, Ed. By Angeliki E. Laiou, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2002, 135.

55 Jean Pierre Sodini, "La sculpture médio-byzantine: le marbre en ersatz et tel qu'enlui-même", *Constantinople and its Hinterland: Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies*, Ed. C. Mango, G. Dagron, Hampshire: Variorum, 1995, 289.

56 Nergis Günsenin, "Récentes découvertes sur l'île de Marmara (proconnesse) à l'époque byzantine: épaves et lieux de chargement," *Archaeonautica*, 14, 1998, 309, Footnote 1.

57 William Earl Betsch, *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*, Ph.D. Diss., University of Pennsylvania, 1977, 322-323, 325.

58 Claudia Barsanti, "L'esportazione di marmi dal Proconneso nelle regioni pontiche durante il IV-VI secolo", *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 12, 1989, 93-98.

59 Martin Dennert, *Mittelbyzantinische Kapitelle: Studien zu Typologie und Chronologie, Asia Minor Studien 25*, Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 1997, 169-171.

60 Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmaretin İnşaatı (1550-1557)*, Cilt 1, 356.

61 J. M. Rogers, "The State and the Arts in Ottoman Turkey Part 1. The Stones of Süleymaniye", *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 14/1, 1982, 72.

62 Çelik, *Süleymaniye Külliyesi*, 105.

63 Zülfiye Kaygusuz, *10 Numaralı Mühimme Defteri'nin (1-178) Transkripsiyon ve Değerlendirmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2006, 188-189.



mermer kesimine dair çok sayıda hüküm bulunsa da bu mermerin devşirme malzeme olarak kullanımı da devam etmiştir.

### 1.10 Occhio di Pavone (Marmor Triponticum)

Roma döneminde bu mermer türü *marmor Triponticum* ve *pneumonium* olarak adlandırılmıştır. (Resim 2b) Lazzarini'nin antik ocakları İzmit'teki Kutluca Köyü'nün güneybatısında, Taşagılı denilen mevkide yeniden keşfetmesinden önce, bu taşın Roma dönemindeki adının *marmor Sagarium* olduğu kabul edilmiştir. Lazzarini'nin yaptığı yüzey araştırmaları sonucunda, *breccia corallina* ocaklarının Sakarya (Sangarius) Nehri'ne yakın, *occhio di pavone* ocaklarının ise uzak olması, ayrıca ocaklardan elde edilen diğer arkeolojik veriler sonucunda bu yanlış adlandırma düzeltilmiştir.<sup>64</sup> Kırmızı fonda görülen rudist fosilleri genellikle halka biçiminde olduğu için İtalyan taş ustaları bu taşın Türkçe "kırmızı tavus kuşu gözü" anlamına gelen *occhio di pavone rosso* adını vermişlerdir.<sup>65</sup> Ostia'daki Schola del Traiano'da *in situ* olarak bulunan örnekleri dikkate alan Gnoli, bu taşın muhtemelen Severuslar döneminde Romalılar tarafından kullanılmaya başladığını ileri sürmüştür.<sup>66</sup> Lazzarini, Anadolu ve Yunanistan'da Roma dönemine ait çok sayıda *in situ* örnek tespit etse de Gnoli'nin İtalya'da tespit ettiklerine yenilerini ekleyecek örnek bulamamış, bu yüzden onun bu konudaki görüşlerini desteklemiştir.<sup>67</sup> Bizans başkentinde en azından 10. yüzyıla kadar kullanılan *occhio di pavone*, Roma döneminden ziyade Bizans döneminde yaygınlaşmış bir malzeme olup Akdeniz'in her tarafına dağılmış, pek çok kilise ve camide devşirme malzeme olarak kullanılmıştır.<sup>68</sup> Orta Bizans döneminde özellikle yaygın olan bu malzeme, zemin döşemesi ve yüzey kaplama levhaları dışında lahit, lento, söve ve levha

payelerinde de tespit edilmiştir. Bağdat Köşkü'nde yoğun bir şekilde olmasa da birkaç panonun çerçevesinde, revak kemerlerindeki az sayıda kemer taşında ve revakların iç kısmındaki kemer köşelikleri ile birkaç kakma diskte bu malzemenin kullanıldığı görülmektedir.

### 1.11 Pavonazetto (Marmor Docimium, Marmor Synnadicum, Marmor Phrygium)

Romalıların *marmor Docimium*, *marmor Synnadicum* ve *marmor Phrygium* gibi farklı isimler verdiği bu mermer, beyaz ya da fildişi fon üzerinde kırmızı veya menekşe renkli, bazen de koyu mavimsi leke ve beneklere sahiptir.<sup>69</sup> (Resim 2c) Antik ocaklar, Afyon'daki İncehisar (antik Dokimeion) ve Şuhut'ta (antik Synnada) yer almaktadır. Monna ve Pensabene; Afyon Şeker, Afyon Kaymağı, Afyon Kaplan Postu gibi modern Türkçe isimler ile altı farklı tipi sınıflandırmışlardır.<sup>70</sup> Ege'de Skyros (İskiri) Adası'nda, Batı Anadolu'da Afrodisias ve Teos antik kentleri yakınlarında, ayrıca Milas'ta antik dönemde çıkartılan *pavonazetto* benzeri mermerler, Afyon'daki ocaklardan çıkartılan *pavonazetto* ile çok benzer olup, makroskobik görünümelerini birbirinden ayırt etmek oldukça zordur.<sup>71</sup> Helenistik dönem ve öncesinde oldukça sınırlı olan *pavonazetto*'nun kullanımı, esasen Roma Geç Cumhuriyet döneminde başlamış ve Roma İmparatorluk döneminde son derece yaygınlaşmıştır.<sup>72</sup> Roma mermer pazarında ayak küp ücreti 200 dinar olan *giallo antico* ile birlikte en pahalı mermerlerden biri olan *pavonazetto*, aynı zamanda en çok aranan mermerlerden olmuştur.<sup>73</sup> İdari merkezin bulunduğu Dokimeion ve Synnada'daki ocaklar,

69 Lazzarini, *Pietre e Marmi Antichi*, 88.

70 Dario Monna, Patrizio Pensabene, *Marmi dell'Asia Minore*, Roma: CNR, 1977, 31-32.

71 Donata Attanasio, Matthias Bruno, Walter Prochaska vd., "Analysis and Discrimination of Phrygian and Other Pavonazetto-like Marbles", *ASMOSIA X Proceedings of the Tenth International Conference Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, Ed. P. Pensabene, E. Gasparini, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2015, 763.

72 Patrizio Pensabene, "Le principali cave di marmo bianco", *I marmi colorati della Roma imperiale*, Ed. M. De Nuccio, L. Ungaro, Venedik: Marsilio, 2002, 205.

73 Lazzarini, *Pietre e Marmi Antichi*, 88.

64 Lazzarini, "The Origin and Characterization of 'Breccia Nuvolata'", 66-67.

65 Gnoli, *Marmora Romana*, 179.

66 Gnoli, *Marmora Romana*, 179.

67 Lazzarini, "The Origin and Characterization of 'Breccia Nuvolata'", 63.

68 Lazzarini, "The Origin and Characterization of 'Breccia Nuvolata'", 63-64.



Roma devlet mülkü olarak işletilmiştir.<sup>74</sup> Ocaklardan en yakın limana mermer nakliyesi ne kadar zor olsa da ocakların 6. yüzyılda da aktif olduğu, Drew-Bear'ın bulduğu İustinianos dönemine ait bir kitâbeden açıkça anlaşılmaktadır.<sup>75</sup> Robert, Synnada Metropolitio Leo'nun muhtemelen başka bir din görevlisine yazdığı mektupta, meslektaşının istediği taş kesicileri gönderdiğini bildirmesinden dolayı ocakların 10. yüzyılın sonlarında çalıştırıldığını ileri sürmüştür.<sup>76</sup> Ayrıca Teofanes Kontinuatos'un, Teofilos'un yaptırdığı binalarda Dokimeion mermerinden sütun gövdelerinin kullanılmış olduğunu belirtmesine dayanarak ocakların 9. yüzyılda da işletildiğini ifade etmiştir.<sup>77</sup> Ancak, Robert'ın dikkate aldığı iki kaynağı da yanlış değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Nitekim Synnada Metropolitio Leo'nun mektubunda ocakların işletilmesiyle ve arkadaşına mermer gönderilmesiyle ilgili herhangi bir ima bulunmazken, hem mektubun kendisi hem de taş kesiciler kelimesi sorunludur.<sup>78</sup> Üstelik bir bölgede taş kesicilerin varlığı ile oradaki mermer ocaklarının işletilmiş olduğunun düşünülmesi de oldukça tartışmalıdır. Teofanes Kontinuatos, mektubunda sadece mermerin adını bildirmiş ve ocakların işletildiğine dair herhangi bir bilgi vermemiştir. Dokimeion mermerinin yanında Teofanes Kontinuatos başka mermerlerin de ismini vermiştir; onun porfir sütunlardan bahsetmesi bu malzemenin elde edildiği ocakların 9. yüzyılda işletildiği anlamına gelmemektedir. Bahsi geçen taş, Bağdat Köşkü'nün güneybatı ve güneydoğu eyvanları arasına eklenen servis mekânının güney cephesindeki

üç panonun merkezinde birkaç büyük parça hâlinindedir. Kuzeybatı eyvanın batı cephesinde, kuzeybatı yönündeki son panoda ise *pavonazetto* bu defa merkezdeki *porfido rosso antico* levhaların etrafındaki bordürlerde tespit edilmiştir. Cephelede belirtilen panoların dışında, bazı panolarda *pavonazetto*'nun çok daha küçük parçaları da görülmektedir. Yüzey kaplama levhasının yanı sıra bu taştan üretilen iki sütun gövdesi, revaklarda, köşkün doğu girişi karşısındaki noktada yer almaktadır.

### 1. 12-14 Porfido Rosso Antico (Lapis Porphyrites), Porfido Verde Egiziano (Lapis Hieracitis) ve Porfido Nero (Lapis Porphyrites Niger)

*Porfido nero* ve *porfido verde Egiziano*, aslında *porfido rosso antico*'nun siyah ve yeşil türleridir. (Resim 2d-f) Bu üç porfir de aynı bölgeden, Mısır'ın Doğu Çölü'ndeki Cebel Dukhan'dan (antik Mons Porphyrites / Porfir Dağı) çıkartılmıştır.<sup>79</sup> Eski Mısır'da faaliyette olduğu kesin olarak bilinen ocaklar, Roma döneminde M.S. 1. yüzyıldan 5. yüzyılın başlarına kadar işletilmiştir.<sup>80</sup> *Porfido rosso antico*'nun doğal güzelliğinin yanı sıra emperyal anlamının olması, muhtemelen Ptolemaios hanedanından Roma'ya geçen bir gelenektir.<sup>81</sup> 5. yüzyıldan sonra *porfido rosso antico*'nun tedarigi ya önceki dönemlerde getirilmiş ve henüz kullanılmamış bloklardan ya da devşirme malzemelerden sağlanmışır.<sup>82</sup> Diğer iki türden ziyade *porfido rosso antico*'nun, Akdeniz çevresindeki antik şehirler başta olmak üzere Avrupa'nın iç bölgelerinde ve İngiltere'de birincil ve devşirme malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. Bizans döneminde, imparatorların ve yakın çevresinin kullanabildiği bu malzeme imparatorluk lahitlerinde, sütun gövdelerinde, yüzey kaplama levhalarında ve zemin döşemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Ayasofya'da sütun gövdesinin yanı sıra

74 Borghini, *Marmi Antichi*, 264.

75 Pensabene, *Le principali cave di marmo bianco*, 207.

76 Louis Robert, "Les Kordakia de Nicée, le combustible de Synnada et les poissons. Sur des lettres d'un metropolitio de Phrygie au Xe siècle. Philologie et réalités, II", *Journal des Savants*, 3-4, 1962, 39, 105; Synnada Metropolitio Leo'nun mektubu için bkz. *The Correspondence of Leo, Metropolitan of Synnada and Syncellus*, Trans. Martha Pollard Vinson, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Library and Collection, 1995, 70-73.

77 Robert, "Les Kordakia de Nicée", 32/98-33/99; Teofanes Kontinuatos'un anlatımı için bkz. Theohanis Continuati, *Chronographie Que Theophanis Continuati Nomine Fertur Libri I-IV*, Ed. Michael Featherstone, Juan Signes Codoner, Boston/Berlin: De Gruyter, 2015, 201-211.

78 *The Correspondence of Leo, Metropolitan of Synnada and Syncellus*, 128-129.

79 [http://www.eeescience.utoledo.edu/Faculty/Harrell/Egypt/Quarries/Hardst\\_Quar.html](http://www.eeescience.utoledo.edu/Faculty/Harrell/Egypt/Quarries/Hardst_Quar.html)

80 [http://www.eeescience.utoledo.edu/Faculty/Harrell/Egypt/Quarries/Hardst\\_Quar.html](http://www.eeescience.utoledo.edu/Faculty/Harrell/Egypt/Quarries/Hardst_Quar.html)

81 Gnoli, *Marmora Romana*, 98.

82 Gnoli, *Marmora Romana*, 99.



yüzey kaplamaları ve zemin döşemelerinde farklı ölçülerde örnekleri mevcuttur.<sup>83</sup>

Köşkte ise *porfido rosso antico* revak kemer köşeliklerindeki kakma disklerde ve cephelerde farklı formlarda ve boyutlarda yüzey kaplama levhası örnekleri bulunmaktadır. *Porfido verde Egiziano* ve *porfido nero*'nun da güneybatı, batı, kuzeybatı ve güneydoğu cephelerde yer alan geometrik düzendeki panoların bordürlerinde ve iç kısımlarında farklı boyutlardaki kullanımları tespit edilmiştir.

### 1.15 Rosso di Francia

Devoniyen dönemden olan bu kireçtaşı, beyaz ve gri lekelerle kesintiye uğratılan, etkileyici bir tondaki kırmızı fona sahiptir.<sup>84</sup> (Resim 2g) Ocaklar, Fransadaki Caunes-Minervois yakınlarında bulunmaktadır. Roma ve Erken Orta Çağ'da sadece yerel ölçekte kullanılan *rosso di Francia*, diğer adıyla *rossa Linguadoca* 17. yüzyılda Avrupa'nın her yerine yayılmıştır.<sup>85</sup> *Rosso di Francia*, Bağdat Köşkü'nün sadece kuzeydoğu eyvanının aynı yöndeki cephesinde, kuzey-doğu yönündeki ilk panonun çerçevesinde küçük birkaç parça hâlinde kullanılmıştır.

### 1.16 Rosso di Levanto

*Rosso di Levanto*, diğer adıyla *rosso antico d'Italia* antik dönem mermerlerinden olmadığı için uluslararası literatüre geçen geleneksel İtalyan isimleri ile bilinmektedir.<sup>86</sup> Başkalaşıma uğramış ofikal-sit breş, kırmızı ana kütlede koyu yeşil ya da yeşil ve ana kütlede kırmızı parçalar olmak üzere iki farklı makroskobik görünüme sahiptir.<sup>87</sup> (Resim 2h-i) *Rosso di Levanto*, Elazığ'da çıkan ve "Elazığ Vişne" adıyla bilinen taşta oldukça benzemektedir. İtalya'da La Spezia bölgesindeki Levanto, Bonassolo ve Devia gibi farklı yerlerden çıkartılmaktadır. 16. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanan ocaklar, sınırlı

sayıda da olsa günümüze kadar işletilmiştir.<sup>88</sup> *Rosso di Levanto*, Bağdat Köşkü'nün yalnızca kuzeydoğu eyvanının aynı yöndeki cephesinde, kuzeyden doguya doğru ikinci panonun merkezinde, *bigio antico* levhanın ek parçası olarak kullanılmıştır.

### 1.17 Verde Antico (Marmor Thessalicum)

Antik dönemdeki adıyla *marmor Thessalicum*'un antik ocakları, Yunanistan'daki Tesalya bölgesinin en büyük şehri olan Larissa'da Aliphaka, Omorfochori, Kastrí, Zastane ve Chasabali gibi birkaç farklı yerde bulunmaktadır.<sup>89</sup> (Resim 2j) M.S. 2. yüzyılda Hadrianus döneminde işletilmeye başlanan ocaklar, Orta Bizans devri sonuna kadar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Modern ocaklar, 19. yüzyılda tekrar faaliyete geçse de 1980'lerde artık *verde antico*'nun demode bir mermer olması sebebiyle bir süre sonra kapatılmıştır.<sup>90</sup> *Verde antico*'nun *in situ* olarak bulunduğu en eski yapı Hadrianus'un Tivoli'deki villasıdır, aynı imparatorun Roma'da Castel Sant'Angelo'ya (Kutsal Melek Kalesi) dönüştürülen mezar anıtında da bu taş kullanılmıştır. Hadrianus sonrasında birçok Roma dönemi yapısında kullanılan *verde antico*, 5. yüzyılda *porfido rosso antico* ocaklarının kapanmasıyla *porfido rosso antico*'nun yerini almıştır.<sup>91</sup> Bizans döneminde de oldukça yaygın olan *verde antico* ilk olarak Erken İslâm devletlerinde, sonra da Orta Çağ Avrupa'sında devşirme malzeme olarak değerlendirilmiş ve bu tür kullanım, ocakların yeniden işletilmeye başlandığı 19. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bizans'ta oldukça yaygın olarak kullanılan bu malzemenin sütun gövdesi, lahit, zemin döşeme ve yüzey kaplama levhası, korkuluk levhası, tempon payesi, ambon vb. örnekleri mevcuttur. Ayasofya'da bol miktarda sütun gövdesi ve yüzey kaplama levhası örnekleri görülmektedir.<sup>92</sup> Bağdat Köşkü'nün cephelerinde, geometrik

83 Yalçın, "Tarihi Kaynaklar Işığında Aya Sofya'nın Altıncı Yüzyıl Süslemesine Dair Bazı Notlar", 105.

84 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 103.

85 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 103.

86 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 103.

87 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 103.

88 Lazzarini, "I marmi e le pietre del pavimento marciano", 103.

89 Lazzarini, *Poikiloi Lithoi, Versicolores Maculae*, 228.

90 Lazzarini, *Poikiloi Lithoi, Versicolores Maculae*, 223-230

91 Lazzarini, *Poikiloi Lithoi, Versicolores Maculae*, 224-225.

92 Yalçın, "Tarihi Kaynaklar Işığında Aya Sofya'nın Altıncı Yüzyıl Süslemesine Dair Bazı Notlar", 104.



düzende hazırlanmış panoların merkezindeki levhalarda ya da bordürlerinde farklı boyutlarda kullanımı tespit edilmiştir. Ayrıca köşkün batı yönüne

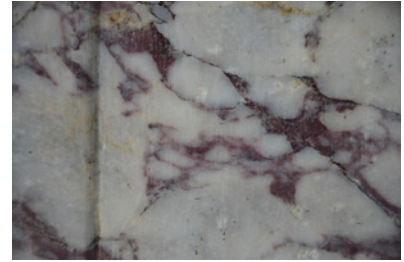
bakan kapısının sövelerinde, kemerinde ve kemer köşeliklerinde *marmo Proconnesio* ile münâvebeli olarak değerlendirilmiştir.



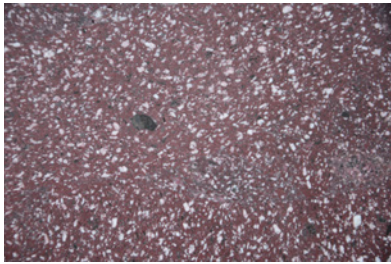
**2a** Marmo Proconnesio



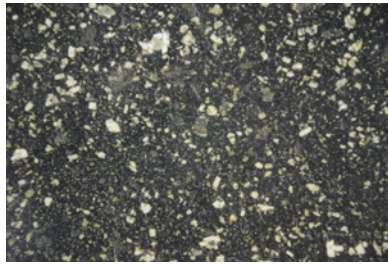
**2b** Occhio di pavone



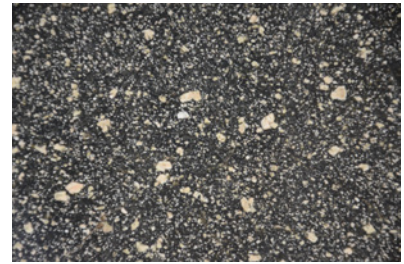
**2c** Pavonazetto



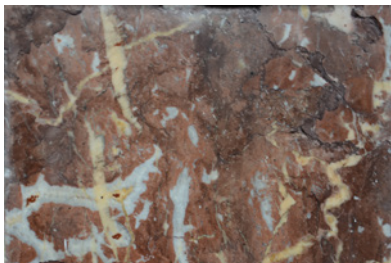
**2d** Porfido rosso antico



**2e** Porfido verde d'Egitto



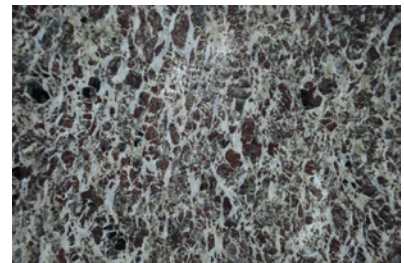
**2f** Porfido nero



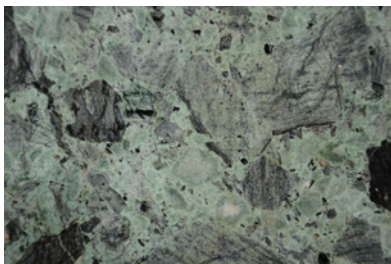
**2g** rosso di Francia



**2h** rosso di Levante



**2i** rosso di Levante



**2j** Verde antico



## 2. MALZEME VE ÜSLUP SORUNU

Bağdat Köşkü'nün cephelerinde farklı geometrik kompozisyonlara sahip panolardaki antik mermer ve diğer taş türlerinin eski ocakları, yukarıda da belirtildiği gibi, günümüzde Türkiye, Mısır, Yunanistan, İtalya ve Fransa'da bulunmaktadır. Bu antik taşların köşkte devşirme malzeme olarak kullanılmış olmaları, doğrudan belirtilen noktalardan temin edilmediklerini göstermektedir. Köşkte oldukça sınırlı bir kullanımları olsa da *rossa di Francia*, *rosso di Levanto* ve *cipollino mandolato*, diğer taş türlerinden bazı açılardan ayrılmaktadır. *Rossa di Francia* ve *rosso di Levanto* antik dönemde bilinmeyen ya da sadece yerel kullanımı tespit edilen taşlar olup, sırasıyla 16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa'da yaygın olarak kullanılmışlardır. *Cipollino mandolato* ise antik dönemde bilinen bir taş olsa da kullanımı daha çok Avrupa'da görülen bir malzemedir. *Rossa di Francia* ve *rosso di Levanto*'nun Kahire'deki tarihî yapılarda örnekleri tespit edilememişken, *cipollino mandolato*'nun tek örneği Aksungur Camii'nde bulunmuştur.<sup>93</sup> Sonuç olarak, bu üç taş türünün Yavuz Sultan Selim ya da sonraki bir dönemde Mısır'dan getirilmiş olması mümkün görünmemektedir. Bu taş türlerinin dışındakilere Mısır'da rastlanmakla birlikte, Türkiye, Yunanistan, İtalya, İspanya, Cezayir ve Tunus gibi ülkelerdeki antik yerleşimlerde, Orta Çağ ve sonrasında inşa edilen yapılardaki kullanımları yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu malzemelerin Mısır kökenli olup olmadıkları kesin olarak bilinmemektedir.

Meinecke, Revan Köşkü'ndeki Memlûk eseri frizin daha önce Has Oda'nın Mermer Sofa'ya bakan cephesinden sökülüp şimdiki yerinde kullanılmış olabileceğini, Revan ile Bağdat köşklerindeki mermer malzemelerin de Has Oda'nın iç mekânından sökülmüş olabileceğini ileri sürmüştür.<sup>94</sup> Revan Köşkü'nün farklı cephelerinde, alt seviyede *rossa di Francia*, *rosso di Levanto*, *cipollino mandolato* ve *brocatello* gibi Avrupa kökenli taşlarla oluşturulan *opus sectile* kaplamaların malzeme ve üslup açısından Mısır ya da Kahire ile bir bağlantısı bulunmamaktadır. (Resim 3-4) Revan ve Bağdat köşklerindeki Avrupa kökenli taşların dışında kalanların boyut ve yerleştirme düzeni dikkate alındığında, büyük bir bölümünün Memlûk eserlerinden toplanmış olduğunu ifade etmek oldukça güçtür. Diğer taraftan Meinecke bu yönde düşünmekte bir bakıma haklıdır. Çünkü Mermer Sofa ve çevresini IV. Murad'ın bir bütün olarak ele aldığını ancak onun ölümüyle kalan işleri Sultan İbrahim'in tamamlattığını gösteren müdahaleler vardır. IV. Murad'ın 1629 ve 1640 yıllarında Has Oda'nın çinilerini takviye ettirmesi de önemli bir bilgidir.<sup>95</sup> Bu bağlamda, Has Oda'nın Mermer Sofa'ya bakan kuzeydoğu ve kuzeybatı cepheleri ile Has Oda'nın kuzeybatısında Harem'e geçişi sağlayan kapının bulunduğu duvar yüzeyinde bazı ipuçları bulunmaktadır.

Has Oda'nın kuzeydoğu ve kuzeybatı cephelerinde, alt kısımda yer alan renkli mermer kaplamalar, Yavuz Sultan Selim'in Kahire'den getirtmiş olduğu renkli mermerlerdendir. Bu iki cephedeki kaplamalarda *porfido rosso antico*, *porfido verde Egitto*, *verde antico*, *breccia corallina*, *serpentino*, *cipollino rosso* ve *bianco e nero antico* gibi Memlûklerin devşirdiği antik mermerlerin kullanıldığı görülmektedir.

93 James A. Harrel, Lorenzo Lazzarini, Matthias Bruno, "Reuse of Roman Ornamental Stones in Medieval Cairo, Egypt", *ASMOSIA VI Proceedings of the Sixth Internatiolan Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity*, Ed. Lorenzo Lazzarini, 15-18 Haziran 2000 (Venedik), Padova, 2002, 92-94.

94 Michael Meinecke, *Mamlukische Marmordekorationen in der osmanischen Türkei*, 213.

95 Sedat Hakkı Eldem, Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı*, 54.





3 Revan Köşkü'nün kuzey cephesinde kare levhalar hâlinde *cippollino mandolato*, *rosso di Francia*, *rosso di Levanto* ile oluşturulan pano



4 Revan Köşkü'nün güney cephesinde kare levhalar hâlinde *brocatello*, *cippollino mandolato*, *rosso di Francia*, *rosso di Levanto* ile oluşturulan pano





5 Has Oda'nın kuzeybatısında, Harem girişinin bulunduğu duvar yüzeyindeki mermer kaplama

Kuzeybatı cephede, Harem girişine doğru son panoda, Revan ve Bağdat köşklerinde de kullanılan 17. yüzyıl Avrupa mermerlerinden *rosso di Levanto* ve *rosso di Francia*, küçük parçalar hâlinde kullanılmıştır. Bu alanda Harem bölümüne açılan kapının sağ (kuzeybatı) tarafındaki duvar yüzeyinde, alt kısımda yer alan 5,18 x 1,32 m ölçülerindeki renkli mermer pano oldukça şaşırtıcıdır. (Resim 5) Bunun nedeni ise panonun Memlük sanatı üslubunda olmasına rağmen, kullanılan mermerlerin biri dışında diğerlerinin yine Revan ve Bağdat köşklerinde gördüğümüz *rosso di Levanto*, *rosso di Francia* ve *cipollino mandolato* olmasıdır. Has Oda'nın Revan Köşkü'nün tam karşısına gelen cephesinde, üst kısımda, ilk üç çini panonun merkezindeki levhalar yine *rosso di Francia*'dır. *Rosso di Levanto* ve *rosso di Francia*'ya İstanbul'da oldukça seyrek rastlanması,

özellikle de 17. yüzyıl yapıları arasında sadece Revan ve Bağdat köşklerinde görülmesi ile bu mermerlerin Has Oda cephelerinde ve bu alandaki Harem girişinin bulunduğu duvar yüzeyindeki uygulamaları, IV. Murad döneminde gerçekleşen onarımlara işaret etmektedir.

Bağdat Köşkü'nün mermer cephe kaplamaları, hem Has Oda hem de Revan Köşkü'ndekilerden kompozisyon düzeni açısından farklılaşmaktadır. (Resim 6-7) Öncelikle Revan Köşkü cephelerinde görülen *opus sectile* kaplamalar, Bağdat Köşkü'nde görülmemektedir. Bağdat Köşkü'ndeki panolar, farklı renkteki mermerlerle oluşturulmuş geometrik kompozisyonda olsalar da bunlar birbirinin ritimli bir düzende tekrarı niteliğinde değildir. Açıkçası köşkün servis mekânının güney cephesinde ve batı girişinin iki yanındaki duvar yüzeylerinde





6 Bağdat Köşkü'nün Mermer Sofa'ya bakan cephelerindeki mermer kaplamalar



7 Bağdat Köşkü'nün kuzey ve kuzeydoğu cephelerinde görülen mermer kaplama düzeni





8 Bağdat Köşkü servis mekânının güney cephesindeki mermer kaplama düzeni

görülen kompozisyon anlayışı ve renk düzeni, diğer cephelerde devam ettirilmemiştir. (Resim 8-9) Kompozisyon anlayışının değişkenliği, köşkün kapı ve pencereleri arasında kalan duvar yüzeylerinin farklı genişliklerde olmasına bağlanabilir.

Has Oda, Revan ve Bağdat köşklarinin cephelerindeki geniş duvar yüzeyleri mermerle kaplıdır; Sünnet Odası'ndaki mermer kaplama ise Mermer Sofa'ya bakan ana cephede, zemin seviyesinde bir şerit hâlinindedir. Sünnet Odası girişinin sağ tarafında iki parça hâlinde *granito violetto*, sol tarafta da *verde antico* ve *marmo Proconnesio* levhalar yer almaktadır. Necipoğlu'nun daha önce belirttiği gibi, Mermer Sofa'nın etrafındaki yapıların cephelerinde uygulanan çini ve mermer kaplamaların Has Oda'nın süslemeleriyle uyumlu olacak şekilde ele alınarak ortak bir süsleme programının oluşturulduğu görülmektedir.<sup>96</sup> Mermer Sofa'nın etrafında görülen ortak süsleme programı kaygısına rağmen, IV. Murad'ın Has Oda cephelerinde gerçekleştirdiği onarımlar ile inşa ettirdiği iki köşkte, özellikle de Revan Köşkü'nde önceki yüzyılın tasarım anlayışından farklı bir tutum görülse de üslup birliği sağlanmıştır.



9 Bağdat Köşkü'nün batı cephesindeki mermer kaplama düzeninden detay

96 Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı, 248-249.



### 3. SONUÇ

Tâlikizâde Mehmed Efendi'nin 1593-1594'te Osmanlı padişahlarına atfettiği yirmi vasıf arasından şu ikisi, yani "topraklarının yedi iklime yayılması" ve "barış içinde yaşayan çok dinli ve çok uluslu farklı milletlerin bir araya toplandığı bir payitahta sahip olmaları", konumuz açısından dikkat çekicidir.<sup>97</sup> Hicaz'dan önce Kahire'ye, sonra Yavuz Sultan Selim ile birlikte İstanbul'a getirilen kutsal emanetlerin muhafaza edildiği Has Oda'nın aynı dönemde Kahire'deki Memlûk anıtlarından devşirilen renkli mermerlerle kaplanması ve IV. Murad'ın Revan ve Bağdat seferlerinde elde ettiği zaferlerin anısına inşa ettirdiği bu iki köşk, Mermer Sofa gibi küçük bir alanda geniş Osmanlı coğrafyasının renkli mimarisini gözler önüne sermektedir. Bu husus, farklı coğrafyalardan toplanan renkli mermer malzemeyle de pekiştirilmiştir. Kutsal emanetler ile Kahire ve Bağdat'ın imgesel olarak zihinlerimizde zengin bir karşılığı olmasına rağmen, Revan genel olarak IV. Murad'ın zaferle sonuçlanan bir seferi ve kısa bir süre sonra tekrar kaybedilen bir şehrin ötesine geçememiş gibi görünmektedir. Diğer taraftan, 19. yüzyıl öncesinde Türk-İslâm şehri olan Revan'a ilgi Yavuz Sultan Selim döneminde başlasa da şehirde 1583 ve 1635 yıllarında kısa süreli hâkimiyet kuran Osmanlılar, 1639 yılında imzalanan Kasr-ı Şirin Antlaşması ile hem Revan'dan hem de Azerbaycan üzerindeki iddialarından vazgeçmek zorunda kalmışlardır. Bir yüzyıldan fazla bir süre gündemde kalan Revan, aslında Osmanlıların Kafkasya'da özellikle de Safevîlerle giriştikleri hâkimiyet mücadelesinde önemli yeri olan bir şehirdir. Resmî olarak neredeyse 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Osmanlı hâkimiyetinde kalan Bağdat da Osmanlı-Safevî mücadelesine sahne olmuştur. Osmanlılar, 1623-1638 yılları arasında Safevî hâkimiyetinde ve Sünniliğin merkezi olan şehri 1625 ve 1629 yıllarındaki başarısız kuşatmaların ardından 1638'de yeniden ele geçirmişlerdir.<sup>98</sup>

Has Oda, Revan ve Bağdat köşklerinin cephelelerinde görülen farklı üsluptaki rengârenk antik mermerleri ve diğer taşları Akdeniz ve Ege Denizi çevresindeki birçok mermer ocağında işleten ve bu mermerleri çıkartıldıkları ocaklardan uzak şehirlerde bir araya getiren, ilk olarak Romalılar olmuştur. Erken Bizans döneminde bazı ocaklar kapatılsa da birçoğunun, özellikle Anadolu ve Yunanistan'da bulunan ocakların faaliyetleri devam etmiştir. Orta Çağ ve sonrasında ise birçok antik mermer ocağının faaliyetleri durmuş, bunun sonucunda da antik mermer ve diğer taşların birçok uygarlıkta ikincil kullanımı başlamıştır. Bu süreçte elden ele dolaşan değerli yapı malzemeleri çoğu kez yeniden biçimlendirilmiştir. Renkli mermer arzının kısıtlı, talebin ise yüksek olduğu Akdeniz coğrafyasında renkli mermerlerin nakliyesi, antik dönem sonrasında da neredeyse kesintisiz biçimde sağlanmıştır. Revan ve Bağdat'ın fethi ile sonuçlanan seferlerin anısına inşa edilen köşkler, bu iki şehrin Osmanlılar için herhangi bir şehirden farklı anlamlara sahip olduklarını göstermektedir. Revan ve Bağdat köşklerinin mermer kaplamalarında farklı üslup ve malzeme gruplarının bir araya getirilmesi ve bunların 17. yüzyıl İznik çinileri ile birleştirilmesi sonucu gayet renkli ve eşsiz bir cephe süsleme programı oluşturulmuştur.

97 Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, 35.

98 Yusuf Halaçoğlu, "Bağdat-Osmanlı Dönemi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 434.



## Kaynakça

- Andreoli, Alberto, Fede Berti, Lorenzo Lazzarini, R. Pierobon Benoit. "New Contributions on Marmor Iassense", *ASMOSIA VI Proceedings of the Sixth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity*. Ed. Lorenzo Lazzarini. Padova: Bottega d'Erasmus Aldo Ausilio Editore, 2002, 13-18.
- Angı, O. Serkan. "Süleymaniye Camii'nin Yapımında Kullanılan Doğal Taşlar ve Korunmuşluk Durumları", *Kâgir Yapılarda Koruma ve Onarım Seminer Bildiri Kitabı*. İstanbul: İBB-KUDEB, 2009, 87-92.
- Antonelli, Fabrizio, Lorenzo Lazzarini, Léopold Rasplus, Bruno Turi. "Petrographic and Geochemical Characterization of Cipollino Mandolato Marble from the French Central Pyrenees", *ASMOSIA 5 Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Ed. John J. Herrmann, Norman Herz, Richard Newman. London: Archetype Publications, 2002, 77-90.
- Asgari, Nuşin. "The Proconnesian Production of Architectural Elements in Late Antiquity, Based on Evidence from the Marble Quarries", *Constantinople and its Hinterland: Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies*. Ed. Cyril Mango, Gilbert Dagron. Hampshire: Variorum, 1995, 263-288.
- Asgari, Nuşin, Thomas Drew-Bear. "The Quarry Inscription of Proconnesos", *ASMOSIA 5 Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Ed. John J. Herrmann, Norman Herz, Richard Newman. London: Archetype Publications, 2002, 1-19.
- Aslanapa, Oktay. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004.
- Attanasio, Donata, Matthias Bruno, Walter Prochaska, Ali Bahadır Yavuz. "Analysis and Discrimination of Phrygian and Other Pavonazetto-like Marbles", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the X ASMOSIA Conference*. Vol. I, Ed. Patrizio Pensabene, Eleonora Gasparini. Rome: L'Erma di Bretschneider, 2015, 753-764.
- Barkan, Ömer Lütfi. *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*. Cilt 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972.
- Barsanti, Claudia. "L'esportazione di marmi dal Proconneso nelle regioni pontiche durante il IV-VI secolo", *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*. 12 (1989): 91-220.
- Betsch, William Earl. *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*. Ph.D. Diss., University of Pennsylvania, 1977.
- Boleken, Zeki. "Topkapı Sarayı Revan Köşkü'nde Kullanılan Devşirme Malzemelerin Yeniden Değerlendirilmesi", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*. 7 (2018): 49-66.
- Borghini, Gabriele. *Marmi Antichi*. Roma: De Luca Edizioni D'arte, 1989.
- Bruno, Matthias, Hakan Elçi, Ali Bahadır Yavuz, Donato Attanasio. "Unknown Ancient Marble Quarries of Western Asia Minor", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference*. Ed. Anna Gutiérrez Garcia-M., vd. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2012, 562-572.
- Çelik, Serpil. *Süleymaniye Külliyesi Malzeme, Teknik ve Süreç*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2009.
- Dal, Murat, O. Serkan Angı, Rahmi Eyüpoğlu. "İstanbul'daki Bazı Tarihi Yapılarda Kullanılan Yapı Taşlarının Kökenleri ve Getirildikleri Yerler", *Mimarlıkta Malzeme*. 6 (2007): 72-76.
- Dennert, Martin. *Mittelbyzantinische Kapitelle: Studien zu Typologie und Chronologie, Asia Minor Studien 25*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 1997.
- Diker, Hasan Fırat. *Topkapı Sarayında Revan ve Bağdat Köşkle-ri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2000.
- Ducrot, Enrico. "Approccio metodologico per il riconoscimento della pietre antica: l'esempio della «Pudinga di Hereke»", *Marmi Antichi II Cave e tecnica di lavorazione provenienze e distribuzione*. Ed. Patrizio Pensabene. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1998, 79-86.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Köşkler ve Kasırlar 1*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1974.
- Eldem, Sedat Hakkı, Feridun Akozan. *Topkapı Sarayı Mimari Bir Araştırma*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1981.
- Erguvanlı, Kemal, Metin Ahunbay, Zeynep Ahunbay, İsmail Eriş, Mustafa Erdoğan, Ahmet Onak, Rahmi Eyüpoğlu. *Marmara Bölgesi Eski Taşocaklarının İşletilebilme ve Taşlarının Restorasyonda Kullanılabilir Olanaklarının Araştırılması*. TÜBİTAK Proje No. 681, 1989.
- Esemenli, Deniz. *Mekânlar, Zamanlar: Topkapı Sarayı*. İstanbul: Akbank Yayınları, 2000.
- Evlîyâ Çelebi. *Günümüz Türkçesi ile Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Akkirman, Belgrad, Gelibolu, Manastır, Özü, Saraybosna, Slovenya, Tokat, Üsküp 5. Kitap*. Haz. Seyyit Ali Kahraman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Evlîyâ Çelebi. *Günümüz Türkçesi ile Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bursa, Bolu, Trabzon, Erzurum, Azerbaycan, Kafkasya, Kırım, Girit 2. Kitap*. Haz. Seyyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Eyice, Semavi. "Bağdat Köşkü", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 444-446.
- Gnoli, Raniero. *Marmora Romana*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1971.
- Goodwin, Godfrey. *Topkapı Palace, An Illustrated Guide to its Life and Personalities*. Londra: Saqi Books, 1999.
- Günsenin, Nergis. "Récentes découvertes sur l'île de Marmara (proconnesse) à l'époque byzantine: épaves et lieux de chargement", *Archaeonautica*. 14 (1998): 309-316.
- Halaçoğlu, Yusuf. "Bağdat-Osmanlı Dönemi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 433-437.
- Harrel, James A., Lorenzo Lazzarini, Matthias Bruno. "Reuse of Roman Ornamental Stones in Medieval Cairo, Egypt", *ASMOSIA VI Proceedings of the Sixth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity*. Ed. Lorenzo Lazzarini. Padova: Bottega d'Erasmus Aldo Ausilio Editore, 2002, 89-96.



- Kahraman, Nurfeddin, Refik Arıkan. "Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgelerinde Karamürsel Taşı ve İzmit Bölgesi Diğer Taş Ocakları", *Uluslararası Kara Mürsel Alp ve Kocaeli Tarih Sempozyumu II*. Cilt III, Ed. Haluk Selvi, vd. Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, 2016, 1863-1876.
- Kaygusuz, Zülfiye. *10 Numaralı Mühimme Defteri'nin (1-178) Transkripsiyon ve Değerlendirmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2006.
- Lazzarini, Lorenzo. "The Origin and Characterization of 'Brecchia Nuvolata', 'Marmor Sagarium' and 'Marmor Triponticum'", *ASMOSIA 5 Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Ed. John J. Herrmann, Norman Herz, Richard Newman. London: Archetype Publications, 2002, 58-67.
- Lazzarini, Lorenzo. *Pietre e Marmi Antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*. Padova: Cedam, 2004.
- Lazzarini, Lorenzo. *Poikiloi Lithoi, Versicolores Maculae: I Marmi Colorati Della Grecia Antica Storia, Uso, Diffusione, Cave, Geologia, Caratterizzazione Scientifica, Archeometria, Deterioramento*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 2007.
- Lazzarini, Lorenzo. "Note sulle cave di marmo usato per statuaria greca arcaica," *Atti del Conv. Naz. di Studi "I Greci in Adriatico nell'età dei kouroi"*. Ed. Mario Luni. Urbino: Quattroventi, 2007, 221-237.
- Lazzarini, Lorenzo. "Six Coloured Types of Stone from Asia Minor Used by the Romans, and Their Specific Deterioration Problems", *Studies in Conservation*. 55/2 (2010): 140-146.
- Lazzarini, Lorenzo. "I marmi e le pietre del pavimento marciano", *Il manto di pietra della basilica di San Marco a Venezia. Storia, restauri, geometrie del pavimento*. Ed. E. Vio. Venedik: Cicero Editore, 2012, 51-107.
- Lazzarini, Lorenzo. "A First Characterization of a New Bigio Antico Marble from a Hitherto Unknown Ancient Quarry at Aghios Petros (Tripolis-Peloponnesus)", *Exempli Gratia: Sagalassos, Marc Waelkens and Interdisciplinary Archaeology*. Ed. Jeroen Poble. Leuven: Leuven University Press, 2013, 141-152.
- Leka, Evridiki, George Zachos. "The Marmor Lesbium Reconsidered and Other Stones of Lesbos", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the X ASMOSIA Conference*. Vol. I, Ed. Patrizio Pensabene, Eleonora Gasparini. Rome: L'Erma di Bretschneider, 2015, 201-211.
- Meinecke, Michael. "Mamlukische Marmordekorationen in der Osmanischen Türkei", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo*. 27/2 (1971): 207-220.
- Meinecke, Michael. "Die Architektur des 16. Jahrhunderts in Kairo, nach der Osmanischen Eroberung von 1517", *IVème Congrès international d'art turc*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1976, 145-152.
- Necipoğlu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Necipoğlu, Gülru. *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Öten, Aliye. *Arşiv Belgelerine Göre Sultan Ahmed Külliyesi ve İnşası*. Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2017.
- Robert, Louis. "Les Kordakia de Nicée, le combustible de Synnada et les poissons. Sur des lettres d'un metropolitain de Phrygie au Xe siècle. Philologie et réalités, II", *Journal des Savants*. 3-4 (1962): 5-74.
- Rogers, John Michael. "The State and the Arts in Ottoman Turkey Part 1. The Stones of Süleymaniye", *International Journal of Middle East Studies*. 14/1 (1982): 71-86.
- Sakaoğlu, Necdet. *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı*. İstanbul: Denizbank Yayınları, 2002.
- Sekin, Sefa. *Bolayır-Şarköy-Gaziköy Çevresinin Jeomorfolojik Etüdü*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1993.
- Sodini, Jean-Pierre. "Marble and Stoneworking in Byzantium, Seventh-Fifteenth Centuries", *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*. Ed. Angeliki E. Laiou. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2002, 129-146.
- Sodini, Jean-Pierre. "La sculpture médio-byzantine: le marbre en ersatz et tel qu'en lui-même", *Constantinople and its Hinterland: Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies*. Ed. Cyril Mango, Gilbert Dagron. Hampshire: Variorum, 1995, 289-311.
- Şimşirgil, Ahmet. *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*. İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2005.
- Tanyeli, Gülsün. "Hiçbir Üstad Böyle Kâr Etmemiştir" *Osmanlı İnnat Teknolojisi Tarihi*. İstanbul: Akın Nalça, 2017.
- Tezcan, Hülya. *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*. İstanbul: TTK, 1989.
- The Correspondence of Leo, Metropolitan of Synnada and Syncellus*. Trans. Martha Pollard Vinson. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Library and Collection, 1995.
- Theophanis Continuati. *Chronographie Que Theophanis Continuati Nomine Fertur Libri I-IV*. Ed. Michael Featherstone, Juan Signes Codoner. Boston/Berlin: De Gruyter, 2015.
- Yalçın, Asnu-Bilban. "Tarihi Kaynaklar Işığında Aya Sofya'nın Altıncı Yüzyıl Süslemesine Dair Bazı Notlar", *Ayasofya Müzesi Yıllığı / Annual of Hagia Sophia Museum*. 14 (2014): 94-127.
- Yavuz, Ali Bahadır, Matthias Bruno, Donato Attanasio. "A New Source of Bigio Antico Marble: The Ancient Quarries of Iznik (Turkey)", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference*. Ed. Anna Gutiérrez Garcia-M., vd. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2012, 255-262.





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
بِهَا لَدَا خَلْوًا لِيَوْمِ الْآيَاتِ الْمُبِينِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
اللَّهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلَى نَبِيِّكَ مُحَمَّدٍ  
وآلِهِ الطَّيِّبِينَ الطَّاهِرِينَ





# MECAZİ BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK TOPKAPI SARAYI KAPILARI\*

**Belkis Doğan\*\***

Gönderilme Tarihi: 31.05.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

## Özet

Antik uygarlıklardan itibaren anıtsal eserlerin ilk bakışta göze çarpan unsuru olan kapılar, İslâm mimarisinde tezyînatın yoğunlaştığı birimlerin başında gelmektedir. Kapılar, buldukları bölgelerin malzemeleri ve iklim özelliklerine ilaveten dinî ve kültürel gelenekleri doğrultusunda biçimlenmiştir. Bahse konu biçimlenmede işlevsellik, estetik anlayış ve kültürel arka planın harmanlandığı görülmektedir.

Bu makalede, yaklaşık dört asır boyunca Osmanlı Devleti'nin yönetim merkezi ve hanedanın yaşadığı yer olan Topkapı Sarayı'nın öne çıkan kapıları ele alınmış ve onların ifade ettiği sembolik dil çözümlenmeye çalışılmıştır. Araştırmada, kapıları mimari açıdan tarif ya da tasvir etmekten öte, en yalın süslemeye sahip olanında dahi kapı ögesine yüklenen anlamlar üzerinde durulmuştur. Bunu yaparken İslâmî literatürde kapı ve onunla bağlantılı olarak perde mecazının ifade ettiği fikrî arka plandan yola çıkılmıştır. Ayrıca kapılara hakdedilen kitâbe metinlerinin İslâm medeniyetinde ihtiva ettiği mânâ, ilgili kapının saray kompleksi içerisinde konumlandığı birim ve diğer süsleme unsurları, anlamlandırılmada belirleyici olmuştur. Böylece bulunduğu birime göre cennet, adalet ve mahremiyet temalarının saray kapılarında öne çıktığı görülmüştür.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı, Kapı, Perde, Metafor, Anlam, Sembol, Bâb-ı Hümayûn, Bâbü's-Selâm

## THE GATES OF TOPKAPI PALACE AS A METAPHORICAL EXPRESSION

### Abstract

Gates which have been the most striking elements of monumental works since ancient civilizations are among the most decorated units in Islamic architecture. Aside from the material and climate characteristics, the gates also reflect the religious and cultural traditions of their region. Functionality, aesthetics, and cultural background have been effective in the form of the gates.

In this article, the prominent gates of Topkapı Palace, the Ottoman Empire's administrative center and the dynasty's home for about four centuries, are discussed and the symbolism they express is analyzed. Rather than describing the doors in terms of architecture, the meaning attributed to them, even in the one bearing the simplest ornaments, is emphasized in the study. When doing so, the intellectual background expressed by the gate and its relationship to the curtain metaphor in Islamic literature is taken into consideration. Additionally, the interpretation has been influenced by the meaning of the inscriptions engraved on the gates in Islamic civilization, the unit in which the gate is located in the palace complex, and other ornamental elements. It can be concluded that -based on the type of unit the gates of the palace are located- heaven, justice, and privacy are the most common themes.

**Keywords:** Topkapı Palace, Gate, Curtain, Metaphor, Meaning, Symbol, The Imperial Gate, The Gate of Salutation

\* Bu makale, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı'nda tamamlanan "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünce Beslenen Mecazî Anlatımlar" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr. Arş. Gör., Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, belkis.dogan@marmara.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-3343-0229



## Giriş

Evrensel bir yapı elemanı olan kapı, sözlükte “etrafı kapalı bir mekâna geçişi sağlayan açıklık” şeklinde tanımlanmaktadır. Kapalı bir alandan başka bir kapalı alana geçişi de ifade edebilen kapılar, mimarinin en temel unsurlarından olup, sanat tarihi terimi olarak birden fazla isimle anılmaktadır. Anıtsal mimaride yapının ana girişini oluşturan kapılara Selçuklu’da *taçkapı*, Osmanlı’da *cümle kapısı* denilmektedir. Batı dillerinde *portal* adı verilen söz konusu birim için Arapça *bâb* sözcüğü kullanılmaktadır. Farsçadan dilimize intikal ediş şekliyle *piştak* yahut *serder* kavramları da kapıyı ifade etmektedir.<sup>1</sup> Kimi tarihî metinlerde ise *medhal-i reîsî* tabiri yer almaktadır.<sup>2</sup> Çoğu kez yapıdan dışa taşkın ve abidevi yükseklikte inşa edilen kapılar, dekoratif öğelerin en yoğun olduğu birimlerin başında gelmektedir. Eserin mahiyeti, gayesi, bânîsi, tarihi ve sanatkârı hakkında bilgi veren kitâbeler genellikle bu birimde yer almaktadır. Âdeta yapının kimliği kapıda belirmektedir. Azamet ve sadeliği bünyesinde mezcedebilen kapılar, gerek tezyînatı gerekse kitâbeleriyle tüm binanın karakterini temsil etme gücüne sahiptir. Bu yönüyle kapı, mimarinin öne çıkan sembolik öğelerinden biri olmuştur.<sup>3</sup> Öte yandan kapıların bu özelliği yalnızca İslâm sanatı ve medeniyetine mahsus bir durum değildir. Cihanşümül bir metaforik unsur olan kapı, İslâm öncesi toplumlarda da dinî literatürde yer almış ve sanat eserlerine anlam katmıştır. Antik uygarlıklarda kapılara tanrı addedilen karakterlerin isimlerinin verilmesi ve koruyucu efsanevi hayvan heykellerinin dikilmesi yaygın bir gelenektir. Yalnızca İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nde dahi kapı önü koruyucu hayvan heykellerinin günümüze ulaşmış çok sayıda örneği bulunmaktadır.

1 Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1947, II/943-945; Yaşar Çoruhlu, “Kapı”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, XXIV/341.

2 Aziz Doğanay, *Mimarî ve Tezyîni Unsurlarıyla Câmi*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2017, 39.

3 Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, New York: Praeger Publishers, 1971, 25, <https://toaz.info/doc-viewer>, Erişim: 20.09.2021; Ahmet Gökçen, “Eşik: Olgular ve İmgeler Bağlamında Bir Mekân Analizi”, *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2019), 130.

En bilinenlerinden biri, Babil Kralı Nebukadnezar tarafından M.Ö. VI. yüzyılda inşa ettirilen İhtar Kapısı’dır. Mezopotamya’nın önemli mitoloji kahramanlarından olan İhtar adına inşa edilen kapıda, ejderha ve aslan kabartmaları yapıya görkemli bir görünüm katmıştır. (Resim 1-2) Benzer uygulamalar Mısır, Pers, Yunan ve Roma başta olmak üzere diğer antik uygarlıklarda da mevcuttur. Adı geçen uygarlıklarda kentleri koruması amacıyla kapılara mitoloji karakterlerinin isimlerinin verilmesi ve üzerlerine yine koruyucu olması gayesiyle söz konusu efsanevi kahramanların atribüleri ve sembollerinin işlenmiş olması, bu düşünceyi doğrulamaktadır. Bu bağlamda Yunan medeniyetinde bilhassa tapınak kapıları, bir dizi sütunun üzerine yerleştirilen üçgen alınlıklar şeklinde tasarlanmış olup, alınlıkların yüzeyi Olympos tanrılarına ait mitolojik öykülerin yüksek kabartmaları ile bezenmiştir. Dinî ve siyasi mesaj içeriğine sahip bu tür rölyefler, kuvvetli mecazi anlatımlarla yüklüdür.

Yukarıda ifade edildiği üzere, anıtsal eserlerin ilk bakışta göze çarpan unsuru olan kapılar, İslâm mimarisinde de tezyînatın yoğunlaştığı birimlerin başında gelmektedir. Kapılar, buldukları bölgelerin malzemeleri ve iklim özelliklerine ilaveten dinî ve kültürel gelenekleri doğrultusunda biçimlenmiştir. Bahse konu biçimlenmede işlevsellik, estetik anlayış ve kültürel arka planın harmanlandığı görülmektedir. Bu makalede, yaklaşık dört yüz yıl boyunca Osmanlı Devleti’nin yönetim merkezi ve hanedanın yaşadığı yer olan Topkapı Sarayı’nın öne çıkan kapıları ele alınmış ve onların ifade ettiği sembolik dil çözümlenmeye çalışılmıştır. Araştırmada, kapıları mimari açıdan tarif ya da tasvir etmekten öte, en yalın süslemeye sahip olanında dahi kapı ögesine yüklenen anlamlar üzerinde durulmuştur. Bunu yaparken İslâmî literatürde kapı ve onunla bağlantılı olarak perde mecazının ifade ettiği fikrî arka plandan yola çıkılmıştır. Ayrıca kapılara hakkedilen kitâbe metinlerinin İslâm medeniyetinde ihtiva ettiği mânâ, ilgili kapının saray kompleksi içerisinde konumlandığı birim ve diğer süsleme unsurları da anlamlandırılmada belirleyici olmuştur.





1 İştar Kapısı'nda ejder kabartması, Babil dönemi, M.Ö. VI. yüzyıl, İstanbul Arkeoloji Müzeleri<sup>4</sup>



2 İştar Kapısı'nda aslan kabartması, Yeni Babil dönemi, M.Ö. VI. yüzyıl, İstanbul Arkeoloji Müzeleri

4 Makalede kullanılan fotoğraflar yazara aittir.



## İslâmî Literatürde Kapı/Perde Mecazı ve Topkapı Sarayı Kapıları

Fizik yahut metafizik anlamda başka bir gerçekliğe ulaşmanın ön şartı sayılan kapılar; zamanla dünya ile ahiretin, kutsal ile kutsal dışı mekânların, mahrem ile kamuya açık olanın sınırını belirten bir ıstılaha dönüşmüştür.<sup>5</sup> Dilimizde kapının bu yönünü ön plana çıkaran sayısız ifade biçimi mevcuttur. Mezar taşlarına sıklıkla yazılan hadîs-i şerifte yer aldığı üzere ölüm/kabir, dünya ile ahiret arasında bir kapı kabul edilir ve herkes o kapıdan geçecektir.<sup>6</sup> İnsanın fâni âleme dair düşüncelerden sıyrılıp manevi alana geçişi, Yüce Yaratıcı'nın hâcet/rahmet kapısına varmakla ve hidayet kapılarının açılmasıyla mümkündür. Dünyevi-maddi ihtiyaçlar ise bâb-ı saltanât/der-i devlette (devlet kapısında) emân bulur. Bu gibi ifadeler, ister gerçek ister mecazi anlamda kullanılmış olsun, kapının bir adım berisi ile ötesinin insana dair meydana getirdiği farklılaşmaya vurgu yapmaktadır.

Mimari açıdan değerlendirdiğimizde kapılar; bir şehrin, eserin, mekânın, avlunun “destur” simgesidir.<sup>7</sup> Yazı ve süsleme bakımından döneminin üslubunu yansıtan kapılar, inşa edildikleri zaman diliminin siyasi, ekonomik ve toplumsal özellikleri hakkında da fikir vermektedir. Rivayet odur ki Moğolların Anadolu'yu istilasının ardından meydana gelen yönetim boşluğunda vazifelerini suistimal eden idareciler tarafından toplanan keyfi vergiler halkın belini bükümüştür. Bu durumun önüne geçmek isteyen İlhanlı hükümdarı, Ankara Kalesi'nin dış surundaki ana kapılardan birine vergi levhası mahiyetinde bir kitâbe yerleştirmiştir. Kapı kemerinin üstünde ve ortada yer alan H. 730 / M. 1330 tarihli Farsça kitâbede, halkın toplanan vergilerin çokluğundan şikâyetçi



3 Çifte Minareli Medrese'nin taç kapı cephesinde tamamlanamamış tezyînat, İlhanlı dönemi, XIII. yüzyıl, Erzurum

olduğu belirtilerek İslâm âlemi padişahının belirlediği para ve miktarın dışında vergi toplayanlara beddua edilmiştir.<sup>8</sup> İlhanlı hükümdarı Ebû Said Bahadır Han zamanına tekabül eden kitâbe, yasa hükmünde sayılmıştır. Bu tarihî hadisede, herkesin girip çıktığı kale kapısına vergiyi alan memurun da vergiyi veren halkın da göreceği şekilde resmî nitelikteki bir kitâbenin konulması, mimari bir öge olan kapıların tarih boyunca ifade ettiği öneminin yanında temsil ettiği mecazi

5 Mircea Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1991, 5-6.

6 Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, 1972, 128-129, 156; Nidayi Sevim, *Osmanlı Mezar Taşlarında Manzum Metinler*, İstanbul: Kitap Dostu Yayınları, 2012, 38.

7 Abdullah Ekinci, “Şehrin Aynası Kapılar: Urfa Şehir Kapıları”, *Osmanlı Urfası*, İstanbul: Urfa Okulu Yayınları, 2018, 1/67.

8 P. Wittek, “Ankara'da Bir İlhanî Kitâbesi”, *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası*, I (1931), 162-163; Erol Keleş, “İlhanlıların Anadolu'da Kurduğu Vergi Nizamı ve Neticeleri Hakkında Bir Değerlendirme”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, CXXIV/244 (2020), 20-21.





4 Yeşil Camii'nin taç kapı cephesinde tamamlanamamış pencere tezyinatı, Osmanlı dönemi, H. 822 / M. 1419, Bursa

boyutu da göstermektedir. Kapılara hakkedilen metinlerin ve nakşedilen motiflerin haricinde, Erzurum Çifte Minareli Medrese (Resim 3) ve Bursa Yeşil Camii (Resim 4) örneklerinde olduğu gibi,

tamamlanamamış süsleme ve cephe tasarımları, yarım kalan siyasi hayatın bir aynası olarak eseri ve inşa edildiği dönemi farklı bakış açılarıyla okumamıza vesile olan ayrıntılardır.





5 Topkapı Sarayı  
Bâb-ı Hümâyûn,  
Osmanlı dönemi,  
H. 883 / M. 1478,  
İstanbul

### Bâb-ı Hümâyûn

İslâm mimarisinde cami ve medrese türünden mekânların yanı sıra saray yapılarında da kapıya ayrı bir ehemmiyet verildiği görülmektedir. Yaklaşık dört asır boyunca Osmanlı Devleti'nin yönetim merkezi olan Topkapı Sarayı, birbirinden farklı tasarım ve anlamlara sahip kapılarıyla ilk akla gelen eserler arasındadır. Saray, Fatih Sultan Mehmed zamanında yaptırılan ve Sûr-ı Sultânî adı verilen kara surları ile çevrilidir. Bu surlar, deniz tarafında Bizans döneminden kalma surlarla birleşmektedir.<sup>9</sup> Surların karaya açılan dört ana kapısı vardır. Ancak bunlar arasında Dîvanyolu'na açılan Bâb-ı Hümâyûn, sarayın saltanat kapısı olması sebebiyle ayrı bir yere sahiptir. (Resim 5) Sarayın en dış kapısı olarak da tarif edebileceğimiz Bâb-ı Hümâyûn, heybetiyle Selçukludan intikal eden taç kapı geleneğini sürdürmüştür. Sultan Fatih devrinde inşa edilen kapının ilk yapımında duvarları çinilerle kaplı anıtsal bir giriş olduğu ifade edilmektedir. Kapıyı çevreleyen Bâb-ı Hümâyûn Dairesi, sarayın muhafazasından sorumlu kapıcılara ait olup koğuş, nöbet odaları ve abdesthâne gibi kısımları ihtiva

etmektedir. Dikkat çekici olan ise beytü'l-mâl hazinesi mahzeninin burada bulunmasıdır.<sup>10</sup> Devlete ait hazine, devleti yönetenlerle halkın kesişim noktası diyebileceğimiz kapıda muhafaza edilmiştir. Sarayın dış dünyaya açılan yüzünü temsil eden bu kapı, halka açık tören protokollerine sahne olmuş bir mekândır. Topkapı Sarayı'nın en erken tarihli ve özgün yapıları arasında olan Bâb-ı Hümâyûn, mesajını heybetinin yanı sıra kitâbeleriyle de vermektedir. Kapının kemer alınlığında, Kur'ân'da birden fazla yerde geçen ve “إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ / ancak takva sahiplerinin cennete gireceklerini” vurgulayan âyet metni, celî sülüs müsennâ istifle yazılmıştır.<sup>11</sup> Onun altında yer alan, H. 883 / M. 1478 tarihli dikdörtgen inşa kitâbesinde mukaddes bir yer olarak ifade edilen bu kalenin *karaların ve denizlerin sultanı, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi ve Konstantiniyye fatihi* Sultan Mehmed tarafından yaptırıldığı belirtilmiştir. (Resim 6) İslâm mimarisinin erken devirlerinden itibaren inşa kitâbelerinde kullanılan, *Sultanın Allah'ın yeryüzündeki gölgesi* olduğuna dair ibare,

9 Tahsin Öz, *Topkapı Sarayı'nda Fatih Sultan Mehmet II'ye Ait Eserler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1953, 3-4.

10 Necdet Sakaoğlu, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*, İstanbul: Denizbank Yayınları, 2002, 28-29.

11 el-Hicr 15/45; et-Tür 52/17; ez-Zâriyât 51/15; el-Kamer 54/54.





6 Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayûn, celî sülûs müsenâ kitâbe ve inşa kitâbesi



7 Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayûn, Madalyon I



8 Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayûn, Madalyon II

ilgili saltanatın kaynağını ilahî kökene dayandırmakta ve bu surette meşruiyetini pekiştirmektedir. İbarenin yapıları ilk adımın atıldığı birimlerde yer alması ise iktidarın “semavî” kökenini herkese ilan etme gayesiyle açıklanabilir. Kapı girişinin yan duvarlarını süsleyen madalyonlardan sağdakinde fethi öne çıkaran ve “نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشْرٌ الْمُؤْمِنِينَ” / “Müminlere müjdele. Yardım Allah’tandır ve fetih de

yakındır.”<sup>12</sup> meâlindeki âyet-i kerîme yazılıdır. (Resim 7) Buradaki kitâbe metninden hareketle kapı, Fatih’in İstanbul’u Türklerin hâkimiyetine açmasını da temsil etmektedir. Soldaki madalyon ise Ali bin Sofî’nin adını taşıyan imza kitâbesini teşkil etmektedir. (Resim 8)

12 es-Saf 61/13.





9 Topkapı Sarayı Babü's-Selâm, Osmanlı dönemi, XV. yüzyıl, İstanbul

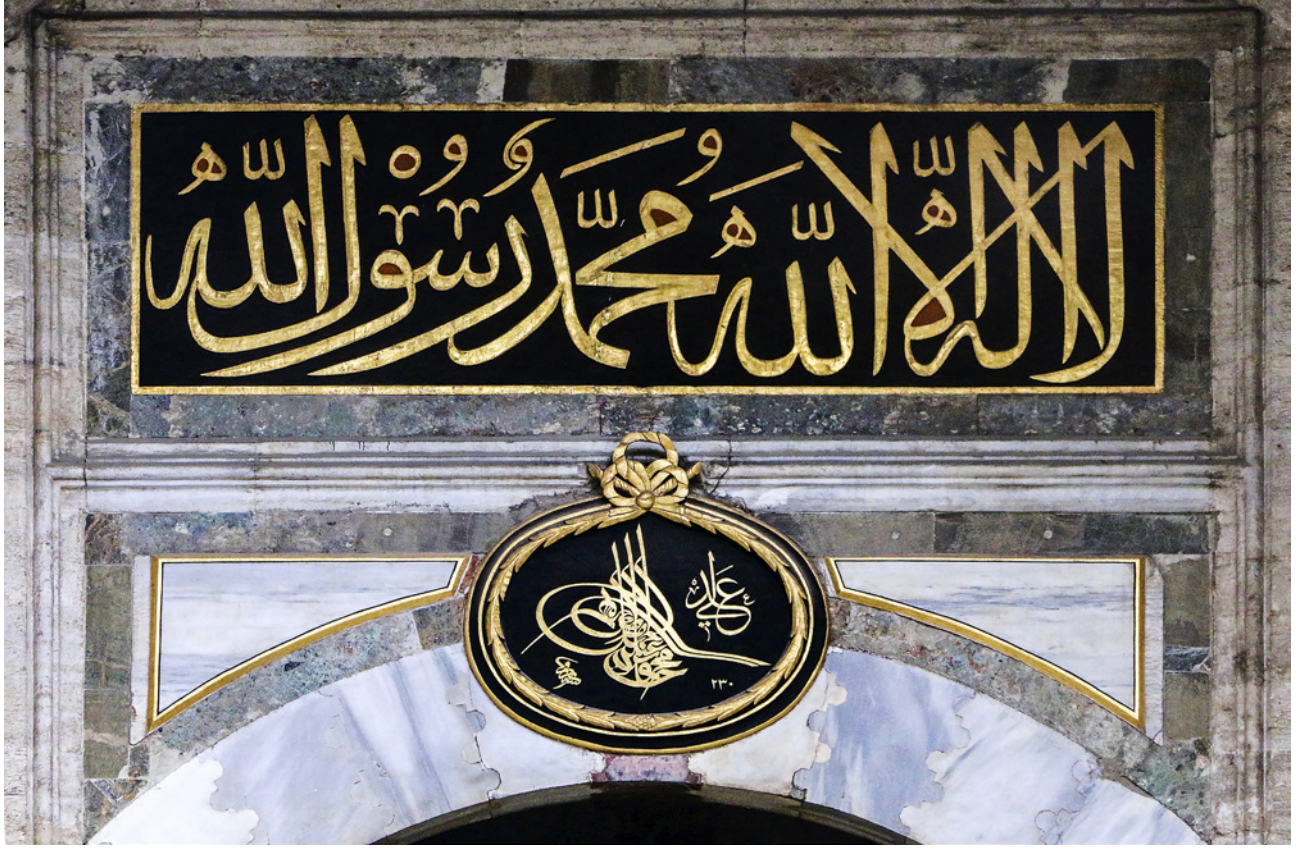
### Bâbü's-Selâm

Bâb-ı Hümâyûn'dan girildiğinde Alay Meydanı adı verilen birinci avluya adım atılır. Birinci avlu, iç saraya geçişin sağlandığı Bâbü's-Selâm ile sonlanır. (Resim 9) Bir anlamda sarayın cümle kapısı olan Bâbü's-Selâm, Bîrun ile Enderûn'un ayrıldığı noktayı temsil eder. Bâb-ı Hümâyûn'la Bâbü's-Saâde arasında kaldığı için buraya "orta kapı" da denilir. İç saraya geçişin sağlandığı bu kapıdan içeriye padişaktan başka bir kimsenin atla girişi söz konusu değildir. Esası Fatih zamanına ait olan Bâbü's-Selâm, bugünkü şeklini Kanûnî Sultan Süleyman

döneminde almıştır.<sup>13</sup> İki yanında yükselen kuleleri, dendanları ve yüksek kemeriyle dönemin kale kapılarının özelliklerini haizdir. Babü's-Selâm'ın ikinci avluya açılan basık kemerli girişinin üzerinde Kelime-i Tevhîd yazılı bir kitâbe mevcuttur. (Resim 10) Bilindiği üzere, "Allah'tan başka ilâh yoktur, Hz. Muhammed (s.a.v.) Allah'ın elçisidir." anlamına gelen Kelime-i Tevhîd, İslâm dininin kapısını açan en temel anahtardır. Kelime-i Tevhîd olmadan o kapıdan

13 Öz, *Topkapı Sarayı'nda Fatih Sultan Mehmet II'ye Ait Eserler*, 4.





10 Babü's-Selâm'da Kelime-i Tevhîd yazılı kitâbe



11 Babü's-Selâm'da Sâd Sûresi'nin 50. âyet-i kerîmesinin yazılı olduğu kitâbe

girmek mümkün değildir. Dîvân-ı Hümâyûn'un da yer aldığı, sarayın yönetim merkezine açılan kapıya Kelime-i Tevhîd hakkedilerek bu husus hatırlatılmış ve Osmanlı Devleti'nin temel ilkesi, diğer bir ifadeyle varlık sebebi ilan edilmiştir. Bâbü's-Selâm'ın

Dîvân Meydanı'na bakan yüzünde Sâd Sûresi'nin “ جَنَّاتٍ عَدْنٍ مَّفْتُوحَةٌ لَهُمْ الْأَبْوَابُ / Kapıları kendilerine ardına kadar açılacak adn cennetleri vardır.” anlamına gelen 50. âyet-i kerîmesi yazılıdır. (Resim 11) Kur'ân-ı Kerîmde cennet ve cehennemin



kapılarından sıkça bahsedilmektedir. Bu bağlamda Hicr Sûresi'nin 43-44. âyetlerinde cehennemin yedi kapısının olduğu ve her kapıdan belirlenen birer grup insanın gireceği ifade edilmektedir. Aynı şekilde yukarıda temas edilen âyet-i kerîmeyle yakın anlamlara sahip olup cennetin kapılarından söz eden pek çok âyet bulunmaktadır. İlgili âyetler temel alındığında, İslâm sanatlarına *cennet kapısı/kapıları* temasının mutlak surette yansıdığı görülmektedir. Cennet kapısı mecazından hareketle mimari tezyîna en çok yansıyan âyetlerden biri de “*Rablerine karşı gelmekten sakınanlar da gruplar hâlinde cennete sevk edilecek. Nihayet oraya vardıklarında cennetin kapıları açılmış olacak; bekçileri onlara ‘Selam size! Hoş geldiniz! Ebedî olarak kalmak üzere buyurun girin cennete!’ diyecek.*” anlamına gelen Zümer Sûresi'nin 73. âyetidir. Benzer mahiyetteki Hicr Sûresi'nin 46. âyetinde de cennet bahçelerinden bahsedilerek “*Esenlikle, güvenle girin oraya!*” buyrulmuştur. Cennetin kapıları önünde bekleyen bekçilerin “*Selam size!*” diyerek müminleri cennete davet edeceklerini ifade eden bu ve benzeri selamlama içeren âyetler, İslâm mimarisinde cami tâk ve taç kapılarına yazılan başlıca metinler arasındadır.<sup>14</sup> İhlasla cami kapılarından geçmek ve emrolunan ibadetleri bu mübarek mekânda eda etmek, müminleri cennete yaklaştıran bir adım olduğundan, ibadethâne kapıları cennet kapılarını sembolize etmiştir. Nitekim Hz. Peygamber (s.a.v.) de bir hadîs-i şerifinde “*Evim ile minberimin arası cennet bahçelerinden (ravza / الروضة) bir bahçedir.*”<sup>15</sup> buyurarak Mescid-i Nebvî’de bilhassa namaz ibadeti için ayrılmış olan birimi cennet bahçesine benzetmiştir. Günümüzde Hz. Peygamber’in (s.a.v.) kabrinin bulunduğu bu alan, Ravza-i Mutahhara (روضه مطهرة / tertemiz bahçe) şeklinde isimlendirilir. Bunun yanında Sultan Abdülmecid Türbesi’nde görüldüğü üzere mezar yapılarına da benzer âyetler nakşedilmiştir. Bahse konu uygulamalarda aynı âyetler, orada yatan mevtânın cennetle mükâfatlandırılmasını umut eden bir dua niteliği taşımaktadır. Öte yandan Topkapı

Sarayı Babü’s-Selâm’da ve Bâb-ı Hümâyûn’da cenneti müjdeleyen âyetlerin bulunması, Osmanlı medeniyetinde sivil mimarının de dinî saiklerden beslendiğini göstermektedir. Bir diğer husus, *adn cennetlerini* vaad eden âyetin, yalnızca Allah’a karşı itaatsizlikten sakınanlar için bir müjde oluşudur.<sup>16</sup> Allah’a karşı en büyük itaatsizlik, şirk ve onun ardından Allah’ın adaletine karşı eylemde bulunmaktır. Nitekim İslâm düşüncesine dair eserlerde somut olarak ifade edildiği üzere, itaat türünden davranışların başında adaletli olmak gelmektedir.<sup>17</sup> Bunun yanında İslâm medeniyetinde dünyevi adalet, ilahî adaletle yakından ilişkili olup yöneticilerin birinci vazifesi dünyevi adaleti temin etmektir. Bu bağlamda İslâm düşünce tarihinin mihenk taşları olan İbn-i Sina, Gazzâlî, İbnü’l-Arabî ve Mevlânâ gibi âlimler, adaletin esaslı bir erdem olarak insanın, ailenin ve toplumun mükemmelliği için temel şart olduğunu vurgulamışlardır.<sup>18</sup> “Bir şeyi yerli yerine koymak” anlamına gelen adalet, derininde hakikatle ilişkilidir. Zira adalet insanın bilgi, öfke ve arzu güçlerini hikmetin gereğine göre yönetmesidir. İnsan tabiatında mevcut olan bu üç özelliğin hikmet, şecaat ve iffet şeklinde ahlâkî hasletlere dönüşmesi yine adaletten beslenen denge ile mümkündür.<sup>19</sup> Adaletin temel gayesi, ister dünyevi isterse ilahî olsun, bu dünyada ve ahirette insanın mutluluğa ulaşmasını sağlamaktır.<sup>20</sup> Diğer bir ifadeyle dünyayı da ahireti de cennete çevirmektir. Böylece Babü’s-Selâm’ın Dîvân-ı Hümâyûn’a bakan yüzünde yer alan ve konumu itibarıyla devlet erkânının her gün geçtiği noktada bulanık bu levha, onlara zulümden berî ve kararlarında âdil olmalarını hatırlatarak insanın her iki dünyada mutluluğa erişmesinin sırrını vermektedir.

16 Sâd 38/50.

17 el-Gazzâlî, *İhyâü Ulûmi’l-Dîn*, Çev. Mustafa Çağrırcı, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2020, IV/107.

18 Bilal Kuşpınar, “Adalet Kavramı Konusunda Gazzâlî İbn Arâbî ve Mevlânâ’nın Görüşlerinin Analizi”, *Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*, Çev. Ayşe Yaşar Ümütlü, VII/2 (2017), 306.

19 el-Gazzâlî, *İhyâ*, III/87-90.

20 Kuşpınar, “Adalet Kavramı”, 306-307.

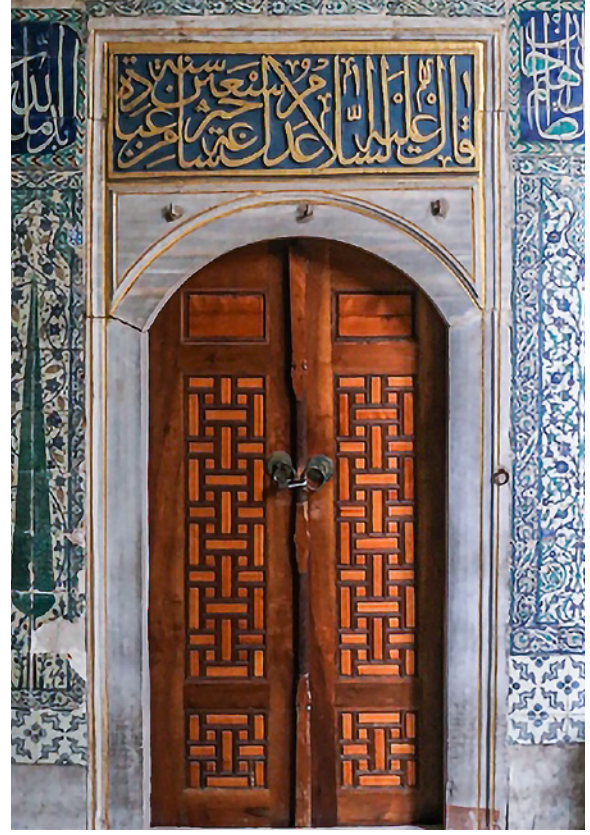
14 Doğanay, *Mimarî ve Tezyîni Unsurlarıyla Câmi*, 165-167.

15 Buhârî, “Tetavvu’”, 18; Müslim, “Hac”, 500-502.





12 Topkapı Sarayı'nın Divân Meydanı'nda bulunan Adalet Kulesi



13 Topkapı Sarayı Karaağalar Dairesi Kapısı'nda hadis-i şerif kitâbesi

### Adalet Kulesi Kapısı

Topkapı Sarayı'nda adalet vurgusunun daha somut bir biçimde karşılık bulduğu mekân, Adalet Kulesi'nin yanı başında bulunan Karaağalar Dairesi'nin kule yönüne açılan kapısıdır. Buradaki kitâbe, kulenin içerdiği sembolizm yönünden oldukça mânidardır. (Resim 12) Sultanın aynı zamanda Divân-ı Hümayûn'daki toplantıları izlediği birime girişi sağlayan bahse konu kapıya, Peygamber Efendimizin “Bir saat adalet, yetmiş yıl (nafile) ibadetten daha hayırlıdır.” mânâsındaki hadis-i şerifi nakşedilmiştir.<sup>21</sup> Temelleri Fatih Sultan Mehmed devrine uzanan Adalet Kulesi'nin, şehrin pek çok noktasından saraya bakıldığında ilk anda dikkati çeken yapı

21 Buhâri, “Sulh”, 11.

olması, Osmanlı Devleti'nin öncelediği yönetim anlayışının göstergelerindedir. (Resim 13) Adil bir yönetim anlayışı, halk nezdinde devlete karşı güven ve bağlılığın temel şartı olmasının yanında esasen yöneticilerin Allah'a karşı birincil sorumluluklarıdır. Zira adaletten sapma, İslâm düşüncesinde kulu Rabbinden uzaklaştıran eylemlerin başında zikredilir ve adalet bütün erdemlerin toplamı kabul edilir.<sup>22</sup> Birer tezyînî unsur yahut mimari üslup gibi görülen bu tür uygulamalar, metinlerle birlikte ele alındığında Osmanlı sarayında mimariye ve tezyî-nata yön verenlerin medeniyetin temel unsurlarına ne ölçüde vakıf olduklarını ortaya koymaktadır.

22 el-Gazzâlî, *İhyâ*, IV/139.





14 Topkapı Sarayı Babü's-Saâde, Osmanlı dönemi, ilk inşası XV. yüzyıl, İstanbul

### Bâbü's-Saâde

Sarayda Dîvan Meydanı (ikinci avlu) ile Enderûn Avlusu'nu (üçüncü avlu) birbirine bağlayan ve ardında padişahın özel hayatının cereyan ettiği kapı, Bâbü's-Saâde'dir. (Resim 14) Bâbü's-Saâde'nin Dîvan Meydanı'na bakan yüzü, tarihin en şaşılahtı gösterilerine sahne olan mekândır. Bunların başında sultanların tahta çıkma törenleri gelmektedir. Nasıl bir teslimiyet ve tecelliyâtın göstergesidir ki vefat eden padişahların cenaze namazları da Bâbü's-Saâde'nin sağ tarafında kalan Sofalı Çınar'ın altında kılınmıştır.<sup>23</sup> Bununla birlikte Harem yapılarını da kapsayan üçüncü avluya açılan Bâbü's-Saâde'nin ardına izinsiz geçmek, sultanın özel hayatına yönelik bir hukuk ihlâli addedilmiş ve karşılıksız bırakılmayacağına hükmedilmiştir. Kaynaklara göre, XV-XVI. yüzyıllarda Enderûn'un tamamı Harem

şeklinde isimlendirilmiştir.<sup>24</sup> Bu durum, söz konusu birimin ne ölçüde mahrem olduğunu net bir biçimde ortaya koymaktadır. Böylece Bâbü's-Saâde adı verilen kapı, devlet yönetimi ile özel hayatın ayrıştığı noktayı temsil etmektedir. Mimari açıdan sarayın ilk inşasına tarihlenen ve kubbeli, revaklı düzenlemeye sahip olan görkemli kapı, XVIII. yüzyılda barok bir hüviyet kazanmıştır. Görüldüğü üzere saray mimarisinde art arda sıralanan her bir kapı, bir öncekinden farklı anlamlar taşımakta ve protokol işleyişindeki hassasiyet merkeze yaklaştıkça artmaktadır. Esasen bu durum, dinî mimaride mevcut olan *tâk kapı*, *taç kapı*, *cümle kapısı* ve *mihrap* şeklinde sıralanan manevi yükseliş safhalarının sivil mimarideki karşılığı gibi düşünülebilir.<sup>25</sup>

23 Sakaoğlu, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*, 139.

24 Deniz Esemeli, "Mekânlar - Zamanlar", *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2000, 50.

25 Detaylı bilgi için bkz. Doğanay, *Mimari ve Tezyini Unsurlarıyla Câmi*, 39.



### Harem Dairesi Kapısı

Makale kapsamında değinmek istediğimiz son kapı, “perde kapısı” ismiyle de malum olan Harem Dairesi’nin kapısıdır. (Resim 15) Korunan, mukaddes ve muhterem olan yer anlamına gelen “harem”, dinî bir terim olarak gayrimüslimlerin ziyaretine izin verilmeyen Kâbe-i Muazzama, Medine-i Münevvere ve Mescid-i Aksâ’yı nitelemektedir. Sosyal hayatta ise evin, yabancı erkeklerin girmelerine müsaade edilmeyen bölümüdür. Buradan hareketle Harem, Topkapı Sarayı’nın da en mahrem birimi olup hanedan dışındaki erkeklerin söz konusu mekâna girmesi engellenmiştir.<sup>26</sup> Azami hassasiyet gözetilerek korunaklı hâle getirilen, sultan ile birlikte şehzadeler ve saray kadınlarının yaşamını sürdürdüğü bu birim, Harem’e en yakın vaziyette konumlanan Zülüflü Baltacılar tarafından muhafaza altına alınmıştır. Ayrıca Dîvân Meydanı’ndan Harem’e girişin sağlandığı mekâna “dolaplı kubbe” adının verilmesi de Türk-İslâm kültürü açısından mekânın işleviyle uyumlu ve anlamlı bir isimlendirmedir. Sarayda harem ile selâmlığı birbirinden ayıran bu mevki, Anadolu’da geleneksel mimari anlayışla inşa edilen evlerde, harem ile selâmlık arasında, ihtiyaçların dönme dolaplar vasıtasıyla iletilmesini akla getirmektedir.

Perde kapısı İslâm medeniyetinin kaynakları dikkate alınarak değerlendirildiğinde, perdenin tıpkı kapı gibi iki farklı boyut arasındaki sınırı ifade eden mecazi bir anlatım aracı olarak yer aldığı görülmektedir. Şûra Sûresi’nin 51. âyet-i kerîmesinde “*Herhangi bir beşer ile Allah’ın konuşması ancak vahiy ile yahut perde arkasındandır...*” buyrulmasından hareketle soyut düzlemde perde, varlık ve mahiyet arasındaki metafiziksel ayrımın sembolü olmuştur.<sup>27</sup> Peygamber Efendimiz, bu hususu “*Allah’ın hicabı/örtüsü/perdesi nûrdur, eğer onu kaldırmış olsaydı bü-*



15 Topkapı Sarayı Harem Dairesi’ndeki perde kapısı, Osmanlı dönemi, İstanbul

*tün mevcutlar yanardı.*” sözleriyle ifade etmiştir.<sup>28</sup> Nitekim Hz. Musa kıssasında Rabbin dağa tecellîsi ve dağın paramparça olması,<sup>29</sup> Allah’ın varlığının niçin perdelenmiş olduğunun en çarpıcı izahlarından biridir. Buna mukabil terimin İslâmî literatürde somut bir anlama karşılık geldiği en mühim yer Mescid-i Nebvî’dir. Mimari açıdan Mescid-i Nebvî; zulla, suffe, avlu ve Hz. Peygamber’in (s.a.v.) eşlerinin ikamet ettiği hücreler dâhil olmak üzere farklı birimleri ihtiva eden prototip bir külliye gibidir. Hz. Peygamber’in (s.a.v.) eşlerine ait hücrelerin mescidin umuma açık birimlerine açılan kapıları ise perde ile örtülüdür. Bu husus, Kur’ân’da hicab/perde âyeti olarak da bilinen Ahzâb Sûresi’nin 53. âyet-i kerîmesinde belirtilmektedir. Âyetin konuyla ilgili kısmı “*Ey iman edenler! Size izin verilmedikçe Peygamber’in evlerine girmeyiniz... Peygamber hanımlarından bir şey istediğinizde, onlar perde arkasında iken isteyin; bu sizin kalplerinizin de onların kalplerinin de temiz kalması için en uygundur...*” şeklinde olup, burada Rasûlullah’ın eş-

26 Harem’in muhafazasından sorumlu darûs-saâde ağaları/harem ağaları, köle tacirleri tarafından çocuk yaşta hadim edilmiş köleler arasından seçilmekteydi. Bkz. Sakaoğlu, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*, 278.

27 Fevzi Yiğit, “Varlık ve Mahiyet Ayrımı Bağlamında Perde Sembolizmi”, *Tokyo Summit-III: 3rd International Conference on Innovative Studies of Contemporary Sciences The Book of Full Text*, Tokyo: 2021, 240.

28 Müslim, “İman”, 294-293.

29 el-Arâf 7/143.





16 Topkapı Sarayı Harem Dairesi Kapısı'nda âyet kitâbesi

leriyle ancak perde arkasından konuşulmasına müsaade edildiği anlaşılmaktadır. Âyet-i kerîmede perdeyle ifade edilen ve bir sınır belirleyen bu anlatım, Topkapı Sarayı'nda oldukça yerinde bir uygulamayla karşılık bulmaktadır. Zira Harem Dairesi'ne açılan bahse konu kapının üzerinde, yukarıda dile getirilen âyetin “*Ey iman edenler! Size izin verilmedikçe Peygamber'in evlerine girmeyiniz.*” kısmı yazılıdır. (Resim 16) Resim 15'te görüldüğü üzere, Harem'e giriş art arda iki kapıdan sağlanmaktadır. Kelime-i Tevhid'in yazılı olduğu ikinci kapının önünde konumlanan perde kapısı, gerek kitâbesi gerekse bulunduğu yer itibarıyla asıl kapıyı perdeleyerek tam bir anlam bütünlüğü oluşturmaktadır. Sarayda Harem Dairesi'ne adım atıldıktan sonra Harem'e en yakın konumda olan Zülüflü Baltacılar yahut Karaağların da ardına geçemeyeceği kapıya yukarıda zikredilen âyet-i kerîmenin yazılması, Osmanlı mimarisinin İslâm medeniyetinin temel dinamikleri ve Hz. Peygamber'in (s.a.v.) sünnet-i seniyyesi gözetilerek büyük bir ihtimam ve bilinçle geliştirildiğinin mühim göstergelerinden biridir. Öte yandan Harem'in Osmanlı kaynaklarında “mutluluk evi” anlamına gelen *darî's-saâde* olarak adlandırılması, yine Hz. Peygamber'in (s.a.v.) yaşantısından iktibas eden bir terimdir. Peygamber Efendimizin Hz. Aişe ile paylaştığı odaya

“mutluluk odası” anlamına gelen *hücre-i saâdet* adı verilmiştir. Benzer şekilde Anadolu kültüründe bir kimsenin evini ifade etmek için *hâne-i saâdet* tamlamasının kullanımı, kültürel açıdan saray ile taşra arasındaki uyumu ortaya koymakta ve her ikisinin beslendiği ortak kaynağa işaret etmektedir.

### Sonuç

İslâm dininin temel kaynakları olan Kur'an-ı Kerîm ve hadîs-i şeriflerde gerek sözlük gerekse mecazi anlamıyla yer alan kapı, mimarının dikkate değer öğelerinden biridir. Konunun mahiyeti gereği İslâm medeniyetinde kapı metaforuna yüklenen anlamların öne çıkarıldığı bu çalışmada, Topkapı Sarayı kapılarının ifade ettiği mecazi anlamlar ele alınmıştır. Kapılara nakşedilen kitâbe ve süslemeler, medeniyeti besleyen kaynaklarla birlikte değerlendirildiğinde, kapıların yalnızca bir mekândan diğerine geçişi sağlayan açıklık değil, mekânlar arasındaki mahiyet farkına gönderme yapan sembolik birer mimari eleman olduklarını söylemek mümkündür. Buldukları birime göre cennet, adalet ve mahremiyet temalarının saray kapılarında tezyînata etki ettiği görülmektedir. Bunun yanında Bâb-ı Hümâyûn ve Bâbü's-Selâm örneklerinden



anlaşıldığı üzere, cenneti vurgulayan âyetlerin seçimi, dinî ve sivil mimaride kapıların kurtuluş ve sonsuz mutluluğa açılan birer geçit telâkkî edilmesine vesile olmuştur. Bu inanç, mimari bezemenin de kapılarda yoğunlaşmasını beraberinde getirmiştir.

İslâm mimarisinin teşekkülüne katkı sağlayan ve kapı ile yakın anlama sahip olan perde metaforu, özellikle Harem Dairesi'ne girişin sağlandığı kapıda müşahhaslaşmıştır.

Diğer yandan sarayda bir önceki kapının bir sonrakini kuşatarak daha mahrem bir alana açılıyor olması, tasavvufî düşüncede dervişin dikey yolcuğu olarak tarif edilebilen ve manevi âlemde bir üst makama ulaşmayı ifade eden *dört kapı kırk makam* anlayışıyla şekilsel bir benzerlik sunmaktadır. Nasıl ki *şeriat kapısı* İslâm inancının sınırlarını çiziyorsa, Bâb-ı Hümâyûn'un bulunduğu Sûr-ı Sultânî de sarayın sınırlarını çizmektedir. Keza tasavvufta ilk kapı olan şeriat kapısından girmeden diğerlerine ulaşmak mümkün değildir. Ardından gelen tarikat ve marifet kapıları ile makamlar usulünce geçilmeden de hakikate erilemez.<sup>30</sup> Söz konusu adâbi Bâbü's-Selâm'a teşbih edecek olursak, bu kapıdan girebilen devlet adamları ve elçiler, Dîvân-ı Hümâyûn'a ulaşan yolda selamlama taşı adı verilen makamlardan geçerek sultanın karşısına çıkmaya hazır hâle gelmişlerdir. Babü's-Saâdeden sonrasına ise ancak seçilmiş küçük bir azınlık geçebilmiştir. Saray kapıları düzleminde izah etmeye çalıştığımız ve birbiri ardına açılan katmanları temsil eden kapı metaforu, görüldüğü üzere, Osmanlı Devleti'nin merkezini teşkil eden Topkapı Sarayı mimarisindeki saray teşrifatında dikkate değer bir karşılık bulmuştur. Netice itibarıyla makalede temas edilen örnekler göstermektedir ki sivil yahut dinî mimariyi medeniyetin yazılı kaynaklarını gözeterek okumak, önceki kuşaklardan tevârüs eden mimari mirası günümüz insanı için daha anlamlı hâle getirecektir.

## Kaynakça

- Arseven, Celal Esad. *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1947.
- Çoruhlu, Yaşar. "Kapı", *DİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001: XXIV/341-342.
- Doğanay, Aziz. *Mimari ve Tezyini Unsurlarıyla Câmi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2017.
- Ekinci, Abdullah. "Şehrin Aynası Kapılar: Urfa Şehir Kapıları", *Osmanlı Urfası*. İstanbul: Urfa Okulu Yayınları, 2018, I/67-77.
- Eliade, Mircea. *Kutsal ve Dindışı*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1991.
- el-Gazzâlî. *İhyâü Ulûmi'd-Din*. Çev. Mustafa Çağrıncı. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2020.
- Esemenli, Deniz. "Mekânlar - Zamanlar", *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2000: 24-135.
- Gökçen, Ahmet. "Eşik: Olgular ve İmgeler Bağlamında Bir Mekân Analizi", *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*. 3 (2019): 129-137.
- Karamağaralı, Beyhan. *Ahlat Mezar Taşları*. Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, 1972.
- Keleş, Erol. "İlhanlıların Anadolu'da Kurduğu Vergi Nizamı ve Neticeleri Hakkında Bir Değerlendirme", *Türk Dünyası Araştırmaları*. CXXIV/244 (2020): 11-24.
- Kuşpınar, Bilal. "Adalet Kavramı Konusunda Gazâlî İbn Arâbî ve Mevlânâ'nın Görüşlerinin Analizi", *Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*. VII/2, Çev. Ayşe Yaşar Ümütlü. (2017): 303-328.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existence, Space and Architecture*. New York: Praeger Publishers, 1971. <https://toaz.info/doc-viewer>. Erişim: 20.09.2021.
- Ögke, Ahmet. "Türk Tasavvuf Düşüncesinde Şeriat, Tarikat, Hakikat, Marifet Kavramları ve Marmaravîde 'Dört Kapı-Kırk Makam' Anlayışının İzleri", *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. VII/18 (2001): 63-74.
- Öz, Tahsin. *Topkapı Sarayı'nda Fatih Sultan Mehmet II'ye Ait Eserler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1953.
- Özköse, Kadir. "Ahmed Yesevî'nin Hikmetlerinde Dört Kapı ve Kırk Makam Anlayışı", *Akademi Dergisi*. 2 (2017): 99-133.
- Sakaoğlu, Necdet. *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümâyûn*. İstanbul: Denizbank Yayınları, 2002.
- Sevim, Nidayi. *Osmanlı Mezar Taşlarında Manzum Metinler*. İstanbul: Kitap Dostu Yayınları, 2012.
- Witteck, P. "Ankara'da Bir İlhanî Kitâbesi", *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası*. I (1931): 161-164.
- Yiğit, Fevzi. "Varlık ve Mahiyet Ayrımı Bağlamında Perde Sembolizmi", *Tokyo Summit-III: 3rd International Conference on Innovative Studies of Contemporary Sciences The Book of Full Text*. Tokyo. (2021): 238-247.

30 Ahmet Ögke, "Türk Tasavvuf Düşüncesinde Şeriat, Tarikat, Hakikat, Marifet Kavramları ve Marmaravîde 'Dört Kapı-Kırk Makam' Anlayışının İzleri", *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, VII/18 (2001), 64-65; Kadir Özköse, "Ahmed Yesevî'nin Hikmetlerinde Dört Kapı ve Kırk Makam Anlayışı", *Akademi Dergisi*, 2 (2017), 131-132.







# REVAN KOLEKSİYONU KATI' CİTLERİNDE ERKEN DÖNEM OSMANLI ÖRNEKLERİ\*

**Beyza Çakır\*\***

Gönderilme Tarihi: 22.05.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

## Özet

Erken dönem Osmanlı ciltlerini etkileyen unsurları ve bir üslup oluşumunun ilk adımlarını izleyebilmek için Topkapı Sarayı'nın zengin koleksiyonundan istifade etmeyi düşündük. Çalışmamızı saraydaki Revan Köşkü Kitaplığı üzerinden yürütmeyi ve bu koleksiyonda yer alan katı' ciltlerinde İstanbul'da oluşmaya başlayan yeni üslubu tahlil ve tespit etmeyi amaçladık. Dolayısıyla bu çalışma için Revan Koleksiyonu'nda bulunan ve Osmanlı'nın erken dönemlerine tarihlenen eserler arasından en güzelleri seçilmiş ve makale dâhilinde ayrıntılı olarak incelenmiştir. İncelenen bu eserler üzerinden Osmanlı'ya ait yeni bir üslup belirlenmeye çalışılmıştır. Böyle bir araştırmaya bizi sevk eden unsurların başında, diğer süsleme alanlarında daha bariz ve cesaretle dillendirilen İstanbul, saray ve nakışhâne<sup>1</sup> kavramlarının sanatlarımızla alakası hususu gelmektedir. Cilt sanatı için yeterli araştırmaya sahip olmadığımızdan, bu kavramların ve bağlantıların dillendirilmesinin biraz daha zaman alacağı anlaşılmaktadır. Fakat Osmanlı'nın fetihle beraber belirginleşen ve komşularından ayrılan sanat üslubunun cilt sanatında da takip edilebileceğini gözden kaçırmamak gerekmektedir. Cilt sanatında üslupların yeterince açıklanmadan zikredildiği çalışmalar mevcuttur.<sup>2</sup> Bahsedilen üslupların irdelenmesi, belli bir düzeyde çalışma yoğunluğu gerektirmektedir. İstanbul'a ve Osmanlı'ya has bir üsluptan bahsedebilmek, ancak dönemin cilt kaynaklarını kütüphanelerden takip etmek ve diğer alanlarla kıyaslamakla mümkün olacaktır. Bu çalışmada, Revan Koleksiyonu'ndaki kitaplarda kullanılan zengin motif çeşitliliği irdelenip Osmanlı'nın erken dönemine ait ciltlerin benzerlikleri ve tezyinatı kıyaslanarak bir tahlil yapılmış ve ortaya çıkan sonuçlar değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Erken Osmanlı Dönemi, Topkapı Sarayı, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan Köşkü, Cilt, Katı', Nakışhâne, Üslup

## EARLY OTTOMAN EXAMPLES OF THE PAPER-CUTTING BINDINGS IN THE REVAN COLLECTION

### Abstract

We decided to make use of the rich collection of Topkapı Palace to examine the factors that influenced early Ottoman bindings and to trace the initial steps of stylistic formation. Our study aimed to analyze and identify the Istanbul style in the katı' bindings found in the Revan Pavilion Library within the palace. Consequently, for this study, the most beautiful works dating back to the early periods of the Ottoman Empire were selected from the Revan Collection and analyzed thoroughly in the article. Through this analysis, an attempt was made to establish a new style specific to the Ottoman Empire. The primary motivation behind undertaking such research lies in the connection between the concepts of Istanbul, the palace, and the embroidery workshop, which have been more explicitly and boldly expressed in other decorative fields. However, due to the limited research available on the art of bookbinding, it is evident that articulating these concepts and connections will require some additional time. Nevertheless, it should not be overlooked that the distinct artistic style which emerged with the Ottoman conquests and differentiated it from its neighbors can also be observed in the art of bookbinding. There are studies that mention binding styles without providing sufficient explanations. The examination of these styles necessitates a certain level of research intensity. Discussing a style specific to Istanbul and the Ottoman Empire is only possible by reaching out to the binding works of the period through libraries and comparing them with other fields. In this study, the rich motifs used on the bindings of the books that date back to the early Ottoman period in the Revan Collection were analyzed by correlating the similarities in bindings and comparing their ornamentation, then the results were evaluated

**Keywords:** Early Ottoman Period, Topkapı Palace, Topkapı Palace Library, Revan Kiosk, Binding, Katı' (Paper-Cutting), Embroidery Workshop, Style

1 Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Nakkaşhâne", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, Cilt 32, İstanbul: TDV Yayınları, 2006, 331-332.

2 Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, Cilt 7, İstanbul: TDV Yayınları, 1993, 551-557.

\* Bu makale, "Topkapı Sarayı III. Ahmed ve Revan Koleksiyonlarındaki Katı' Ciltler Çerçevesinde İstanbul Üslubu Araştırmaları" başlıklı doktora tezinden Millî Saraylar Başkanlığının izniyle türetilmiştir.

\*\* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, beyza.cakir@marun.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-9582-5344



## Giriş

İslâm dünyasında deri ve kâğıt oymacılığının ilk örnekleri 14. ve 15. yüzyıllarda, genellikle kap içlerinde ve nadiren kap dışlarında karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 15. yüzyıl, katı sanatının farklı alanlarda uygulanmaya başlandığı ve üslubun ilk adımlarının atıldığı önemli bir dönemdir. Erken Osmanlı dönemi katı sanatı uygulamalarının özelliklerini anlamak ve özgün örneklerini gün yüzüne çıkarıp yeni bir üsluptan bahsedebilmek için sarayın nakışhânelerinde özel olarak hazırlanmış eserleri görmek gerekmektedir. Bu sebeple Topkapı Sarayı'nda bulunan ve oldukça zengin bir koleksiyona sahip olan Revan Köşkü Kitaplığı, araştırmanın çerçevesini teşkil etmiştir.

İlk zamanlarda adına "Sarây-ı Cedid-i Âmire"<sup>3</sup> denilen Yeni Saray'ın H. 870 / M. 1465 senesinden sonra başlayan inşaatının padişahların her dönem yaptırdığı eklerle son devirlere kadar sürdüğü bilinmektedir. Bir IV. Murad dönemi eki olduğu bilinen Revan Köşkü, Sofa-i Hümâyûnda<sup>4</sup> bulunmaktadır ve 1635 yılında IV. Murad tarafından Mimar Hasan Ağa veya Koca Kasım Ağa'ya inşa ettirilmiştir.<sup>5</sup> Sekizgen planlı olarak tasarlanan ve oldukça zengin tezyinî unsurları bünyesinde barındıran köşkün eyvan tonozlarında kalem işi ve altınlanmış tasarımlar yer almaktadır. Köşkün içindeki pencere ve dolaplar ahşaptan yapılmış, kitapların saklandığı bu ahşap dolapların üzeri sedef kakmalarla süslenmiştir.<sup>6</sup> Revan Köşkü içinde yer alan bu kitaplıktan da anlaşılacağı gibi, padişahlar şahsi kütüphanelerinin zengin olmasına son derece ehemmiyet vermişlerdir. Günümüzde yazma eserlerin bir arada toplandığı Topkapı Sarayı Kütüphanesi ise sarayın ilk yapılarından olan Ağalar Camii'nde yer almaktadır. Saray 1924 yılında müze hâline getirildikten sonra, kötü durumda olan Ağalar Camii bu vesile

ile 1928'de onarılmış, sarayın muhtelif köşk ve odalarından bu bölüme kitaplar nakledilmiştir. III. Ahmed Kütüphanesi haricinde buraya taşınan kitaplar ile birlikte bu birime "Yeni Kütüphane" adı verilmiştir.<sup>7</sup> III. Ahmed Kütüphanesi ise 1966 yılında Yeni Kütüphane bünyesine dâhil edilmiştir.

Bu çalışmada, üç farklı padişah döneminden sonra daha da genişleyen Revan Köşkü Kitaplığı'ndaki katı oymalı ciltler tespit edilmiş ve bu ciltler içinden Fatih devrine tarihlenenler incelemeye alınmıştır. Bu incelemeler sonucunda görülmüştür ki Osmanlı'nın erken döneminde, diğer kitap sanatlarında olduğu gibi, katı sanatı özelinde de İstanbul'da yeni ve kendine özgü bir sanat üslubunun adımları atılmaya başlanmıştır. Sözü edilen üslubun oluşmasında Ehl-i hiref teşkilatında yetişen sanatçıların ve çeşitli yollarla başka coğrafyalardan gelip saray himayesi altında çalışan sanatçı gruplarının mühim bir rolü vardır. Saray için hazırlanan eserlerde görülen bu yeni ve ortak üslup, saray bünyesinde yer alan Ehl-i hiref teşkilatının önemini de ortaya koymaktadır.

Osmanlı'nın erken devrinde başlayan yeni üslubun katı sanatı uygulamaları üzerindeki etkisini ifade eden ve başka herhangi bir yayında rastlamadığımız bu çalışma, aynı zamanda Fatih Sultan Mehmed dönemi nakışhânesinde oluşan ve gelişen Baba Nakkaş üslubunun katı ciltler üzerindeki uygulamalarına da dikkat çekmektedir.

Ehl-i hiref teşkilatı bünyesinde yer alan mücellidler, "cemâat-i mücellidan-ı hâssa" olarak bilinmektedir. Yazma eserleri koruyan ve farklı teknikteki süslemeleriyle esere ayrı bir güzellik katan cilt uygulamaları, Orta Asya'da Uygurlar ile başlamış; Selçuklu, İlhanlı, Timurlu, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri, Safevîler ve Memlûkler eliyle çok geniş bir coğrafyaya yayılmış, Osmanlı döneminde ise en olgun zamanına ulaşmıştır. Osmanlı cilt sanatının ilk örnekleri hakkında çok fazla malumat yoktur, ancak sınırlı kaynaklarda bahsi geçmiştir.<sup>8</sup>

3 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara: TTK Yayınları, 1984, 15.

4 Hasan Fırat Diker, "Revan Köşkü", *DİA*, Cilt 35, İstanbul: TDV Yayınları, 2008, 29-30.

5 Aziz Doğanay, "Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Simurg Karşılaşması Üzerine", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 21 (2021), 4-25.

6 Diker, "Revan Köşkü", 29-30.

7 Zeynep Atbaş, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, Cilt 41, İstanbul: TDV Yayınları, 2012, 263-264.

8 Osmanlı'nın ilk yıllarındaki cilt sanatına dair şu çalışmalara bkz. Mine Esiner Özen, *Türk Cilt Sanatı*, Ankara: İş Bankası



Bu kaynaklara göre cilt sanatı 14. yüzyılda başlamış, 15. yüzyılda özgün nitelikteki örneklerinin ilk adımları atılmıştır. Özellikle Fatih Sultan Mehmed için bu dönemin sernakkaşı Baba Nakkaş<sup>9</sup> nezaretinde çok zengin tezyinî unsurlara sahip eserler hazırlanmıştır. Bu üslup, rûmî ve hatâyî grubu çiçeklerin birleşmesi sonucu yeni ve özgün bir üslup ortaya çıkarmıştır.<sup>10</sup>

Dönemin sanat anlayışını yansıtan ve farklı üsluplarda çalışan sanatkârları aynı çatı altında birleştiren Ehl-i hiref teşkilatının bünyesinde katı' ustaları için ayrı bir bölük olmamakla birlikte, mücellidler bölümünde bulunan bazı ustalar katı' uygulamalar yapmışlardır.<sup>11</sup> 16. yüzyıldan itibaren saray bünyesindeki sanatçı gruplarının dışında, bu localara bağlı çalışan ve çarşı esnafı diye bilinen ustaların da varlığı bilinmektedir.<sup>12</sup> Bu alanda özerk çalışmalarıyla ismini duyuran ilk sanatçı, Fatih döneminde yaşamış olan Mehmed Çelebi'dir. Âşık Çelebi, şair biyografilerini anlattığı *Meşâ'irü's-şu'ara* adlı eserine Efşancı Mehmed Çelebi'yi dâhil etmiştir. Bu da Mehmed Çelebi'nin döneminde ne kadar ünlü olduğunu ortaya koymaktadır.<sup>13</sup>

Katı' kelimesi, Arapça kesmek manasında kullanılan kat' (قطع) fiilinden türemiştir. Bu sanatla ilgilenen kişilere ise "kattâ" denilmektedir. Katı', bir desenin veya yazının oyulması suretiyle yerinden çıkartılarak başka bir kâğıt ya da deriye yapıştırılması sanatıdır. Bu sanat dalında kesilip yerinden çıkarılarak başka bir yere yapıştırılan kısma "erkek

oyma", muntazam bir şekilde oyulmuş ve başka bir yere yapıştırılmak için ayrılan kısma ise "dişi oyma" adı verilmektedir.<sup>14</sup> Katı' sanatı için genellikle aharlanmış, mührelenmiş, ebru veya çeşitli tekniklerle renklendirilmiş kâğıtlar kullanılmıştır; ayrıca tıraşlanmış derinin kullanıldığı eserler de mevcuttur.

Katı', cilt sanatının yanı sıra hüsn-i hat eserler, yazı çekmeceleri, tablolar ve daha birçok alanda uygulanmıştır. Hatta III. Ahmed Kütüphanesi'ndeki bir dua fenerinde de kâğıt oyma uygulamalara rastlanmıştır.<sup>15</sup> Deri ve kâğıt gibi çok hassas malzemelerin ince kesilmeleri ile ortaya çıkan katı'nın diğer kitap sanatlarına kıyasla hem uygulamasının hem de muhafazasının zor olduğu görülmektedir. Kitap sanatları içinde yer alan hat veya tezhip sanatına dair örneklerin ve bu sanatlarla ilgili bilgilerin fazlalığından dolayı dönemleri hususunda bilgi edinmek kolaylaşırken, katı' sanatı hakkında dönem bilgilerine ulaşmak oldukça zordur.

Mustafa Âli<sup>16</sup> (ö.1008/1600), *Menakıb-i Hünerverân*'da katı' sanatının köklerinin İran'a uzandığını ve ilk katı' sanatçısının Abdullah Kâtı' olduğunu yazmıştır.<sup>17</sup> Kâtı'nın kâğıt kullanılarak yapılmış en eski örneklerine 15. ve 16. yüzyıllarda Herat'ta yaşamış ustaların eserlerinde rastlanırken, deri oyma olarak yapılanlarına 14. yüzyılda rastlanmaktadır.<sup>18</sup> Erken dönem Osmanlı ciltlerinde genelde açık kahverengi renkte deri kullanılmış olup, eğer katı' uygulanacaksa o kısım oyularak zeminine renkli kâğıt yapıştırılmış veya zemin boyanarak kullanılmıştır.<sup>19</sup>

Kültür Yayınları, 1998; Zeren Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Cilt 11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999; İnci Birol, Çiçek Derman, *Türk Tezyinî Sanatlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2018; Ahmet Saim Arıtan, *Karamanoğulları Cilt Sanatı*, Konya: Destegül Kültür ve Sanat Derneği, 2017.

- 9 Filiz Çağman, "Baba Nakkaş", *DİA*, Cilt 4, İstanbul: TDV Yayınları, 1991, 369-370.
- 10 Julian Raby, Zeren Tanındı, "The Foundation of an Ottoman Court Style", *Turkish Book Binding in the 15th Century*, Ed. Tim Stanley. London 1993, 76.
- 11 Filiz Çağman, *Katı' Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*, İstanbul: Aygaz, 2014, 301.
- 12 Çağman, *Katı' Osmanlı Dünyasında*, 301-303.
- 13 es-Seyyid Pir Mehmed bin Çelebi (Âşık Çelebi), *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, Yay. Haz. Filiz Kılıç, Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018, 433.

14 Filiz Çağman, "Katı'", *DİA*, Cilt 25, Ankara: TDV Yayınları 2002, 33-34.

15 Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, Elif Yurdakul, "III. Ahmed Kütüphanesi'nde Kâğıt Oyma Tezyinatlı Fener", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 22 (2022), 64-79.

16 Bekir Kütükoğlu, Ömer Faruk Akün, "Âli Mustafa Efendi", *DİA*, Cilt 2, İstanbul: TDV Yayınları, 1989, 416-421.

17 Kemal Çığ, "Türk Katığ (Oymacı)ları ve Eserleri Hakkında", *V. Türk Tarih Kongresi*, Ankara: TTK Yayınları, 1960, 430.

18 Mustafa Bektaşoğlu, *Anadolu'da Türk İslam Sanatı*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2009, 66.

19 Berrin Çoşkun, *Klasik Türk Kitap Kaplarının Süsleme Özellikleri ve Katı' Sanatının Bunlar İçindeki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2004, 65.



Erken dönem Osmanlı örneklerinde oymalar daha sade biçimde uygulanmış, fakat bu bilinçli bir şekilde, âdeta bir tarz olarak sunulmuştur. Genellikle Herat ve Şiraz örneklerinde görülen birçok rengin kullanılmadığı; kap içinde altın, tek veya iki renk zemin üzerine oyma olarak hazırlanmış eserler görülmektedir. Tezyin açısından ise zengin rûmîler ve hatâyî tarzı çiçeklerle bezenmiş kompozisyonlar kullanılmıştır. Tüm coğrafyalarda farklı seyreden süsleme, tezyinat, sanat ve edebiyat alanlarında İran coğrafyasıyla Osmanlı coğrafyasının sürekli etkileşim hâlinde bulunmasından dolayı çift taraflı bir geçişkenlik söz konusudur. Bu sebeple katı sanatının kendine has özellikleri hakkında verdiği ipuçlarını anlamak için erken dönem Osmanlı katı ciltlerini incelemek gerekmektedir. Böylece Fars topraklarında yaygınlaşmaya başlayan katı sanatının İstanbul özelindeki tezahürlerini belirleyebileceğimiz anlaşılmıştır.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde yer alan diğer koleksiyonlarda da erken dönem katı uygulamalı ciltler olduğunu, fakat bu makale dâhilinde sadece Revan Koleksiyonu'nda bulunan ciltleri incelediğimizi belirtmek lazımdır. Bahsi geçen koleksiyondaki 2.131 adet eserden 138'i katı ciltlidir. Katı uygulamalı ciltlerden Şiraz dönemi özelliği taşıyanlar da görülmektedir. Zira örneklerin kap dışlarında tam zemin tezyinli oluşu, motife göre süsleme yapmak yerine serbest bir şekilde kapağı süslemesi, kartuşların paftalara ayrılması ve eğer kap merkezine şemse yerleştirilmiş ise bu şemse içinde nebati süslemelerle birlikte figürlerin de yer alması, bulut motifinin gerek tam zemin gerekse sınırlı yerler içinde oldukça sık kullanılması, kullanılan bu motiflerin ince ve girift şekillerde kompozisyona dâhil edilmesi, zıt renklerin bir arada harmanlanarak süslemenin renklerle de çarpıcı hâle getirilmiş olması, Şiraz ciltlerinin bazı özelliklerdendir.

H. 800-900 yılları arasından seçip incelediğimiz örnekler, erken dönem Osmanlı sanatının katı uygulamalardaki ilk adımlarını anlamak için çok mühimdir. Seçilen eserlerin tarihleri, üslup ve tezyinat özellikleri açısından dönemlerine uyum sağladıkları görülmektedir. Bilindiği üzere, birçok eserin cildi değişebilir, tamir esnasında daha erken tarihli

bir esere daha geç tarihli bir cilt takılabilir. Fakat makale dâhilindeki eserlerin muhtevası ve ciltlerin birbiriyle uyumu, bize kapların muhtes olmadığını düşündürmektedir. Yani seçtiğimiz kitaplar ve ciltleri orijinal olup dönemlerini en güzel şekilde yansıtmaktadır.

Şiraz örneklerinden ayrılan Osmanlı eserlerine dair yürüttüğümüz ayrı ve geniş bir araştırmaya göre İslâm sanatlarında görülen bu üslup, katı uygulamalı ciltler özelinde tam zemini tezyinli olmaktan ziyade kap ortasında salbekli veyahut salbeksiz şemselere karşımıza çıkmaktadır. Genellikle bir veya iki farklı renk zemin üzerine tek renk oymanın yerleştirilmesi ile uygulanmıştır. Zeminde kullanılan renkler ağırlıklı olarak mavi ve yeşilin tonları olup, yanı sıra altın zeminin de tercih edildiği görülmektedir. Oymalar ise zemin renginde bırakılmıştır. Zeminde malzeme olarak kâğıt ve deri kullanılsa da kumaşın kullanıldığı az sayıda örnekler de mevcuttur. Kompozisyonların sınırlı bir kısmında karşımıza çıkan geometrik oymaların haricinde, tasarıma genellikle hatâyî grubu motifler ve en çok da rûmîler hâkim olmuştur. Bu motifler Şiraz ciltleriyle mukayese edildiğinde, bilhassa hatâyî grubunda detaylandırmalar artmış ve İstanbul'da yeni bir tarz ortaya çıkmaya başlamıştır.<sup>20</sup> Bu araştırmamızda ise genel uygulamaların ilk adımlarını teşkil eden erken örnekler incelenmektedir.<sup>21</sup>

Makale dâhilinde incelemeye alınan ilk eser; R.959 envanter numaralı, *Divan-ı Kâsım-ı Envâr* isimli, ta'lik hatla yazılmış Farsça bir yazmadır. Kataloglardan edinilen bilgiye göre müellifi Muînüddîn Alî olan bu eser, 240 varaktan ibarettir ve H. 859 / M. 1455 yılına aittir.

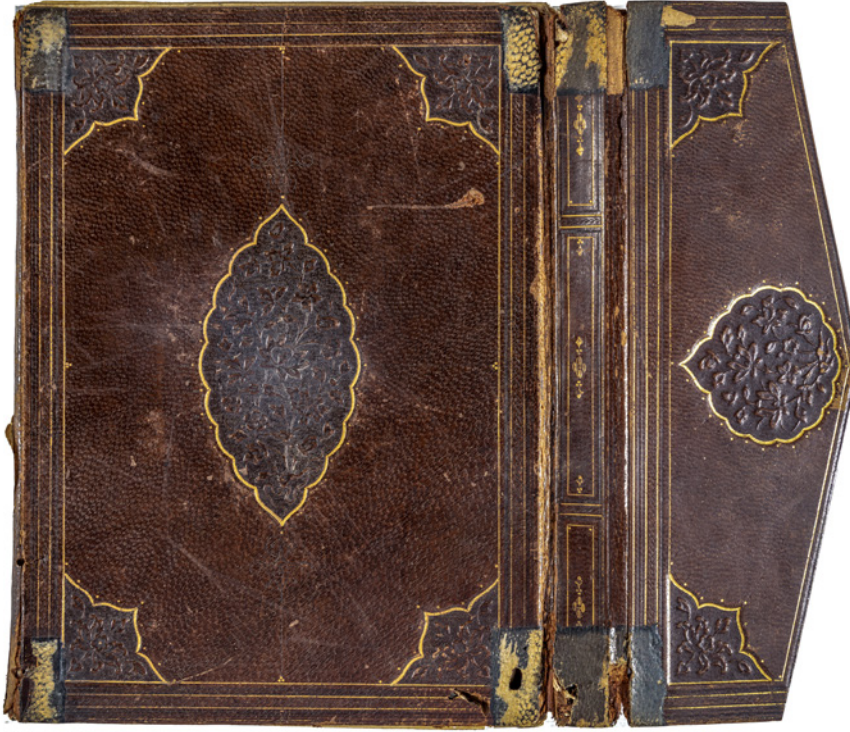
Ölçüleri 16, 4 x 12 mm olan cilt ve mıklebinde açık kahverengi deri kullanılmış, sağ ve sol kapların şemse tezyinatları aynı kompozisyonla

20 Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hane-dan Türbeleri 1522-1604*, İstanbul: Klasik Yayınları, 2009, 84.

21 Bu makalede ele alınan eserlerin künye bilgileri, Topkapı Sarayı Revan Koleksiyonu katalog bilgilerinden edinilmiştir. İngilizce transkripsiyon imlasına göre yazılan eser ve müellif isimleri ise tarafımızdan Türkçe transkripsiyon imlasına göre tekrar düzenlenmiştir.



1



1 Kap dışı ve mıklep görüntüsü

2 Şemse içi tezyinat

3 Mıklep detayı



2



3

tasarlanmıştır. Soğuk baskı tekniği uygulanan şemse ve köşebentler, hatâyî grubu motiflerle tezyin edilmiştir. Sağ ve sol kapta, ortada yer alan şemse dilimli oval tarzda ve salbeksizdir. Hem şemse hem de köşebentlerin dışı altınla tahrirlenmiş ve dilimlerin üzerine altın noktalar yerleştirilmiştir. (Resim 1) Kap dışlarında yer alan şemselerin boyutları 3,7 x 2,1 mm'dir. Şemse içi tezyinatın çıkış

noktasının bir bulut motifi olduğu düşünülmektedir. Üç farklı daldan çıkış yapılarak hatâyî grubu motiflerle serbest bir kompozisyon oluşturulmuştur. (Resim 2) Mıklep şemsesi ise 2,3 x 2,5 mm boyutlarındadır. Dilimli oval tarzda tasarlanmış mıklep şemsesi, kap şemselerinde olduğu gibi, bulut motifinden çıkış yaparak serbest bir kompozisyon oluşturmuştur. (Resim 3)





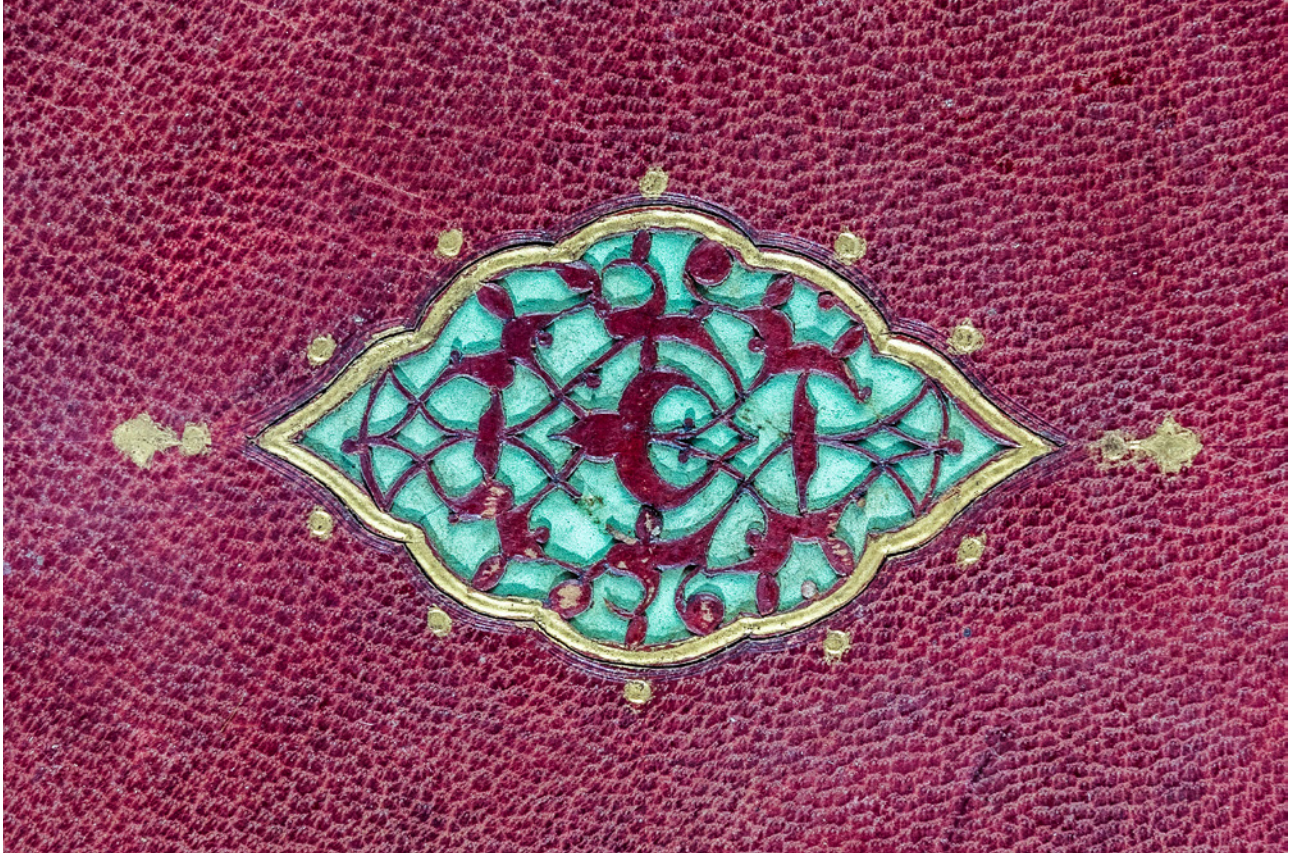
4 Kap içi ve mıklep Şemseleri

ViŐneurg<sup>22</sup> rengi deri ile kaplanan i kaplarda, sağ ve sol kap aynı Şekilde tezyin edilmiştir. Salbeksiz Şemseler, dilimli oval formda tasarlanmış ve bunlara

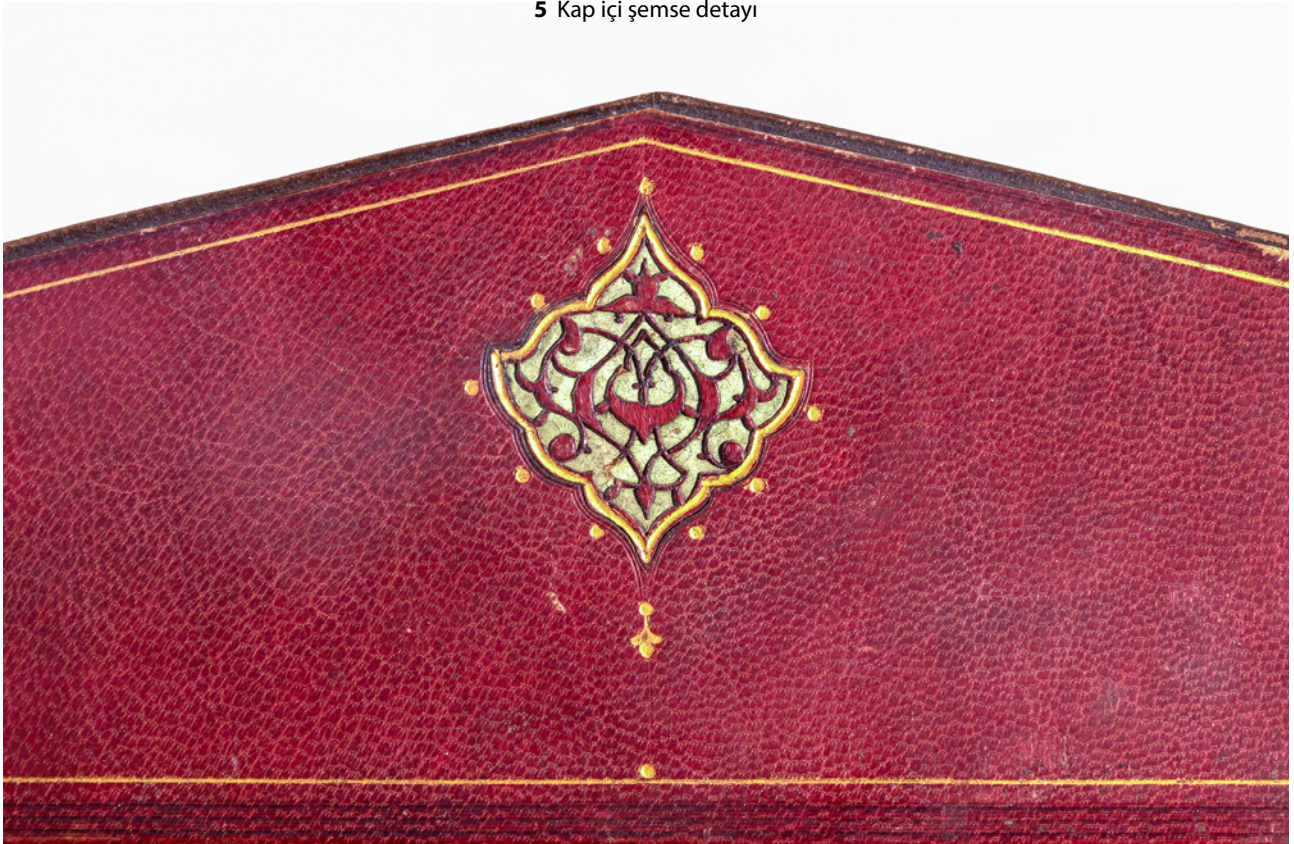
22 Kataloglarda bu renk, viŐneurg ismiyle geçtiği için bu Şekilde kullandık fakat incelenen ciltlerde açıklı koyulu vişne renginin daha uygun olduğu anlaşılmıştır. Bu durum, bir renk araştırması konusu olacağı için biz de tercihimiz olan vişne rengini değil, katalogdaki ismi olan viŐneurg rengini kullanmayı uygun gördük.

katı tekniği uygulanmıştır. 3,7 x 2,1 mm boyutlarında, zemini kf yeşili renge olan dilimli oval Şemselerin etrafı altınla tahrirlenmiş ve her diliminin üzerine altın noktalar yerleştirilmiştir. Kf yeşili zemin üzerine viŐneurg rengi deri kesilmiş ve Şemse ileri 1/2 simetrik rûmî motiflerle tezyin edilmiştir. Kap içlerinde bulunan Şemseler ve mıklep Şemsesinin lleri aynıdır, dilimli Şemse 1/2 simetrik ve sade rûmîlerle tezyin edilmiştir. (Resim 4-5-6)





5 Kap içi şemse detayı



6 Miklep detayı



Ele alınan ikinci eser ise 706 envanter numaralı, *Şerh-i Divanü'l Hamase* isimli, nesih hatla yazılmış Arapça bir yazmadır. Fatih Sultan Mehmed adına Şemseddin Kudsi tarafından yazılan İmam Merkezi'nin bu kitabının cildi, erken Osmanlı devri saray zevkinin kitap kaplarında kendi üslup ve karakterini bulmaya başladığının en güzel örneğidir. Cildin sertap bölümünde kitabın isminin yazılı olması,

cildin muhdes olmadığını ortaya koymaktadır. Dönem özelliğini en net şekilde yansıtan bu örnekte açık kahverengi deri kullanılmış, kap dışlarında ve miklepte dilimli oval şemselerin tezyinatları aynı karakterde tasarlanmıştır. Kap dışlarında mülevven tarzda oluşturulmuş klasik şemselerin içleri saz üslubundadır ve üstten ayırma tekniği kullanılarak serbest kompozisyonla tasarlanmıştır. (Resim 7-8)



7 Eserin görüntüsü





8 Şemse detayı



9a

9a-b Mahfaza görüntüsü



9b

Cildin bir mahfazası mevcut olup mahfaza üzerindeki kap şemsesi mülevven saz yolu şeklindedir. Şemse içi tezyinatının Şahkulu-i Bağdâdî'nin geliştirdiği saz yolundan<sup>23</sup> müteşkil olduğu düşünülmüş, bu sebeple geç devre tarihlendirilmiştir. (Resim 9) Ayrıca

23 Aziz Doğanay, "Tezyinat", *DİA*, Cilt XLI, İstanbul: TDV Yayınları, 2012, 79-83.

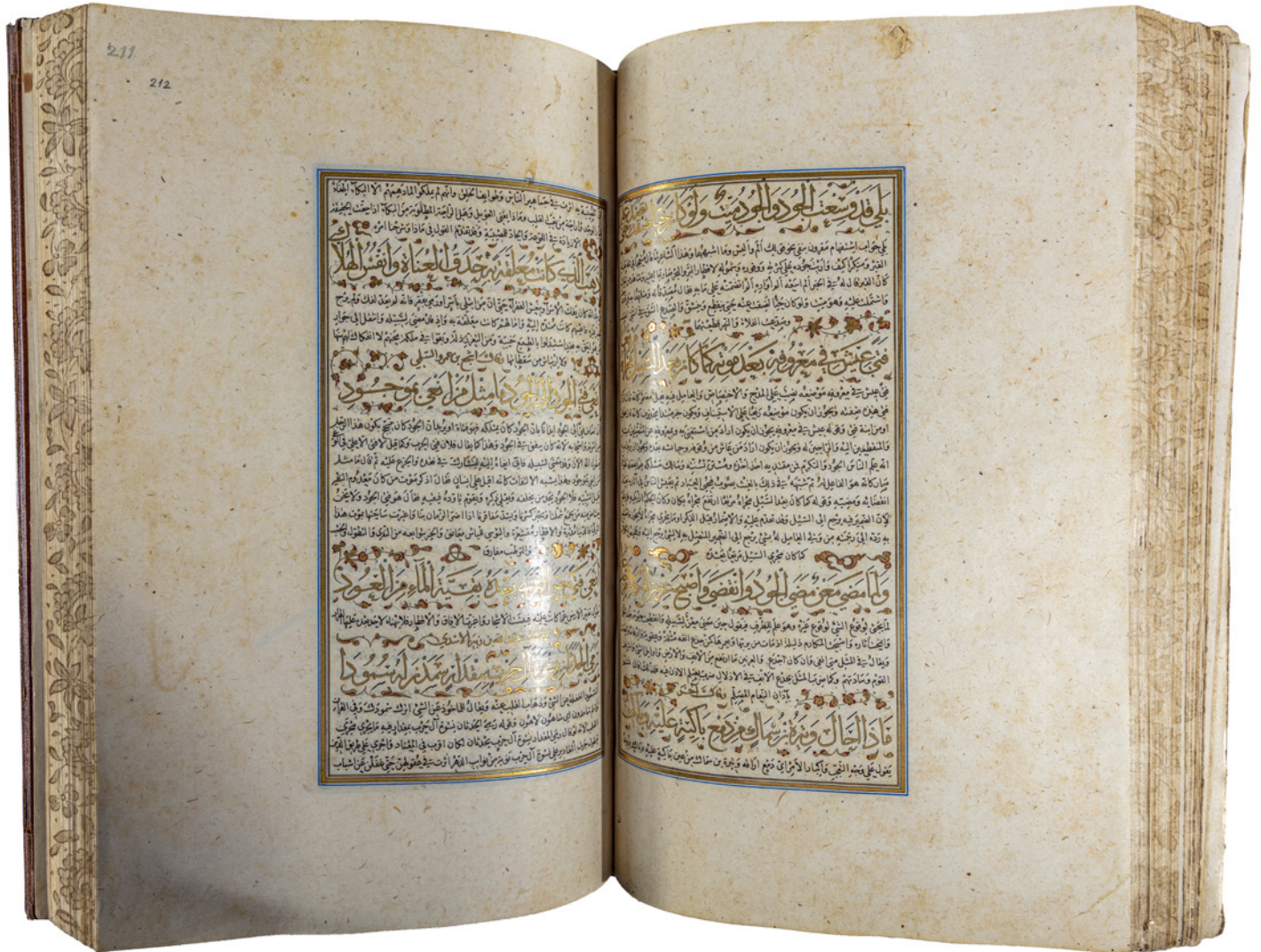
konumuzla direkt alakası olmayan bu mahfaza ile ilgili kaynak eserlerde rastlanmayan başka bir husus vardır. Mahfazanın üzerinde görülen ve nesih yazı ile kaleme alındığını belirten ifadeden sonra karşımıza çıkan "۳۳س" kaydıdır. Eserin içinde 33 satır olduğunu gösteren bu işaret, kütüphanelerdeki kitapların karışmaması ve değiştirilmemesi için hâfız-ı kütüblerin kullandığı emniyet tedbirlerindedir.



R.706 envanter numaralı eserin iç kapları ise Osmanlı'nın erken dönemlerinde ortaya çıkan bu yeni üslubun katı ciltlere uygulanmış en güzel örneklerinden biridir. Şemseler, yıldızlanmış zemin üzerine deri renginde bırakılan oyma rûmîlerin oldukça sade bir şekilde yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. (Resim 10) Eserde, varakların kenarlarında, muhat bölümünün koruduğu kısımda halkâr tekniğiyle bezenmiş bir kompozisyon yer almaktadır. (Resim 11) Bu kompozisyonun iri hatâyî ve goncalar ile yuvarlak hatlı yapraklardan oluşması hasebiyle erken devir özelliği yansıttığı açıkça görülmektedir.



10 Kap içi şemsesi



11 Eserin detayı



İncelenen üçüncü eser ise R.1766 envanter numaralı, *Zadü'l-Ahire* isimli, nesih hatla yazılmış Türkçe bir yazmadır. Müellifi Derviş Mehmed Vassalî olan bu eser, 394 varaktır ve H. 896 / M. 1490 tarihlidir. Eserde aharlı krem rengi kâğıt kullanılmış, cetvellerinde ise yıldız ve kırmızı renk birlikte uygulanmıştır. İmam Ali'ye atfedilen cifr ilmine

dair bilgilerin cetveller hâlinde tanzim edildiği bu eserde sadece hurufa mukataadan bahsedilmiştir.

Cilt ölçüleri 360 x 255 mm olup açık kahverengi deri kullanılmış, kap dışlarında şemse tezyinatları aynı formda tasarlanmıştır. (Resim 12) Dilimli oval tarzda ve 12 x 8 cm boyutlarında tasarlanan şemse-ler, alttan ayırma kabartma tekniğinde yapılmıştır.



12 Eserin görüntüsü



Şemsenin iki ucundaki rûmî tepeliğın merkezine iri bir hatâyî, etrafından dolaşan kıvrım dalların aralarına da çeşitli çiçekler, penç, gonca gül ve yapraklar yerleştirilmiştir. Mıklep şemsesi içe kıvrımlı, dilimli, oval formda ve alttan ayırma tekniğiyile oluşturulmuştur. Boyutları yaklaşık 5 x 5 mm olan

şemsenin içinde ½ simetrik kompozisyon hâkimdir; merkezindeki hatâyînin etrafına ince kıvrım dallar üzerinde penç, gonca gül, küçük çiçekler ve yapraklar yerleştirilmiştir, ayrıca kap şemselerinden farklı olarak rûmîler de kompozisyona dâhil edilmiştir. (Resim 13)

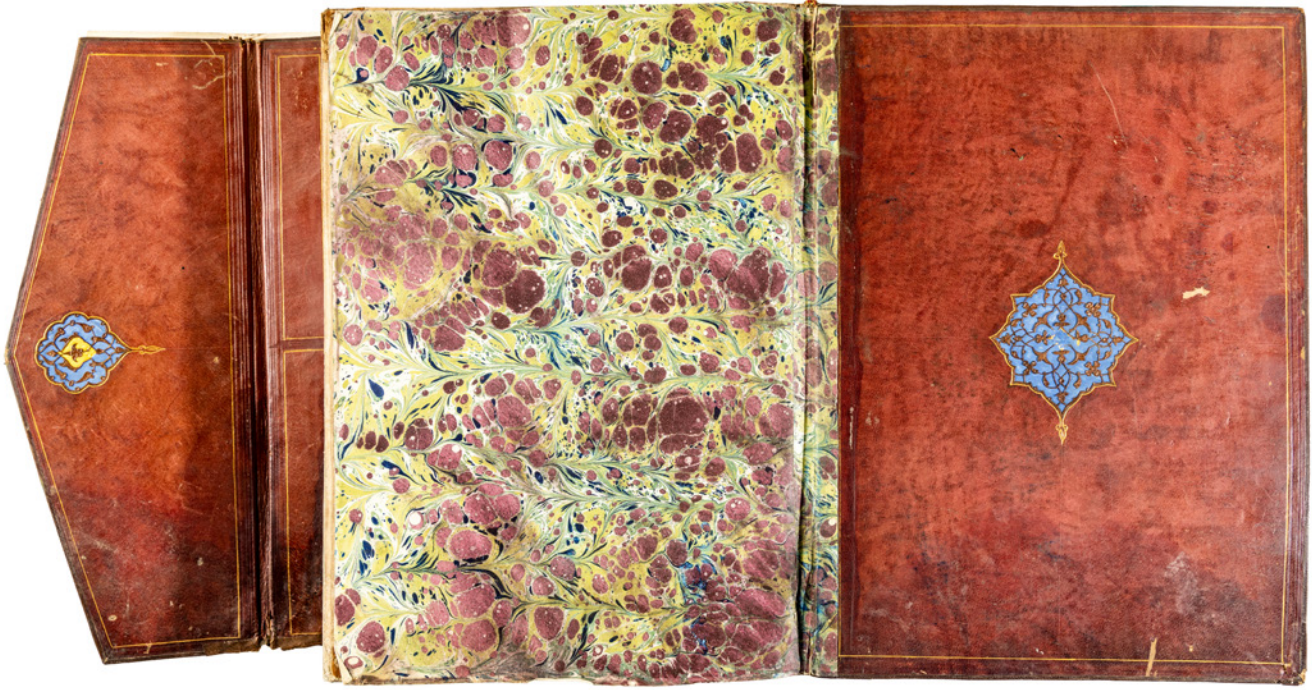


13 Şemse  
detayı

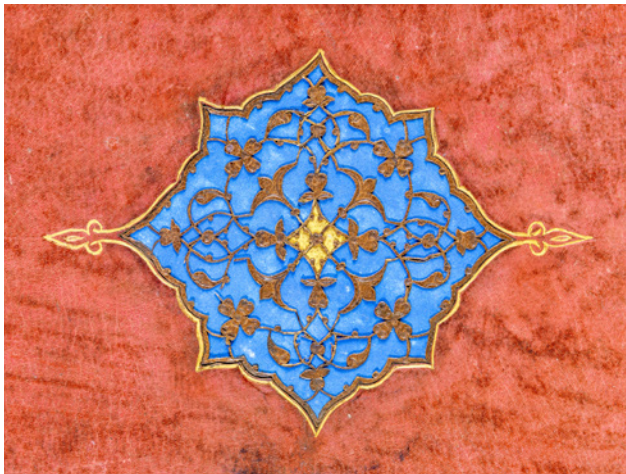


Eserin, iki tarafındaki, son devre özgü ve birbirinden farklı ebrulardan dolayı geç dönemde tamir gördüğü anlaşılmaktadır. (Resim 14) Kap içlerinde vişneçürüğü rengi deri kullanılmış, hem kaplarda hem mıklepde bulunan şemseler ise lacivert kâğıt zemin üzerine deri rengi oyma rûmîlerle bezenmiştir. Merkez kısımları altın ile bezeli şemse içleri  $\frac{1}{8}$

simetrik tasarımda, hatâyî grubu motifler ve rûmîlerle tezyin edilmiştir. (Resim 15) Mıklep içi şemsesi  $\frac{1}{2}$  simetrik tasarlanmış rûmî motiflerle bezenmiştir. Merkez noktasındaki rûmîlerin oluşturduğu kapalı formun zemin rengi, maviden farklı olarak altınla sıvanmıştır. (Resim 16)



14 Kap içi, mıklep ve ebru görüntüsü



15 Kap içi şemsesinin detay görüntüsü



16 Kap içi mıklep şemsesi



Ele aldığımız dördüncü eser ise 1271 envanter numaralı, Abdurrahman el-Herevî tarafından nesih hatla Türkçe ve Arapça olarak yazılmış, *Fethu İnebahtı bit-Türkiye el-manzume fi't-tevarih* isimindeki eserdir. Eserin bir tarih kaydı olmamakla birlikte,

üzerinde bulunan mühürden dolayı Sultan II. Bayezid devrinden daha geç bir zamana tarihlenemeyeceği anlaşılmaktadır. (Resim 17) Bu yaklaşık tarih, eserin erken devir dâhilinde ele alınabileceğini göstermektedir.



17 Sultan II. Bayezid'in mühürü





Vişneçürüğü renginde deri olarak hazırlanan bu cildin kapları birbiriyle aynı tasarıma sahip olup salbekli şemse ve köşebentlerden müteşekkildir. Şemseler ve köşebentler alttan ayırma tekniğinde hazırlanmıştır. Salbekler ise Baba Nakkaş

devri rûmîlerle kompozisyona dâhil edilmiştir. (Resim 18) Dilimli, oval tarzda hazırlanan şemse içleri, ¼ simetrik rûmî ve hatâyî grubu motiflerden oluşmuştur ve rûmî motiflerle kapalı bir formda tezayin edilmiştir.

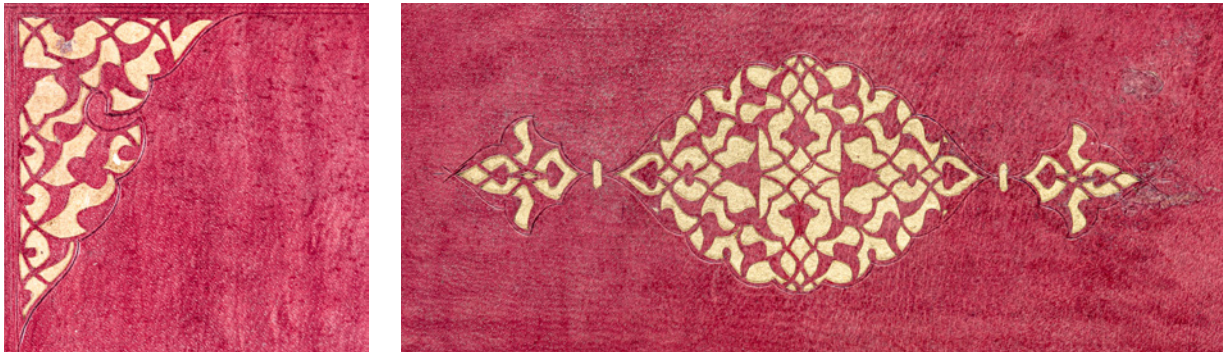


18 Eserin görüntüsü





19 Kap içi ve mıklep görüntüsü



20 Kap içi Şemse ve kŐebendın detay görüntüsü

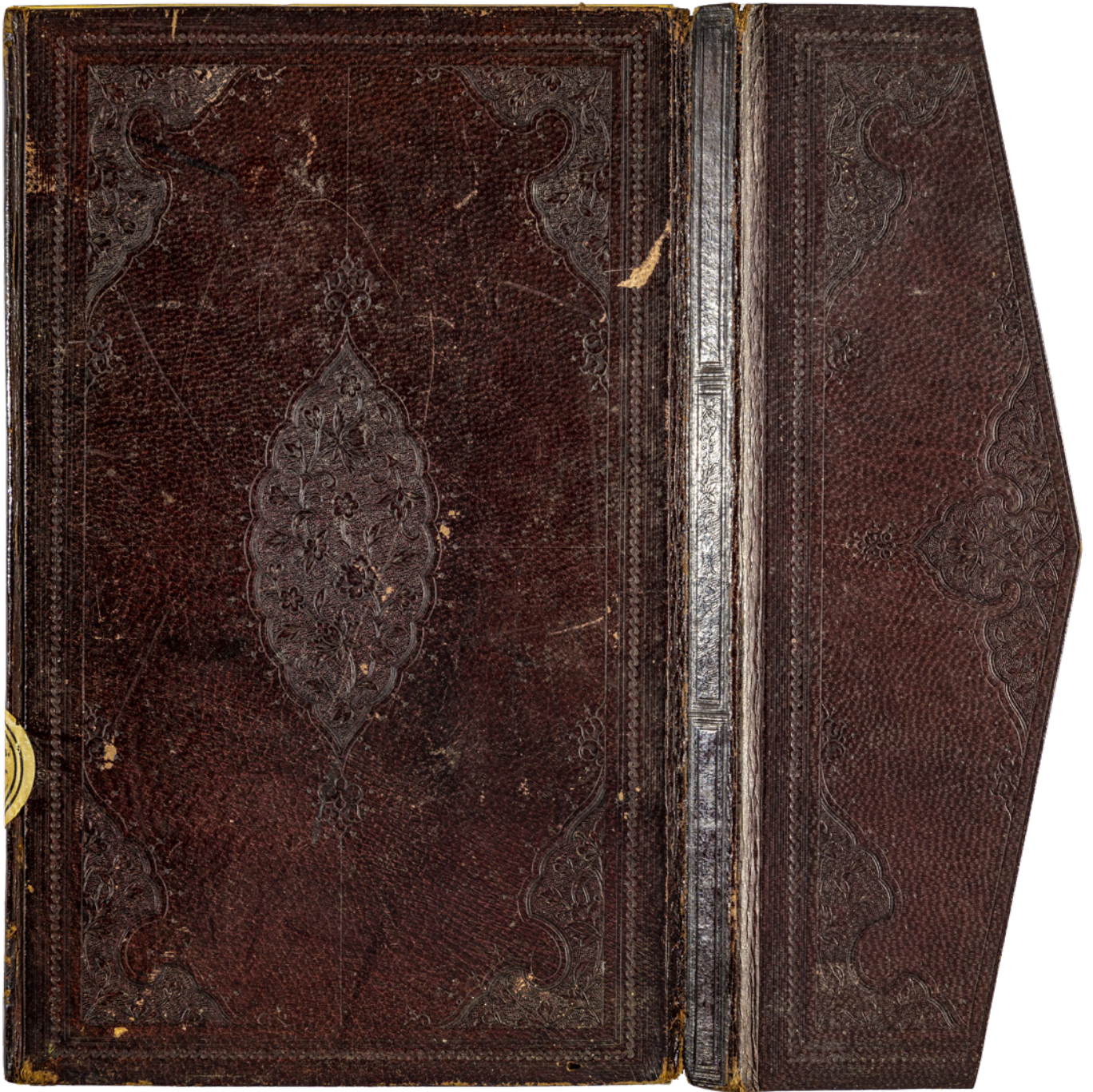
Cildın kap ileri de, dışında olduğu gibi, viŐnerĐu renĐi deri cilt olarak hazırlanmıştır; sağ ve sol kaplar birebir aynı tarzda tasarlanmıştır. Dilimli, oval formda hazırlanan kap Şemseleri, 7 x 4,5 mm boyutlarındadır; mıklep Şemsesi ise 4 x 4

mm'dir. Cildın i tasarımındaki köşebentler ve salbekli Şemselerin zemini, yaldızlanmıŐ kâğıt üzerine deri renginde kat' oyma ile oluşturulmuş ve rûmî oymalar Şeklinde tezyin edilmiştir.



Makale kapsamında ele aldığımız son örnek; R.520 envanter numaralı, Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammedel-Gazzâlî tarafından ta'lik hatla Türkçe ve Farsça olarak yazılmış, 89 varaktan oluşan, *Zadü'l Ahire* isimli eserdir. Müstensih Abdurrahman el-Herevî olan bu eser, H. 900 / M. 1495 yılına aittir ve 270 x 128 mm boyutlarındaki

kahverengi deri ile hazırlanmıştır. Kapları birebir aynı şekilde tasarlanmıştır; iç bükey köşebentler ve soğuk baskı tekniğinde yapılmış, dilimli, oval şemselardan müteşekkildir. Şemse ve köşebentlerin içleri hatâyî üslubu motifler, ince kıvrım dallar ve yapraklarla tezyin edilmiştir. (Resim 21)



21 Eserin görüntüsü



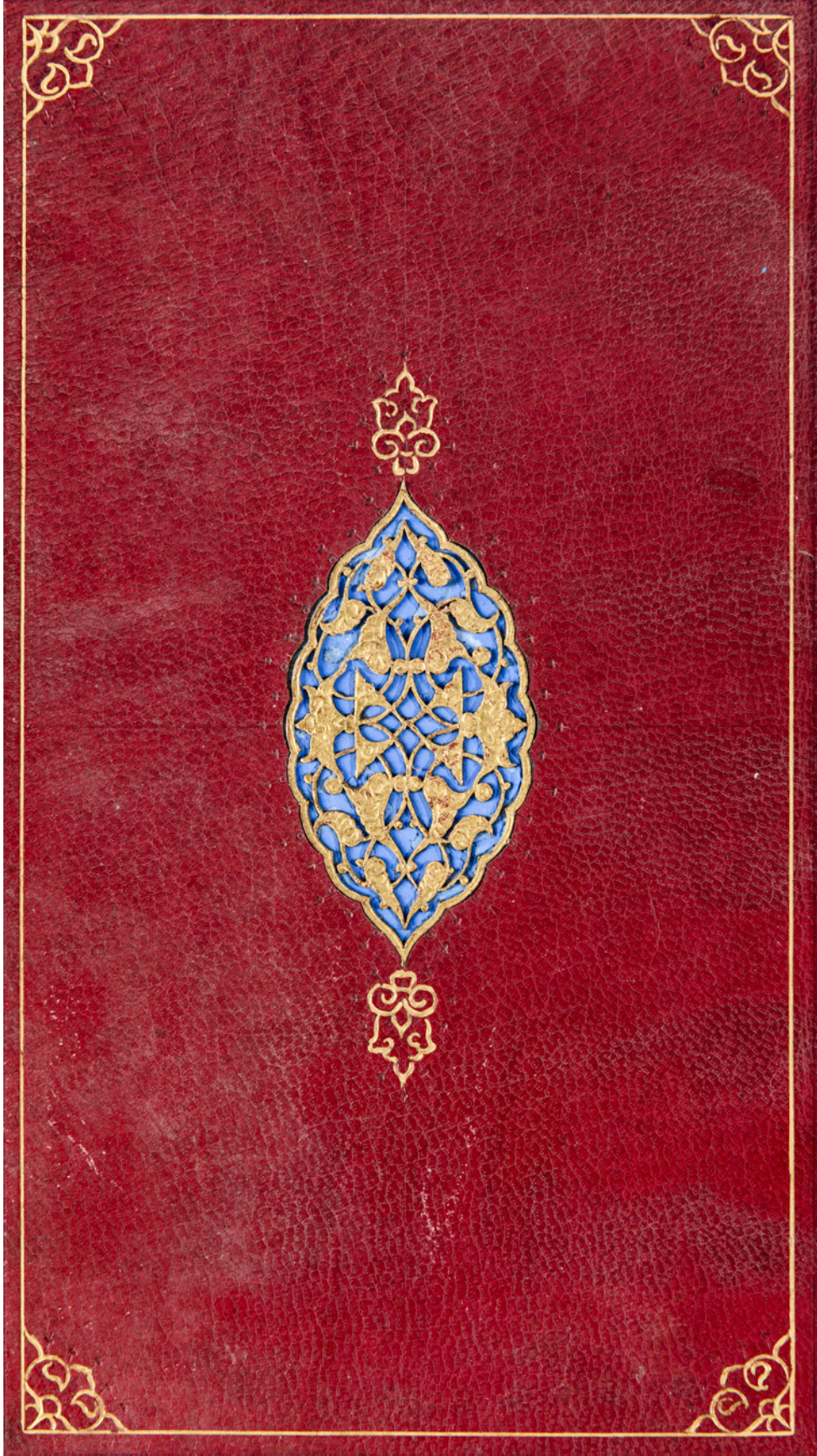
Cildin i kaplarında vişneçürüğü rengi deri kullanılmış, sağ ve sol kaplar birbirlerinden farklı şekilde tasarlanmıştır. Mıklepli sol kap içindeki şemse 5 x 2,6 mm boyutlarında, oval formda ve mavi kâğıt zemin üzerine katı olarak hazırlanmıştır; altınlanmış hatâyî üslubu motiflerle ve ince kıvrım dallarla ½ ters simetrik olarak tezyin edilmiştir. (Resim 22) Sağ kap içi şemsesi ise 9,5 x 3,4 mm boyutlarında, yine oval formda ve mavi kâğıt zemin üzerine katı olarak hazırlanmıştır; fakat bu defa ¼ simetrik rûmî oymalarla kompozisyon oluşturulmuştur. (Resim 23) şemse uçlarına yerleştirilen tepelik formundaki salbekler, erken dönem özelliği taşımaktadır. Mıklep şemsesi 2,8 x 3,7 mm boyutlarında olup, kap içlerinde görölen şemse zeminiyle aynı şekilde, mavi renk kâğıt üzerine deri renginde kesilmiş ve yaldızlanarak hazırlanmış; merkeze yerleştirilen büyük

bir hatâyî etrafında gonca gül, penç ve ince dallarla kısmen ½ simetrik bir kompozisyon oluşturmuştur.



22 Sol kap içi ve mıklep görüntüsü

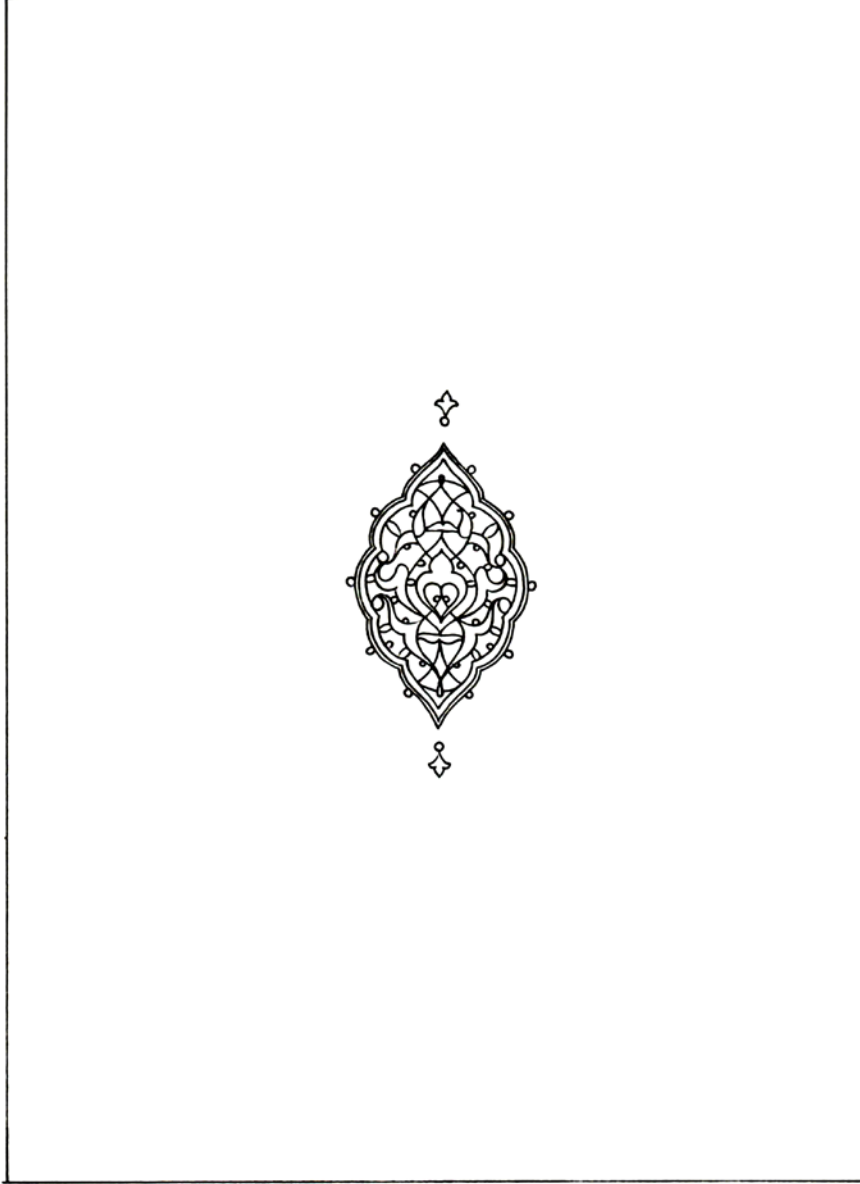




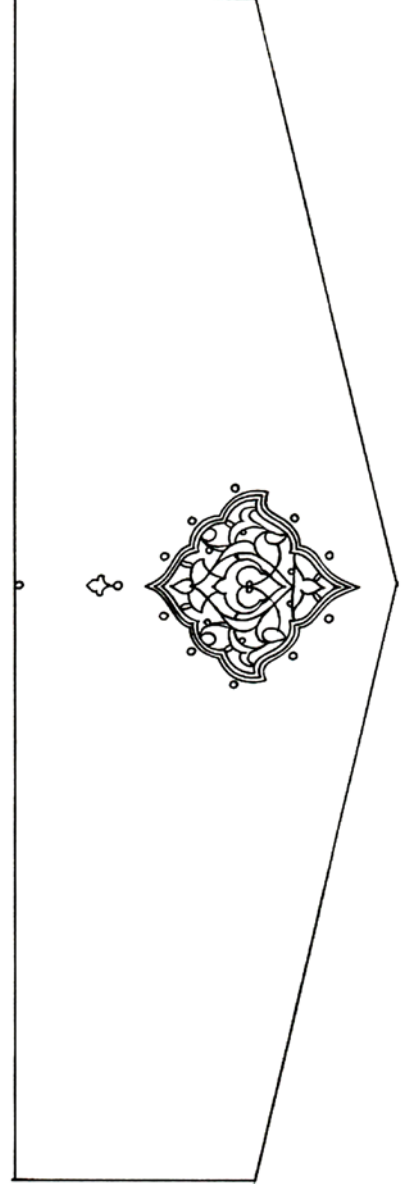
23 Sağ kap içi şemse görüntüsü



## izimler



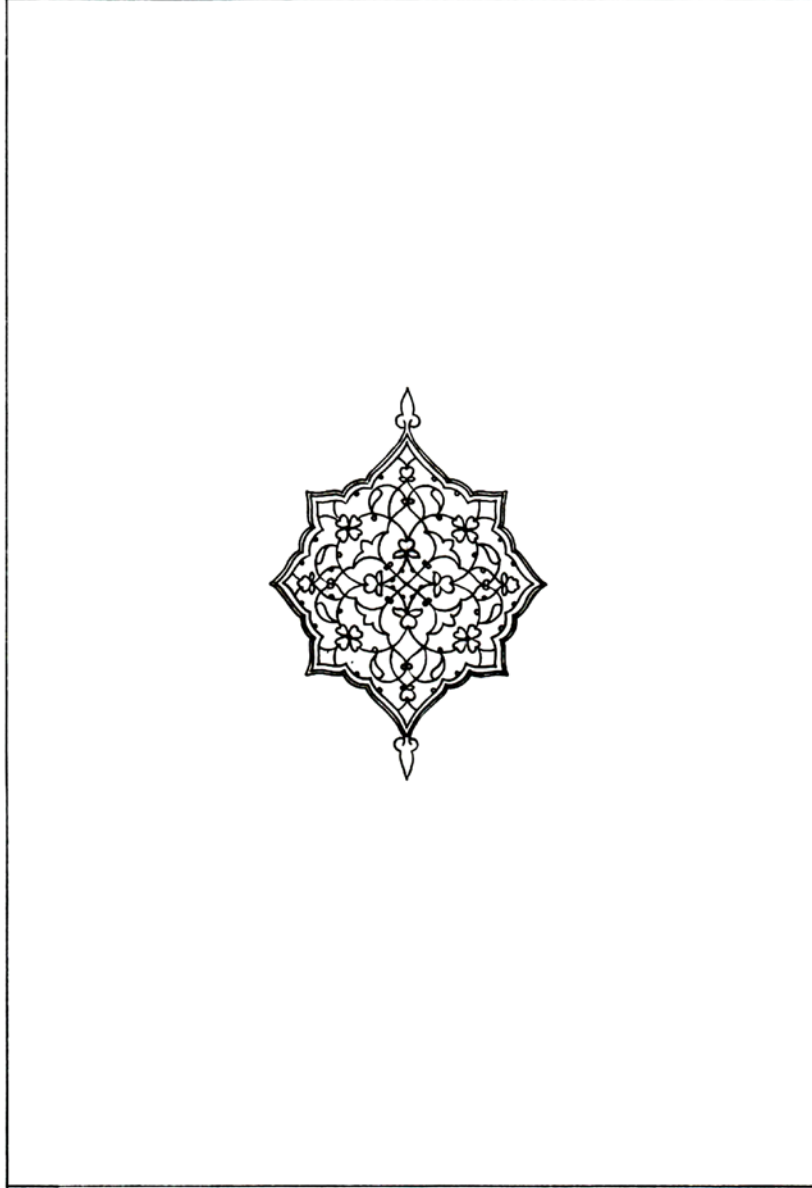
**izim 1:** R.959 envanter numaralı cildin kap ii<sup>24</sup>



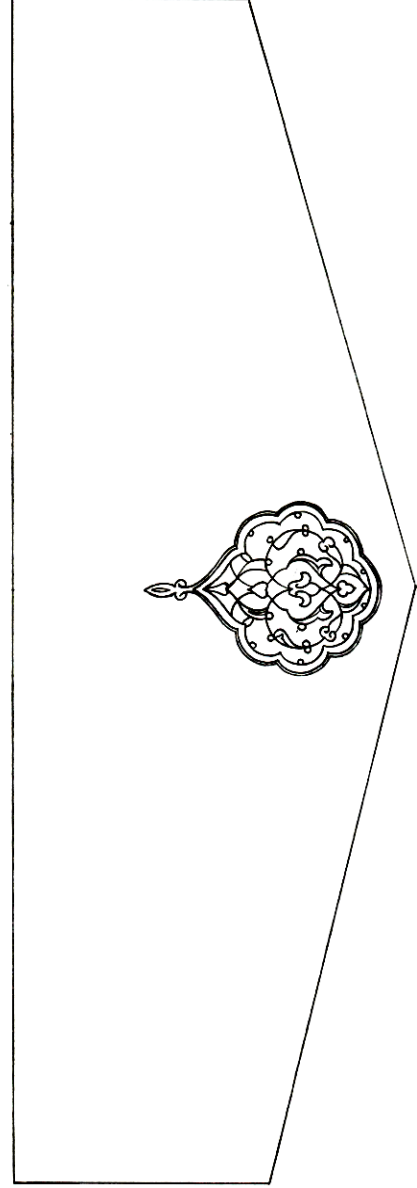
**izim 2:** R.959 envanter numaralı cildin mıklep ii

<sup>24</sup> Bu makaledeki izimler, Gölseren Toy tarafından hazırlanmıştır.



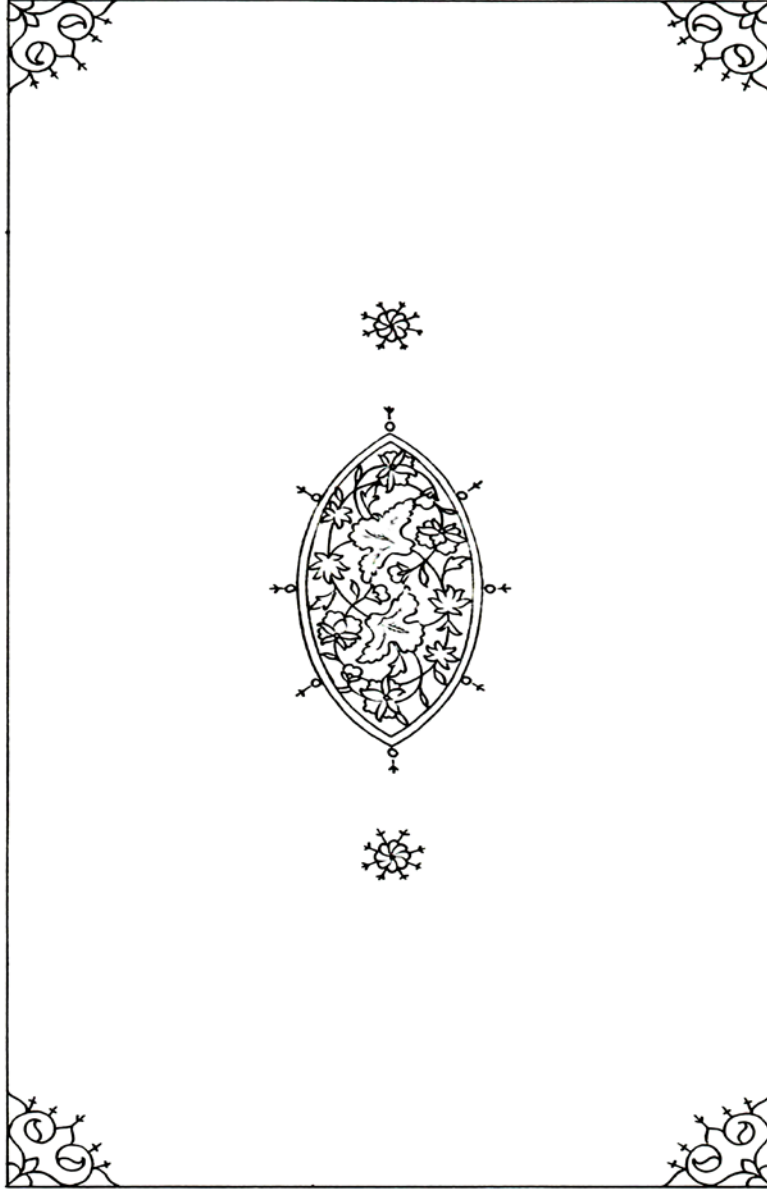


**Çizim 3:** R.1766 envanter numaralı cildin kap içi

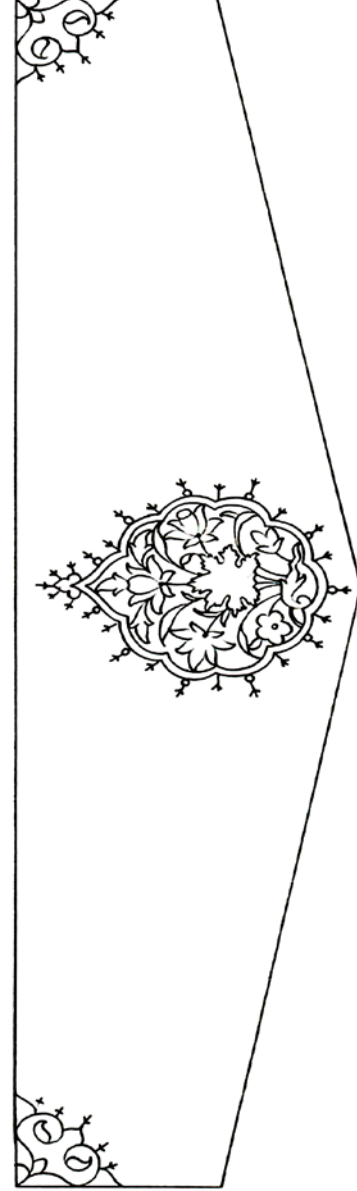


**Çizim 4:** R.1766 envanter numaralı cildin mıklep içi





**Çizim 5:** R.520 envanter numaralı cildin kap içi



**Çizim 6:** R.520 envanter numaralı cildin mıklep içi



## 5. Değerlendirme

Revan Koleksiyonu'nda bulunan katı' uygulamalı ciltler içinden beş adet erken dönem cildi seçilmiş ve incelenmiştir. İncelenen bu eserlerde İslâm ciltlerinde kullanılan kahverengi rengin ağırlıklı olarak kap dışlarında, vişneçürüğü renginin ise genellikle kap içlerinde tercih edildiği görülmüştür. Eserlerin cildi üzerinde herhangi bir mühür veya imzaya rastlanmamıştır.

Eserlerde erken Osmanlı dönemi ciltlerinde görülen malzeme ve tekniklerin yanı sıra Fatih dönemi tezyinî unsurları da tespit edilmiştir. Hepsi sağ, sol kap ve miklepten oluşmaktadır; ciltlerin kap dışlarında da dilimli, oval şemseler yer almaktadır. R.1271, R.1766 envanter numaralı ciltlerdeki şemseler alttan ayırma, R.520, R.959 envanter numaralı ciltlerdeki şemseler soğuk baskı, R.706 envanter numaralı cildin şemsesi ise üstten ayırma tekniğiyle hazırlanmıştır. R.520, R.706, R.959, R.1271 envanter numaralı ciltlerde köşebent mevcutken, R.1766 envanter numaralı ciltte görülmemektedir.

R.959, R.706, R.1271, R.1766 envanter numaralı ciltlerin kap içlerindeki şemselerde katı' süslemeler birbirleriyle aynıdır, ancak R.520 envanter numaralı cildin sağ ve sol kabı farklı şekilde bezenmiştir. R.959, R.706, R.1766 envanter numaralı ciltlerin katı' uygulamaları rûmî kompozisyonlardan müteşekkildir; R.1271 ve R.520 envanter numaralı ciltlerde ise hem rûmî hem de hatâyî grubu motiflerin birlikte terkip edildiği görülmektedir. Şemselerin geneli dilimli, oval tarzda tasarlanmıştır; sadece R.520 envanter numaralı cildin kap içi şemseleri dilimsiz oval tarzdadır. R.520, R.706, R.959, R.1766 envanter numaralı ciltlerde köşebent uygulaması görülmezken, R.1271 envanter numaralı cildin iç bükey dilimli köşebentleri mevcuttur. Kap içlerinde görülen katı' uygulamalarda, R.520 ve R.1766 envanter numaralı ciltlerde zeminde mavi, R.959 envanter numaralı ciltte küf yeşili kâğıt kullanılmıştır; R.706 ve R.1766 envanter numaralı ciltlerde ise zemin altın renginde yaldızlanmıştır. Kap içlerinde bulunan şemse içi tezyinlerinde ise R.520 (sol kap), R.706, R.1271 envanter numaralı ciltlerde ¼ simetrik kompozisyonlar uygulanırken, R.1766 envanter numaralı cildin kap içi şemsesi ½ simetrik, R.959

envanter numaralı cildinki ½ simetrik; R.520 envanter numaralı cildin sol kap içi şemsesinde ise ters simetri kompozisyonları uygulanmıştır. Kap içlerindeki miklep şemselerinde, R.959, R.1271, R.1766 envanter numaralı ciltlerde ½ simetrik kompozisyon görülürken, R.706 envanter numaralı ciltte ¼ simetrik, R.520 envanter numaralı cildin dilimli şemse tezyininde ise kısmen ½ simetrik diyebileceğimiz bir tasarım hâkimdir.

Katalog dâhilinde ele alınan tüm bu eserlerde katı' süslemeler ciltlerin iç kabında yer almıştır. Fatih dönemi klasik formunda tasarlanan şemseler, Baba Nakkaş dönemi özelliklerindeki rûmî ve hatâyî grubu motiflerle oldukça sade şekilde bezenmiştir. Ayrıca Osmanlı sarayında erken dönemde oldukça sık kullanıldığı bilinen altın, mavi ve yeşilin tonları, ciltlerde zemin rengi olarak kullanılmıştır. İncelenen eserler içinde rastlanmamış olsak da ciltlerin ara ara tamirlerde kitap değiştirdikleri, yani esas döneminde kap olduğu kitaba değil de başka bir kitaba nakledildikleri anlaşılmaktadır. Ancak kaplardaki ve eserin içindeki tezyinatın uyumu, kullanılan teknik, malzeme ve renkler sayesinde cildin orijinalliğinin tespit edilebildiği bilinmektedir. Bilhassa erken dönem ciltlerinin karakteristik özellikler taşıması, ayrıca motif ve tezyinatın çok fazla değişmemesi, eserleri tarihlendirme açısından fayda sağlamaktadır.

Bu minvalde incelenen eserlerin tamamının içindeki süslemeler ile kap dışlarının dönem uyumu gösterdiği anlaşılmaktadır. R.1271 envanter numaralı eserin katalog bilgilerinde bir tarih kaydı olmamasına rağmen, yukarıda bahsettiğimiz hususlar bağlamında, gerek kap dışı tezyinini gerek kap içlerindeki oyma rûmîlerin daha dolgun, iri ve sade bir kompozisyon şeklinde tasarlanmış olması, eserin erken devir dâhilinde ele alınabileceğini göstermektedir. R.706 envanter numaralı eser üzerinde bulunan Baba Nakkaş üslubundaki halkâr çalışması ve kaplarda görülen tezyinat da dönem uyumunun en güzel örneklerindedir. Erken Osmanlı döneminde kap dışında gözlemlenen bu üslup, erken dönem Osmanlı özelliklerinin kap içlerindeki katı' uygulamasıyla ilişkisini pekiştirmektedir.



Süslemenin tarihsel gelişimi içinde en önemli dönem olan erken Osmanlı döneminde saray sanat-kârları ortak bir üslup dâhilinde eserler çıkarmış ve süsledikleri her şeyi bu üsluba uygun bir şekilde tasarlamışlardır. Şimdiye kadar yapılan araştırmalarda bu üslubun katı' uygulamalardaki etkisi üzerinde durulmamıştır. Bu sebeple katı' uygulamalı ciltlerin malzeme, renk, desen ve kompozisyon açısından Şiraz dönemi örneklerinden ayrılan kısımlarının ve bu yeni üslubun Osmanlı ciltleri üzerindeki etkisinin gün yüzüne çıkarılması amaçlanmıştır.

## 6. Sonuç

Fatih Sultan Mehmed dönemine ait Osmanlı saray ciltlerinde, kapların iç kısımlarında deri oyma olarak karşımıza çıkan ve sonraları kâğıt oymacılığı şeklinde devam eden katı' sanatı ile ilgili yapılan araştırmalarda genellikle kâğıt oymalar üzerinde durulmuş, deri oymacılığı araştırmalarda yeterince yer bulamamıştır. Erken dönem Osmanlı ciltlerini etkileyen unsurları ve İstanbul'da oluşan yeni üslubun ilk adımlarının katı' uygulamalı ciltler üzerindeki etkisini izleyebilmek için yürüttüğümüz detaylı araştırmalarımız devam etmektedir. Öte yandan incelenen eserlerin katı' uygulamalarında klasik şemselerin gerek renk gerek motif açısından oldukça sade tasarlanması, şemse içi tasarımlarının Baba Nakkaş dönemi hatâyî grubu motifler ve rûmî üslubundaki tezyinatlarla bezenmesi, Osmanlı'daki bu yeni üslubun diğer alanlarda olduğu gibi katı' özelinde de uygulandığını ortaya koymaktadır. Ele aldığımız örnekler, Osmanlı'nın erken dönemindeki yeni üslubun katı' uygulamalı ciltler üzerindeki etkisine ışık tutmaktadır.

Osmanlı erken döneminde ortaya çıkan bu yeni üslubun çok belirleyici özellikleri sayesinde tarih kaydı olmayan birçok eser için yaklaşık tarihlendirme yapılabileceği muhakkaktır. Ciltler özelinde bir problem teşkil eden kitap ve cildinin uyumu meselesi, bu yeni üslubun tezyinata hâkim olması ve cilt sanatında da etkilerinin belirlenmesiyle çözülebilecektir, ayrıca ciltlerin döneminin kitapla uyumu ve orijinalliği konusuna da nispeten çözüm getirebilecektir. Dolayısıyla, geleneksel alanda çalışan

katı' uygulamacılarına ve cilt sanatkârlarına desen ve tasarım fikri vermek adına da bu araştırma faydalı olacaktır. Katı' uygulamalarının deriden kâğıda geçişinin ve deri üzerinde geleneksel motiflerin nasıl bir tasarımla uygulanmış olduğunun bilinmesi adına yapılan tespitler ayrı bir önem arz etmektedir.

İstanbul'da, Osmanlı'nın erken dönemindeki tezyinatta bütün İslâm sanatından ve bölgelerinden farklılaşan özel bir üslup görülmektedir. Bu üslup, cilt sanatında da hâkim olup dönemin ciltlerinde moda olmuştur.

İstanbul'a özel bu tarza klasikten önceki klasik veya klasik devrin belirleyicisi gözüyle bakılmalıdır. Kitap sanatları ile başlayıp çini ve kalemişi gibi tezyinat sahalarında kendisini kuvvetle hissettiren bu üslubun cilt alanında da etkisini göstermesi tabii bir sonuçtur.

Sayıları artan benzer araştırmalarla ele alınacak erken dönem ciltlerinin, cilt sahasında şimdiye kadar ihmal edilmiş alanlara daha kesin bilgilerle ışık tutulabileceği kanaatindeyiz.



## Kaynakça

- Açıkgözoğlu, Ahmet Sacit, Elif Yurdakul. "III. Ahmed Kütüphanesi'nde Kâğıt Oyma Tezyinatlı Fener", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 22 (2022), 64-79.
- Akar, Azade, Cahide Keskiner. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Gazetesi, 1978.
- Arıtan, Ahmet Saim. "Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild Sanatı'nın Tarih İçindeki Gelişimi", *İstem*. 15 (2010), 169-192.
- Arıtan, Ahmet Saim. "Ciltçilik", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt 7, İstanbul: TDV Yayınları, 1993, 551-557.
- Arıtan, Ahmet Saim. *Karamanoğulları Cilt Sanatı*. Konya: Desteğül Kültür ve Sanat Derneği, 2017.
- Atbaş, Zeynep. "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt 41, İstanbul: TDV Yayınları, 2012, 263-264.
- Baykal, İsmail. "Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplıkları", *Güzel Sanatlar*. İstanbul: 6 (1949), 75-84.
- Bektaşoğlu, Mustafa. *Anadolu'da Türk İslam Sanatı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2009.
- Binark, İsmet. "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Kütüphane Koleksiyonları ile İstanbul Kütüphaneleri Hakkında Yerli Yabancı Kaynaklar Bibliyografyası", *VD*. 13 (1981), 717-743.
- Biröl, İnci, Çiçek Derman. *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2018.
- Coşkun, Berrin. *Klasik Türk Kitap Kapılarının Süsleme Özellikleri ve Katı' Sanatının Bunlar İçindeki Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2004.
- Çağman, Filiz. "Baba Nakkaş", *DİA*. Cilt 4, İstanbul: TDV Yayınları, 1991, 369-370.
- Çağman, Filiz. "Katı", *DİA*. Cilt 25, Ankara: TDV Yayınları 2002, 32-35.
- Çağman, Filiz. "XV. Yüzyıl Kâğıt Oymacılık (Kaatı) Eserleri", *Sanat Dünyamız*. İstanbul: 8 (1976).
- Çağman, Filiz. *Katı Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*. İstanbul: Aygaz, 2014.
- Çiğ, Kemal. "Türk Oymacıları (Katiğları) ve Eserleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*. Cilt 2, Ankara 1957.
- Çiğ, Kemal. "Türk Katiğ (Oymacı)ları ve Eserleri Hakkında", *V. Türk Tarih Kongresi*. Ankara: TTK Yayınları, 1960.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. "Nakkaşhâne", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt 32, İstanbul: TDV Yayınları, 2006, 331-332.
- Diker, Hasan Fırat. "Revan Köşkü", *DİA*. Cilt 35, İstanbul: TDV Yayınları, 2008, 29-30.
- Doğanay, Aziz. "Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Simurg Karşılaşması Üzerine", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 21 (2021), 4-25.
- Doğanay, Aziz. *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*. İstanbul: Klasik Yayınları, 2009.
- es-Seyyid Pîr Mehmed bin Çelebi (Âşık Çelebi). *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*. Yay. Haz. Filiz Kılıç. Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018.
- Kütükoğlu, Bekir, Ömer Faruk Akün. "Âli Mustafa Efendi", *DİA*. Cilt 2, İstanbul: TDV Yayınları, 1989, 414-416.
- Meriç, Rıfkı Melül. *Türk Cilt Sanatı Tarihi Araştırmaları I, Vesikalar*. Ankara: AÜ İlahiyat Fakültesi, 1954.
- Mesara, Gülbün. *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı)*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Necipoğlu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Özen, Mine Esiner. *Türk Cilt Sanatı*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Raby, Julian, Zeren Tanındı. "The Foundation of an Ottoman Court Style", *Turkish Book Binding in the 15th Century*. Ed. Tim Stanley. London 1993.
- Rogers, J. M., Ward R. M. *Süleyman the Magnificent*. London: British Museum, 1988.
- Soucek, Priscilla P, Çağman Filiz. "A Royal Manuscript and Its Transformation: The Life History of a Book", *The Book in the Islamic World*. Ed. George N. Atiyeh. New York, 1995.
- Tanıncı, Zeren. "Osmanlı Sanatında Cilt", *Osmanlı Ansiklopedisi*. Cilt 11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.
- Uluç, Lale, Filiz Çağman Seçme Makaleler. İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, 2023.
- Uluç, Lale. *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*. Ankara: TTK Yayınları, 1984.
- Yaman, Bahattin. "1545 Yılı Osmanlı Saray Sanatçıları", *Bellefen*. 72/264 (2008), 501-534.







# İLK OSMANLI RESSAMLARI MÜZİĞİ NASIL GÖRDÜ?: 1 DİLSÜZNÂME VE KÜLLİYÂT-I KÂTİBÎ'NİN RESİMLERİNDE GÖRÜLEN MÜZİK<sup>1</sup>

Ersu Pekin\*

Gönderilme Tarihi: 04.06.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

## Özet

Osmanlı müzik tarihi yazımında başat bir sorunsal, incelenen dönemlere ilişkin belge eksikliğidir. Özellikle sesin –nota gibi– herhangi bir başka düzlemde temsil edilmemiş olması, oral yolla intikal eden müziğin kendisinin zaman içinde nasıl icra edildiğinin, nasıl değiştiğinin, hangi eserlerin unutulduğunun, böylece kaybolduğunun saptanmasının önündeki engel. Bu durum, tarihsel olarak araştırılan döneme ilişkin vakanüvis tarihleri, şiirler, resimler vb. müzik dışındaki kimi malzemenin incelenmesini ve bunlara bakarak müzik tarihi için sonuçlar çıkarılmasını zorunlu kılıyor.

Bu yazı, Osmanlı erken döneminin (15. yüzyıl, II. Mehmed dönemi) resimli kitap üretiminden ilk iki örneğin, her ikisinin de ressamı bilinmeyen *Dilsûznâme* ve *Külliyât-ı Kâtibî*'nin içindeki müzikle ilgili sahneler içeren üç resmi ele alarak müziğin gerek toplumsal konumu, gerek işlevsel niteliği, gerekse kullanılan çalgılar hakkında veri elde etmeyi amaçlıyor. Bir yandan da, olanak elverdiğince, Osmanlı kültür dünyasının oluşumundaki ayrıntılara eğilerek hem resim hem de müzik ilişkileri bakımından İranlı gelenekle ortaklıklara odaklanıp bu alanlardaki kültürel aktarımı gözden kaçırmamaya çalışıyor.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Müziği, Kültürel Aktarım, İlk Osmanlı Ressamları, *Dilsûznâme*, *Külliyât-ı Kâtibî*, Çalgı, Ud, Ney, Çeng, Def

## HOW DID THE EARLY OTTOMAN PAINTERS SEE MUSIC?: 1

### MUSICAL SCENES FROM THE ILLUSTRATIONS OF *DİLSÜZNÂME* AND *KÜLLİYÂT-I KÂTİBÎ*<sup>1</sup>

#### Abstract

A major problem in Ottoman music historiography is the lack of documents related to the periods studied. In particular, the fact that the sound is not represented on any other plane, such as the note, is an obstacle to determining how the orally transmitted music itself was performed over time, how it changed, which works were forgotten and thus lost. It is therefore essential to examine materials other than music such as chronicles, poems, paintings, etc., that are related to the researched period to draw conclusions about the history of music.

The present article examines three anonymous paintings comprising musical scenes from the two earliest examples of illustrated manuscripts representing the early Ottoman painting tradition (15th century, the reign of Mehmed II), *Dilsûznâme* and *Külliyât-ı Kâtibî*. Analyzing these illustrations, it aims to gather clues about the social status and functional nature of music as well as to gain some insight into the nature of the instruments that were in use. On the other hand, considering the mechanisms of the formation of the Ottoman cultural world in detail and focusing on the crossings with the Iranian tradition in terms of both painting and music, it tries to not overlook the cultural transfers in these areas.

**Keywords:** Ottoman Music, Cultural Transfer, Early Ottoman Painters, *Dilsûznâme*, *Külliyât-ı Kâtibî*, Musical Instrument, Lute (Ud), Reed Flute (Ney), Harp (Çeng), Tambourine (Def)

1 Bu yazı, iki bölümlü bir bütünün ilk parçasıdır. İkinci bölüm II. Mehmed döneminde hazırlanmış İskendernâmelerin resimlerindeki müziğin bulunduğu sahneler olacak. Bu yazıyı hazırlarken Serpil Bağcı'dan çok destek gördüm; Farsça metinlerin çevirileri ve açıklamaları konusunda Ali Emre Özyıldırım ve Müjgan Çakır sorgusuz sualsiz yardımına koştum. Her üç arkadaşşıma da minnettarım. Yardımları için Mehmet Kalpaklı ve Güller Karahüseynî'ne ayrıca teşekkürler.



Başlıktaki bu soruyu “gösterdikleri gibi” diye yanıtlamak zorundayız herhalde —ama bir sorun var, biraz sonra değineceğim. Gerçekte müziği görmek mümkün müdür ki böyle bir soru sorabiliyoruz? Müzik, görülen değil de işitilen, sonra da dinlenendir —değil mi? Ressamın işi de, hüneri de göstermek —çizmek ve göstermek... Osmanlı müzik tarihi için pek kısıtlı kaynağa sahibiz. Kuramla ilgili birkaç kitap, sayısını bilemediğimiz miktarda —ama çoğu incelenmemiş— güfte mecmuası, kimi kroniklerdeki ufak tefek müzikle ilgili kayıtlar, birçok şirirden birkaç dize, gelenekten akıp gelen önemli bir sözlü bilgi birikimi —galiba bu kadar. Bir de kimi elyazmalarındaki müzikle ilgili resimler.

Sayfalarına resim yapılmış olan elyazmaları çeşitli konularda olabilir: Şehnâme gibi, Genceli Nizami'nin (ö. 1214) hamsesindekiler gibi, İskendernâme gibi öykü-tarih anlatanlardan başka doğrudan tarih kitapları, Şirazlı Hafız'ın ya da Sadi'ninkiler gibi şiir kitapları, Adem ile Havva'dan başlayarak dönemin padişahına dek resimler içeren silsilenâmeler, astronomi ve astrolojiyle ilgili olanlar, falnâmeler, hayvanları ve acayip yaratıkları konu alanlar, şehzadelerin sünnet düğünlerini anlatan surnâmeler ve saire... Bu çeşitlilik içinde ressamın tutumu da farklılık göstermiş midir acaba? En azından, toplumun geleneksel değerleri bağlamında —Umberto Eco'dan ödünç alarak devam edeyim— ressamın niyetiyle o dönemdeki izleyicinin niyeti<sup>2</sup> arasında büyük mesafelerin olmadığını söyleyebiliriz. Oysa 21. yüzyılın başlarındaki izleyicinin niyetiyle ressamın niyeti arasında, kültürel belleğin oluşumu sırasında ortaya çıkan “yüzen boşluk”lar (İng. *floating gap*)<sup>3</sup> yüzünden büyük ayrılıklar oluşmuştur. Aynı “kültürel dili,” aynı kavramları, metaforları, mazmunları artık paylaştığımız söylenemez. 21. yüzyıl izleyeni, resmi, özellikle belli bir alanın —bizim örneğimizde

müzik tarihinin— belgesi olarak kullanmak niyetindeyse, zaten ideal bir durum olan ressamın niyetine yaklaşması olanağı iyice zayıflamıştır. O resimlerle birlikte yaşamak yerine, artık onları yorumlamak, yani dışardan bakmak zorunda kalmıştır “yeni” izleyen. Yorumunda aşırıya kaçması mümkündür —muhtemelen şimdi burada benim de düşeceğim durum bu, korkarım. Ama bu aşırı yorum olasılığı, hatta belki de “olanağı” tartışma alanında genişleme yaratırsa, gerçeğe değilse bile, ona ulaşma yolunda bir birikim sağlayabilir.

İki bölümden oluşan bu yazının bu ilk parçası, 15. yüzyıl ortalarında Edirne'de üretilmiş iki Osmanlı kitabının, *Dilsûznâme* ve *Külliyât-ı Kâtibî*'nin resimli nüshalarını inceleyerek erken Osmanlı resminin, henüz karşılaşmadığımız bir müziğin belgeleri olup olamayacağını gözden geçirmek amacını taşıyor. Bu yolla müziğin kendisini bulma olanağı olmadığının farkındayım. Yine de toplum içinde müziğin kendine nasıl bir yer bulduğu, belli bir çevre içinde olmakla birlikte ressam gibi, şair gibi farklı sanat alanlarındakilerin müziğe nasıl baktıkları ve sonunda da müziğin nasıl bir işlev yüklendiği konularında kimi ipuçlarını yakalamak mümkündür diye düşünüyorum.

Başlamadan önce bir konuya daha değinmek gerekiyor: Ele alacağımız resimlerin gerçeği yansıtıp yansıtmadığı sorunsalı. Yazıya, “ressamın gördüğü gibi gösterdiğini” ima eden bir cümleyle başladım. “Gördüğü” ve “gösterdiği” konusu, resmin —geleneksel dünyadaki resmin— ve özellikle ressamın, geleneğin yerleştirdiği kurallara uygun davranmasıyla ilgili bir sorunsal. Bu yazının sınırlarını aşmasına karşın, resmin belge değeriyle doğrudan ilgili olduğundan, bu konuya kısaca değinmek zorunlu göründü bana. Osmanlı kültürel etkileşim alanındaki resim çalışmaları kitap üretiminin bir alt kolu olarak duruyor önümüzde. Burada ilgilendiğimiz resimler de yukarıda sözünü ettiğim iki kitabın içindekilerdir zaten. Kitabın konusu, resmi belirleyen tek önermedir. Bu nedenle soyut bir resim türünden söz edilemez. Her bir resmin, resimdeki her bir nesnenin önceden bilinen resimsel bir tanımını vardır. Ortaçağın tüm sanatlarında olduğu

2 “Niyet” kavramıyla ilgili olarak bkz. Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Haz. Stefan Collini, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1996, 39 vd.

3 “Kültürel bellek” ve “yüzen boşluk” gibi kavramlar için bkz. Jan Assmann, *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı, 2001, 51 vd.



gibi ressamın yolu doğanın taklidinden geçer. Ancak taklit, resmin kendi gerçekliğini kendi içinde yaratmasıyla ortaya çıkar Doğu resminde. Bütün modern öncesi toplumlarda olduğu gibi, resmin kendi gerçekliği de toplumun belleğindeki imgenin gerçekliğinden farklı olamaz. Başlangıçta doğanın taklidinden hareket edilmiş olsa bile, resim, sahip olduğu kendi olanaklarıyla doğadan farklı bir imge yaratır, sonuçta resmin gerçekliğiyle doğanın gerçekliği üst üste oturmaz. Resim, ressamın kendi gerçeklik yorumundan çok, ortak değerler sisteminde karşılığını bulan kimi soyutlamalarla oluşturduğu simgesel bir dünya yaratmıştır. Pratikte bir zamanda, bir yerde, bir biçimde nesnenin ustaca oluşturulmuş ikonografisi, geleneğin içinde ona ihtiyaç duyulduğu her durumda ortaya çıkarak tekrarlanacaktır. Resim kitapta yerini alırken, bir başka deyişle toplum önüne çıkarken başlangıçtaki arı biçimini terk etmiş, herkesin malı ortak bir kavrama dönüşmüştür. Bir tür “görsel mazmun” dağırısı yaratılmıştır diyebilirim. Değişmeyen görsel bir dünyanın içindedir kitap okuru.<sup>4</sup>

Resim, edebi metinle görsel metin arasındaki ilişkinin kurulmasında üstüne düşen görevi, yüzeyin iki boyutunu izleyicinin önceden bildiği göstergelerle içtenlikle düzenleyerek getirir yerine. Şaşırtıcı hiçbir şey yoktur burada. Ressam da, izleyici de güvendedir. Zaman zaman ima etse bile, yalnızca iki boyutu olan yüzeyin üstünde bir üçüncü boyut varmış gibi yapmaz, böyle yanıltıcı yollara gitmez resim. Nakkaşlardan bazıları üçüncü bir boyut varmış gibi yatay çizgileri belli bir açıyla yatırıp o çizgiyi sanki uzaydaki bir noktaya kaçırılmış gibi eğmiş olsa bile, perspektif kurallarının oluşturulmasına hiçbir zaman yeltenmemişlerdir. Resim, kendi dilini yaratırken, resimsel öğelerini –söz gelimi ışık gibi– dış dünyanın gerçekliğinden

seçmez de nokta gibi, çizgi, leke, renk gibi zorunlu temel ifade araçlarından alır gücünü. Kimi nakkaşlar gerek insan yüzünde, vücudunda gerekse nesnelere ışığın forma göre daha karanlık bölgeler oluşturduğunu (İt. *chiaroscuro*) yansıtmak isteseler de resmin bütününde ışığın yarattığı bir ortamdan söz edilemez. Değişmez göstergelerini bu biçimde elde ederek yapanın ve izleyenin paylaşacağı öykü anlatıcı bir dil oluşturur.

Bu değişmez göstergeler ve onların tekrarı, bir konuyu incelemek amacıyla resme epeyce uzaktan bakan araştırmacının göreceği şeyi karartabilir ya da gördüğü her şeyin gerçek olduğu yanılgısına sürükleyebilir. Resmin gerçekliğinin başka bir şey olduğunu fark eden izleyici/araştırmacı, ayrıntılarda rastladıklarının çözümlenmesinde tatmin edici karşılaştırmalar, sınamalar ve bulduğunu kesinlikle destekleyecek elde ettiği başka kanıtlar sonucunda kendi görüşünü edinmek zorundadır. “Ne aradığınızı bilmezseniz, ne bulduğunuzu da anlamazsınız” ama, bulduğunuzun “aradığınız” olduğuna kanaat getirmek de, içinde türlü riskler barındırmaktadır.

4 Kitapların resimlenmesinde geleneğin oluşturduğu “resmetme kalıpları” hakkında uzman bir sanat tarihçisi değerlendirmesi için, metin-resim ilişkisi üstüne epeyce fikir üretmiş olan Serpil Bağcı'nın şu yazısına bakılmalı: Serpil Bağcı, “Rumlu İskendernâme'nin Alâmet-i Fârikası: Gülşah ve İskender Aşkın Sûretleri”, *Âb-ı Hayât'ı Aramak. Gönül Tekin'e Armağan*, Yay. Haz. Ozan Kolbaş, Orçun Üçer, İstanbul: Yeditepe, 2018, 791-818, 794-95.



## İlk Kitaplar, İlk Resimler, İlk Ressamlar

“İlk Osmanlı ressamları”yla 15. yüzyılda, II. Mehmed zamanında (1451-81) karşılaşılıyor.<sup>5</sup> Ressamların kim oldukları hakkında bir fikrimiz yok. Ancak resimlerin üsluplarına bakılarak kimi düşünceler geliştirildi. Bu yazı dizisinin ikincisinde inceleyeceğim *Venedik İskendernâmesi* ressamlarından birinin *Dilsûznâme*’yi resimleyen kişi olduğu, aynı kişinin *St. Petersburg İskendernâmesi*’ni de resimlemiş olduğu ileri sürüldü.<sup>6</sup> Aynı ressamın *Külliyât-ı Kâtibî*’deki ilk resmi yapan kişi olduğu da belirlendi diyebilirim.<sup>7</sup> Adı geçen bu kitaplardan yalnızca *Dilsûznâme*’nin kolofonu bulunuyor; buna göre bu kitap 1455-56 yılında Edirne’de yapılmıştır. Tezhip ve resimlerdeki üslup karşılaştırmaları sayesinde diğerlerinin de yakın tarihlerde Edirne’de

üretmiş olduğu konusunda sanat tarihçileri arasında fikir birliği oluşmuş durumda. Edirne Sarayı’nda kurulmuş olduğu söylenen nakkaşhanenin İstanbul’un Osmanlı topraklarına katılmasından sonra da faaliyette olduğu kabul edilmekte.<sup>8</sup> Ancak *Dilsûznâme*’nin saray nakkaşhanesinde yapıp yapılmadığı konusu kesinleşmiş değil.<sup>9</sup> Edirne, II. Murad zamanından beri 15. yüzyılda bilim, sanat ve edebiyatla uğraşanların toplandığı bir kültür başkenti olmuştu.<sup>10</sup> Orhan Gazi’nin (sal. 1326-62) İznik’te ilk medreseyi kurmasından bu yana, medreselilerin gereksinimi için çeşitli yollarla kitaplar üretildiği biliniyor. Ama resimli kitapların –resimli derken renkli minyatürlerden söz ediyoruz– üretildiği ilk yerin –Amasya’daki ilk *İskendernâme*’yi ve *Cerrâhiyyetü’l-hâniyye*’yi saymazsak– Edirne olduğu anlaşılıyor. Ancak bu ilk Osmanlı ressamlarının dayanacağı bir Osmanlı ilkörneği yoktu henüz. Bunun için kimi şehname resimleri kendilerine yol gösterici olmuştur, der Esin Atıl.<sup>11</sup> Beriyandan aynı durum okur için de geçerlidir; okurun da estetik beğenisini belirleyen tanıdığı, bildiği resimler 15. yüzyıl öncesinde İran’da yapılmış olanlardı. Resim yapılınsın diye boş yer bırakılmış, başka bir deyişle resimli olarak tasarlanmış ama bu şekilde tamamlanmamış olasılıkla II. Murad (sal. 1421-44 ve 1446-51) döneminden bir *İskendernâme* nüshasının varlığı biliniyor. Demek ki erken Osmanlı kitap yapıcılığında resimli kitap üretimi arzusu, iradesi bulunuyordu. II. Murad’ın Şeyhî’den (ö. 1429’dan sonra) Genceli Nizami’nin “Hüsrev ü

5 II. Mehmed’den önce, 1416 yılında, II. Murad’ın şehzadeligi sırasında Amasya’da üretildiği bilinen bir *Ahmedî İskendernâmesi* nüshası (*Amasya İskendernâmesi*. Bibliothèque nationale de France, turc 309) Osmanlı’nın ilk kitabı olarak kayda geçmiştir. İçindeki yirmi bir resimden yalnızca üçü bu kitap için yapılmış, diğerleri başka yerden devşirilip sayfalara yapıştırılmıştır. Müzikle ilgili herhangi bir resim içermemesi nedeniyle inceleme kapsamına alınmadı bu yazı dizisinde. *Amasya İskendernâmesi* nüshası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Serpil Bağcı, *Minyatürlü Ahmedî İskendernâmeleri: İkonografik Bir Deneme*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989, 42-50. Daha önce yapılmış resimli ikinci bir kitaptan söz etmek gerekir: Şerafeddin Sabuncoğlu’nun *Cerrâhiyyetü’l-hâniyye bâ el-terkibâtü’l-ma’rûf fi el-tıbb* adıyla çevirdiği, içinde ameliyat sırasında operatörün hastaya müdahalesi esnasında kullandığı araçların resimlerinin yer aldığı kitabıdır (Bibliothèque nationale de France, Suppl. Turc 693). Tamamen işlevsel nedenle yapılmış resimler arasında müzikle ilgili herhangi bir şey olmadığı için Amasya’da üretilmiş bu yazma da bu yazıların ilgi alanı dışında kalıyor. Bir müzik kitabı olmasına ve dokuz çalgının şematik de olsa resimlerini içermesine karşın, Ahmedoğlu Şükrullah’ın kitabı *Risâle-i Müsiki’yi, Kenzû’t-tuhaftan* aktardığı resimlerin Osmanlı kültürü dışında üretilmiş olması nedeniyle almadım —üstelik bu resimler bir minyatür niteliği de taşımıyor.

6 Filiz Çağman, “Sultan Mehmet II Dönemine Ait Bir Minyatürlü Yazma: Külliyyât-ı Kâtibî”, *Sanat Tarihi Yıllığı VI-1974-75*, İstanbul: 1976, 339; Ernst J. Grube, “Notes on Ottoman Painting in the 15th Century”, *Essays in Islamic Art and Architecture. In Honor of Katharina Otto-Dorn*, Ed. Abbas Daneshvari, Malibu: Udena Publications, 1981, 51-61, + 9 sayfada 16 siyah beyaz resim, 54; Ernst J. Grube, “The Date of the Venice Iskandar-nama”, *Islamic Art II*, 1987, 187-202, renkli resimler X, XI, 187; Bağcı, 1989, 51-56; Aysin Voltar, *The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520*, Doktora Tezi, New York: New York University, 2002, 219-220.

7 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 339.

8 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 334, 340; Grube, “The Date of the Venice”, 187.

9 Aysin Voltar-Yıldırım, “The 1455 Oxford Dilsûznâme and Its Literary Significance in the Ottoman Realm”, *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat. Günsel Renda’ya Armağan*, Ed. Zeynep Yasa Yaman, Serpil Bağcı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2011, 264.

10 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Cilt 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972, 523, 528, 537.

11 Esin Atıl, “Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmed II”, *Ars Orientalis*, Michigan: 9 (1973), 103-120 + 13 sayfadaki 12 levhada 29 resim, 106.



Şirin” öyküsünü Türkçeye çevirmesini istemesi,<sup>12</sup> bu öykünün de yer aldığı Nizami hamselerinden birini, olasılıkla da resimli birini görmüş olduğunu göstermez mi? Böylece hem tezhip hem de minyatür üzerinden estetik söylemin arz ve talep ölçütleri sessizce saptanmış oluyordu.

Grube'ye göre, İslam resmi esas olarak bir saray sanatıydı ve siyasal ve kültürel merkezlerde yaşam bulmuş, bir hanedanın çöküşü, liderliğin değişmesi ya da bir kentin yıkılması gibi nedenlerle, oralarda yeşermiş resim okulları da onlarla birlikte yok olmuştu.<sup>13</sup> Edirne'de yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı düşünülen resim çalışmalarına bir kez de bu bağlamda bakmak yerinde olur sanırım. Anlaşılan Osmanlı ülkesi, kültür ve sanat adamları için giderek bir çekim merkezi haline geliyordu. Bunda bu becerikli kişilerin kendi kentlerinde iş olanaklarına ulaşmakta güçlük çekmeleri de rol oynamıştı.<sup>14</sup> Söz gelimi, Timur (1336-1405) ve oğlu Şahruh'un (1377-1447) hizmetinde çok itibar görmüş, meclislerinde müzik icra etmiş, buralarda kitaplar yazmış ve 1435 yılında Herat'ta çıkan veba salgınında yaşamını yitirmiş olan Abdülkadir Meragî, *Makâsîdül-elhân* başlıklı kitabının, ölümünden kısa süre önce (1434-35) II. Murad için hazırlanan bir nüshasını sultana ithaf etmişti.<sup>15</sup> Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz yazdığı *Nekâvetül-edvâr* adlı kitabını II. Mehmed'e ithaf etmiş ve İstanbul'a gelerek saraya girmişti.<sup>16</sup> Şairlerin, yazarların, müzisyenlerin Osmanlı himayesine

girdikleri görülüyor. Bu dönemde İrandan bir ressamın gelip de saraya kapılandığıyla ilgili bir bilgi yok. Ancak Esin Atıl'ın hipotezi doğruysa bu kitapları resimleyenlerin daha önce yapılmış şehnâmelerden, Nizamî ya da Hüsrev Dehlevi (1253-1325) hamselerinden birinin resimlerini görmüş olduğunu da kabul etmemiz gerekecek —tıpkı okurların bu kitapları görmüş olabilecekleri gibi.

### Dilsûznâme

Adından Tebrizli bir tüccar olduğu anlaşılan şair Mevlana Bediüddîn Menûçehr et-Tâcirî et-Tebrizî'nin Farsça yazdığı —her ne kadar *Dilsûznâme* İrandan öyle pek tanınan bir şiir olmasa da— Fars edebiyatında sıkça ele alınmış olan, daha sonra Osmanlı şiirinde de şu ya da bu biçimde sürekli karşılaşılan gülle bülbülün aşkıyla ilgili öyküyü konu alır. Bugün Oxford, Bodleian Library'de korunan eldeki tek nüshası (Ouseley 133), 1455-56 yılında Edirne'de hattat Ahmed ibn Abdullah el-Hicazî tarafından talikle istinsah edilmiştir. Bodleian kitaplığının Farsça, Türkçe, Hintçe ve Peştuca elyazmaları kataloğunu hazırlayan Hermann Ethé, 114 x 165 mm boyutundaki yazmanın 105 yapraklı olduğunu kaydetmiştir.<sup>17</sup> Elyazmasında beş minyatür yer alıyor, bunlardan yalnız sonuncusu (y. 80b) müzikle ilgili. *Dilsûznâme*'yi kapsamlı biçimde ilk kez Ivan Stchoukine tanıttı bilim dünyasına.<sup>18</sup>

12 Uzunçarşılı, *Osmanlı*, 529.

13 Ernst J. Grube, *The Classical Style in Islamic Painting. The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, 16th and 17th Centuries*, Edizione Oriens, 1968, 11.

14 Yoltar, *The Role of Illustrated*, 89-90.

15 TSMK R. 1726. Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1961, 106, No. 279. Ayrıca bkz. Julian Raby, Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Foundation of an Ottoman Court Style*, London: Azimuth Editions, 1993, 112-117. Kitabın Edirne'de hazırlanmış olması hakkında bkz. Filiz Çağman, “Osmanlı Sanatı”, *Anadolu Medeniyetleri III: Selçuklu/Osmanlı. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs-30 Ekim 1983*, Sergi Kataloğu, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983, 107, No. E.2.

16 TSMK A. 3462. Karatay, *Topkapı Sarayı*, 106, No. 278.

17 Ethé, Hermann, *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindûstânî, and Pusthû Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford: Clarendon Press, MDCCCLXXXIX [1889], st. 603, No. 882.

18 Ivan Stchoukine, “Miniatures turques du temps de Mohammad II”, *Ars Asiatices*, Paris: 15 (1967), 47-49. *Dilsûznâme*'nin metni üstünde önemli bir çalışmaya rastlanmazken, resimleri sanat tarihçileri tarafından araştırılarak çeşitli yayınlarda yer aldı: Atıl, “Ottoman Miniature”, 106-107; Nurhan Atasoy, Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, Çev. Esin Atıl, İstanbul: R.C.D. Cultural Institute, 1974, 17; Esin Atıl, “The Art of the Book”, *Turkish Art*, Ed. Esin Atıl, Washington DC–New York: Copublished Smithsonian Institution Press–Harry N. Abrams Inc., 1980, 155; Grube “The Date of the Venice”, 187; Yoltar, *The Role of Illustrated*, 207-222; Yoltar-Yıldırım “The 1455 Oxford *Dilsûznâme*”, 259-264; Susan Scollay, “An Ottoman ‘Garden of Love’. The Oxford *Dilsuznama*, the ‘Book of Compassion’”, *Love & Devotion. from Persia and Beyond*, Ed. Susan Scollay, Macmillan Art Publishing, 2012, 119-120, 122; Scollay, Susan, “Presenting



“Dilsûznâme ressamı”nın üslubu, 15. yüzyılın ortalarında Timurlu döneminde ve daha sonra da Karakoyunlu ve Akkoyunlu hamiler için Şiraz’da üretilmiş resimleri çağrıştırır.<sup>19</sup> Buna karşın özellikle kadın başlıkları ve mimari ayrıntıdaki geometrik soyutlamalar Osmanlı resminin ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir.<sup>20</sup> 15. yüzyılın ortalarındaki güney İran atölyelerinin ürünleriyle olan benzerlik, Şiraz’da, Herat’ta yetişmiş ustaların yeni çekim merkezi durumundaki Osmanlı ülkesine göçtükleri yorumuna yol açmış görünüyor.<sup>21</sup>

“Dilsûznâme ressamı”nın, bu yazı dizisinde ele alınan diğer kitaplardaki resimlerin kimilerinden de sorumlu olduğu anlaşılıyor. Yalnızca müzikle ilgili resimlerden söz ediyorum: *St. Petersburg İskendernâmesi*’ndeki iki resmi,<sup>22</sup> *Külliyât-ı Kâtibi*’nin resimlerinden birini (y. 93a)<sup>23</sup> ve *Venedik İskendernâmesi*’nin ressamlarından birine atfedilen beş resmi (y. 108b-109a, 139b, 148b, 165b, 240b-241a),<sup>24</sup> benim “Dilsûznâme ressamı” diye ad verdiğim kişinin yaptığı gözlemleniyor.

*Dilsûznâme*’nin, Edirne Sarayı’nda kurulmuş olduğu söylenen nakkaşhanede üretildiğini düşünen sanat tarihçilerine karşın,<sup>25</sup> konunun tasavvufi içeriğini öne sürenler Edirne’deki mevlevihane

yapıldığını savunurlar.<sup>26</sup> Yazmanın hazırlandığı zamanda (1455-56) İstanbul’un Osmanlı topraklarına katılmasının üzerinden henüz iki yıl kadar bir süre geçmişti; bir kültür başkenti olan Edirne’de, sarayın çeşitli işlevleri hâlâ sürmekte olduğu gibi, kent, doğal olarak tasavvuf alanındaki etkinliğini de yitirmemiştir. II. Murad, yüksekçe bir tepe üstünde bir mevlevihane kurmuştu Edirne’de — söylentiye göre padişah Mevlana’yı bu tepede görmüş.<sup>27</sup> Gerek yazarın İran’daki tasavvufu ilgili deneyimleri, Konya’da sufi çevrelerdeki kazanımları, gerekse öykünün içerdiği mistik boyut Yoltar’ın bu yaklaşımını değerli kılmaktadır. Buna, kitabın ölçüsü nedeniyle beline bağladığı kuşağa sokularak ya da bir çantaya konularak her yere taşınabilme olanağını da eklersek, “saray kitaplığı/saray nakkaşhanesi” olasılığından biraz daha uzaklaşmış olabiliriz. Öte yandan, Anadolu Beylikleri döneminde, kendileri de Arapça ve Farsça bilmeyen beyler, halk yazılanları anlamıyor diye, Türkçe şiirler yazılmasını özendiriyor, Arapça ve Farsça metinlerin Türkçeye çevrilmesini istiyorlardı. Böyle isteklerin devam ettiğini biliyoruz. “Emirzâde” İsâ Çelebi (ö. 1405 dolayları) düzenlediği mecliste tarihçi Ahmedoğlu Şükrullah’tan (ö. 1464 dolayları) Safiyüddin’in (ö. 1294) *Kitâbü’l-edvâr*

and Re-presenting Ottoman Imperial Gardens in Manuscript Illustrations: The Case of the Oxford Dilsûznâmah, Dated AH 860/AD 1455-1456, Edirne”, *Travellers in Ottoman Lands. The Botanical Legacy*, Eds. Ines Aşşeriç-Todd, Sabina Knees, Janet Starkey, Paul Starkey, Oxford: Astene and Archaeopress Publishing, 2018, 30-32; Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 24.

19 Atıl, “Ottoman Miniature”, 107; Çağman, “Sultan Mehmet II”, 335; Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 24-25.

20 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 335; Grube, “Notes on Ottoman”, 54.

21 Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 2019, 25.

22 Yoltar, *The Role of Illustrated*, 216-17.

23 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 339.

24 Bağcı, *Minyatürlü*, 215, 217, 218, 222; Serpil Bağcı, “Resimlerin Anlattığı İskendernâme: Üç Musavver Osmanlı Nüshası”, *İskendernâme. İnceleme-Tenkitledi Metin: Ahmedî*, Haz. Robert Dankoff, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi [TÜBA], 2020, I/640-641, I/801, I/830, II/71, II/428-429.

25 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 340; Grube, “The Date of the Venice”, 187.

26 Yoltar, *The Role of Illustrated*, 221; Yoltar-Yıldırım, “The 1455 Oxford Dilsûznâme”, 264.

27 Edirneli Hibrî, 1636-37 tarihli *Enisü’l-müsâmirin. Târih-i Edirne* adlı kitabında (Millî Saraylar Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, TY 00451) Edirne’deki yapıları anlatırken II. Murad’ın yaptırdığı mevlevihane de söz eder. Bkz. Abdurrahman Edirnevi Hibrî, *Enisü’l-müsâmirin. Târih-i Edirne*, İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 00451, 1046/1636-37, 11(b)-12(a): “Biri dahi yine merhûm Ebu’l-hayrât hazretlerinin binâ itdüğü Murâdiye câmîdir ki iki kubbeli ve bir menâreli, derûnu ve menâresi kâşi ile müzeyyen ve bir tell-i refî’ üzre binâ olunmuşdur. Kendüler bunı mevlevihâne olmak üzre binâ idüp hatta semâ’ ve safâ demlerinde şerbet akmağ için lûleler vaz’ olunmuş imiş. Elân bazı mevçüddür. Ba’de-zamân câmî-i şerif oldukda pişgâhında bir gayri mevlevihâne binâ itmişlerdir ve imâret-i âmiresinin ni’met-i pür-lezzeti gâyet vefret üzre olup mevlevî ve sühte fukarâsından ve huddâmından mâ’adâ etrafında olan hânelerin dahî ta’yin-i ta’amları vardır. Bu câmî sene-i tisâ ve selâsin ve semâne-mi’ede [1435] binâ olunmuşdur. Mervîdir ki Sultan Murâd Hazretleri, Hazret-i Mevlânâ’yı ol mahalde müşâhade itmegin böyle bi-nazîr mevlevihâne binâ eylemişdir.”



adlı risalesini Türkçeye çevirmesini ve Anadolu'da yaşayan Türk dilinin söylemine ('*ibârât*, İng. *dis-course*) göre düzenlemesini<sup>28</sup> istemişti. Şükrullah bu isteği yerine getirirken Safiyüddin'in kitabını çevirmekle yetinmemiş, *Risâle min 'İlmi'l-edvâr* başlığını koyduğu kitabında Safiyüddin'in kitabını şerh ettiği gibi buna Kâşânî'den (14. yüzyıl) alarak çalgıların tanıtıldığı bir bölüm eklemiştir.<sup>29</sup> Böylelikle bir kültür dili olan Türkçe, II. Mehmed döneminde giderek bir imparatorluk dili haline gelmiştir.<sup>30</sup> Şerafeddin Sabuncuoğlu (ö. 1468'den sonra), II. Mehmed döneminde Amasya'da yazdığı *Cerrâhiyyetü'l-hâniyye* başlıklı tıp kitabının girişinde Anadolu halkının Türkçe konuştuğunu, buradaki cerrahların çoğunun "ümmî" olduğunu, okur yazar olanların da Türkçeden başka dil bilmedikleri için kitabını Türkçe yazdığını belirtmiştir.<sup>31</sup>

Şiirde ve bilimde Türkçe kullanımının yaygınlaştığı bir dönemde Farsça manzum öykü yazılmış olması, Farsça okuyan bir kitlenin varlığını zorunlu kılar —bu niteliğin mevlevî çevrelerinde çokça bulunduğu, Mevlana'nın mesnevisini Farsça yazdığı unutulmamalı. Bir örnek: esnaftan hattat bir dervişin çalışmaları bu kentteki kültürel çevrelere ve bu

arada kitap üretimi ilişkilerine dikkatleri çekiyor. Farsça şiirler de yazan esnaftan biri, bir terzi olan Edirneli Derviş Harîrî (15. yüzyıl) aynı zamanda kitap da istinsah eden bir kâtip, bir hattattı. İstinsah ettiği kitaplardan birini, herhangi bir sipariş olmaksızın kendi iradesiyle yazıp "mahdûm-ı âzam" Yunus Bey'e bayram armağanı olarak vermiş olması, Derviş Harîrî'nin Edirne'deki mevlevihanede yetişmiş olma olasılığını akla getirmiştir.<sup>32</sup>

Osmanlı klasik şiirinde ve günümüze dek Anadolu halk şiirinde "aşk" denilince... Bülbülün güle olan aşkı, gülün dikenleri ve gülün yaprakları arasında gezinen rüzgârın bülbüle rekabet etmesi gibi nedenlerle pek meşakkatli seyredir. Bülbül güle sürekli "figan" eder bahçede —cennet bahçesinde, zevk bahçesinde.<sup>33</sup> Bülbül, gülsüz kendini hapiste hisseder. Biraz sonra divanındaki iki resim dolayısıyla ele alacağımız Kâtibî bir gazelinde, "Gül yükünü bağlayıp gittikten sonra, bağ, bülbüle kafes olur" demiştir —Necati Lugal'in çevirisiyle.<sup>34</sup> Tasavvufi metaforlara pek uygun bir konudur bu, şairler severek sık sık dizeleri arasına katarlar bülbülle güle. Hemen şunu da söylemek gerekir ki dini ilkelere dayalı bir sistem içinde yaşayan toplumun sanat üretiminde dinsel olanla olmayan ayrımını aramak boşuna bir çaba olacaktır.<sup>35</sup>

28 Murat Bardakçı, *Ahmed Oğlu Şükrullah. Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı. Açıklamalı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008, 8, 158(7b): "... bir kitâb getürdi ve şöyle iltimâs eyledi kim ol kitâb Türk dilince tercüme olup yazıla ve Rûm halkının '*ibârâtı* üzerine düzile." İtalikle vurgu bana ait.

29 Şükrullah'ın kitabının yazılmasıyla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Bardakçı *Ahmed Oğlu Şükrullah*, XIX, 8. *Kenzü't-tuhaf*'ın yazarı Hasan Kâşânî konusunda bkz. Zeynep Yıldız, *Kenzü't-tuhaf. 14. Yüzyıldan Bir Müzik Risalesi*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2023, 29-34.

30 Osmanlı şiirinde Türkçe kullanımıyla ilgili olarak şu iki makaleye bakılabilir: Mehmet Çavuşoğlu, "Fâtih Sultan Mehmed Devrine Kadar Osmanlı-Türk Edebî Mahsullerinde Muhtevanın Tekâmülü", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, İstanbul: 11/2 (1982), 31-43 ve Mehmet Kalpaklı, "Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi", *Doğu Batı*, Ankara: 22 (Şubat-Mart-Nisan 2003), 39-52.

31 Şerafeddin Sabuncuoğlu, *Cerrâhiyyetü'l-hâniyye*, Haz. İlder Uzel. 2. Baskı, Cilt 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020, 128: "... bu kitâbı Türkî yazdum. Türkî yazduğum şol ecilden oldı kim kavm-i Rûm Türkî dilin söylerler ve bu asrın dahı cerrâhlarınun ekseri ümmîlerdür ve ohıyanları dahı Türkî kitâblar ohurlar ...".

32 Bkz. Serpil Bağcı, "Sözden Surete-Suretten Söze: Edirneli Bir İskendernâme", *Zeren Tanındı Armağanı. İslam Dünyasında Kitap Sanatı ve Kültürü*, Ed. Ashıhan Erkmen, Şebnem Tamcan Parlador, İstanbul: Lale Yayıncılık, 2022, 129, 132.

33 Bahçe, cennet bahçesi ve bahçede gül ve bülbülün mistik anlamlarıyla ilgili olarak bkz. Annemarie Schimmel, *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*, Chapel Hill&London: University of North Carolina Press, 1992, 161-176. *Dilsûznâme*'deki öykünün Edirne Sarayı ve bahçeleriyle ilişkisi için ayrıca bkz. Scollay, "Presenting and Re-presenting".

34 Devletşah, *Şair Tezkireleri (Tezkiretü'ş-şuarâ)*, Çev. Necati Lugal, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2011, 483.

35 Güle bülbülün aşkının mistik anlamlarının geniş kapsamlı bir değerlendirmesini Annemarie Schimmel, kitabının "The Rose and the Nightingale" başlıklı bölümünde tüm boyutlarıyla ele almıştır. Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, 3. Baskı, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1978, 287-343.



1a



**1a-b:** Şah Nevrûz'un, Bülbul'ü de davet ettiği meclisi. Meclise katılanların arasında üç de müzisyen görülüyor: çengi, neyzen ve deffaf. Oxford Bodleian Library, Ouseley 133, y 80b. Müzikle ilgili ayrıntıların daha iyi okunabilmesi için resmi gerçek boyutunun (65 x 87,5 mm) iki katına yakın oranda büyüttüm.



1b

Öyküye göre, Bülbul, Gül'e âşiktir; aşkını Gül'e mektupla ilan eder. Mektupları Bülbul'ün yakın arkadaşı Servi götürür Gül'e, Gül'ün mektuplarını da onun yakın arkadaşı Nergis taşır Bülbul'e. "Dağ", "çöl", "bahçe", mendil", yüzük" gibi birçok metafor üstünden, kişileştirilmiş Rüzgâr -Bülbul'ün rakibidir de- ve Diken'in -bülbul'e sürekli engel çıkarır- karıştığı olumsuz birçok olayın sonunda Şah Nevrûz, Bülbul'le Gül'ü ve Nergis'le de Servi'yi birleştirir, Bülbul'e bir gül bahçesi bağışlar ve onu düzenlediği meclise çağırır. Müzikle ilgili resim (y. 80b) işte bu meclisi temsil etmekte (Resim 1a-b).

Yazmadaki beş minyatürün de kitabın ikinci yarısından sonra yer alması, kitabı hazırlayanların istinsah sırasında sonradan verdikleri bir karar olduğu yolunda kuşkulara yol açmıştır.<sup>36</sup> Böyle de olsa metinde anlatılan konuyla resimler arasında tam bir uyum vardır. Bunun gibi öykü anlatan kitaplarda resim, metnin kontrolündedir. Okura bir ikinci anlatım diliyle seslenilmesiyle zihinsel ve

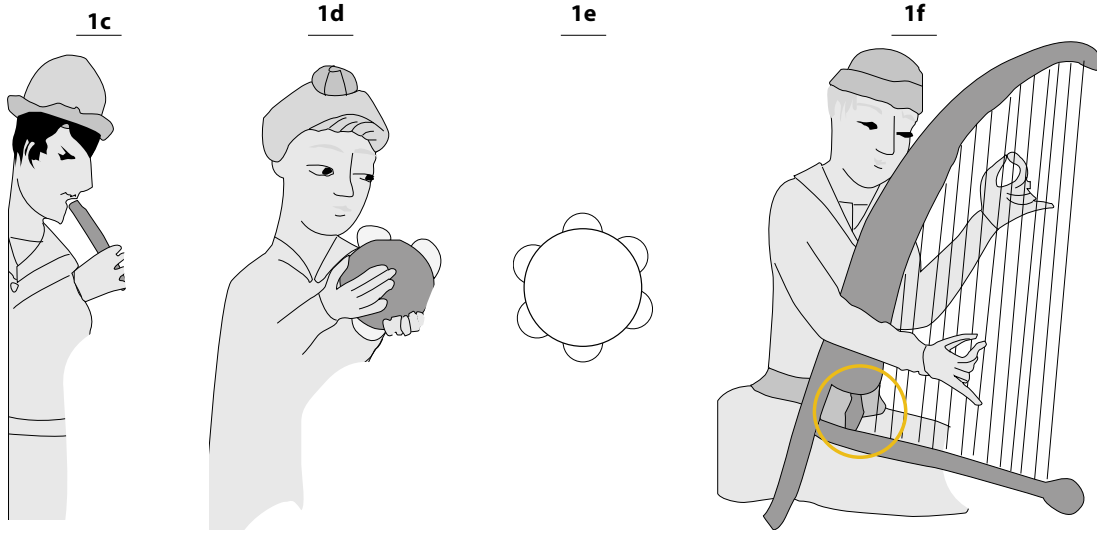
duyusal ikili bir etki yaratılmış olur. Okur, bir yandan konuştuğu dille edebiyatın mazmunlarını zihninde anlamlandırırken, bu mazmunları bir kez de görsel simgelerle üst üste oturtur.

Bizim resmimizin bulunduğu bölümün başlığı (y. 80b) şöyledir: "Şah Nevrûz, hoşça zaman geçirmek için Bülbul'ü çiçek bahçesinden çeşmenin yanındaki gül bahçesine davet eder."<sup>37</sup> Bundan önceki dört resimde iri güllerle ve bülbulle birlikte yalnızca iki figür yer almaktayken bu beşinci resimde küçük bir çerçeveye, tamamı bıyiksız ve sakalsız kalabalık bir davetli grubu istiflenmiştir. Şah Nevrûz resmin sağında, yazmada bundan önceki üç resimde de görülen altıgen çinilerle kaplı bir duvarın önünde, yerden biraz yükseltilmiş tahtında otururken, mendil tuttuğu sol elini tahtın üstüne kıvrıdığı sol bacağına dayamış, sağ eliniyse kendisine bir tas içinde içki sunan sakiye doğru uzatmış halde resmedilmiş. Şahın ve sakinin ortasında mavi beyaz seramik içki şişesi durmakta. Dilimli tacının tepesinden bir tüy/sorguç

36 Yoltar-Yıldırım, "The 1455 Oxford Dilsüznâma", 262.

37 Aktaran Aysin Yoltar, bkz. Yoltar, *The Role of Illustrated*, 216.





(?) yukarı doğru kıvrılmakta. Resmin soluna, bütün konukların önüne yuvarlak bir başlık giymiş, üçgen yakalı gri entarisinin beline kırmızı bir kuşak bağlamış, bağdaş kurarak oturup çeng çalan bir figür yerleştirmiştir ressam. Çengî, sağ tarafta tek başına oturarak resme egemen olan şaha karşılık kalabalığın içinde bir denge ögesi olarak durmaktadır. Çeng'in kıvrılan biçimi, rengi, çalanın giysisinin rengiyle oluşturduğu kontrast ve resim içindeki konumu sayesinde kurulur denge. Hemen arkasında ayakta durup kısa boylu (!) bir ney üfleyen neyzeni görüyoruz. Resmin bu bölgesindeki kimi silinmelere karşın, anlaşılıyor ki neyzen başına leopar derisinden yapılmış çevresi tüylü, arakiye benzeri bir başlık takmıştır. Entarisi mavidir. Onun solunda, biraz gerisinde kırmızı elbiseli def çalan sazende bulunuyor. Deffaf da –öteki iki çalgıcının aksine– diğer davetliler gibi kırmızı tepelikli beyaz sarık sarmıştır.

Neyin tasavvufta özel bir yeri var; sırları anlatır, aşk ayrılığının acılarını sesiyle dile getirir, somutlaştırır (!) —neyin açıkladığı sır ancak gönül gözüyle/kulağıyla anlaşılabilir. Ney, bu üç çalgı arasında bülbülün şakımasına en uygun sesi çıkaran çalgı olarak düşünülmüş ve bu bakımdan resimde yer alan neyzenin Bülbül'ü temsil ettiği ileri sürülmüştür.<sup>38</sup>

### **Dilsûznâme'nin Çalgıları, y. 80b:**

Küçük boyutlu kitabın içindeki resim, metnin yayıldığı iki sütunun dış kenarlarına oturur. Eni dikkate alınarak yapılan bir hesaplama göre ufak yanılma paylarıyla 65 x 87,5 mm boyutunda olmalıdır.<sup>39</sup> Bu denli küçük bir resimdeki çeng'in yüksekliğinin de, insan boyuna oranlayarak yaklaşık 43,5 mm olduğunu söyleyebilirim. Bu ince hesaplarla varmak istediğim yer, böylesine küçük bir resimdeki çalgı ayrıntılarında ressamın gösterdiği titizliğe dikkat çekmek.

Ney çizimi, tanımlamaya yetmeyecek bir boyda ve ayrıntıdan yoksun —bu yazıda dikkate almayacağım (Resim 1c). Defin üç çift zili görünüyor resimde, ama zillerin konumuna bakarak altı çift zil takılı olduğunu tahmin edebiliriz (Resim 1d, e). Çapı bir insan başından daha küçük. Deffaf, sol eliyle alt tarafından başparmağı arkada kalacak biçimde dört parmağıyla kavramış defi, sağ elinin dört parmağı bitişik bir biçimde ortasına ya da ortasına yakın bir yere vurmakta (Resim 1d). Çeng çiziminde çalgının ses teknesinin deri gerilmiş olması gereken yüzü belirtilmemiş (Resim 1f). Resimdeki kişilerle orantılandığında çeng'in boyu neredeyse insan boyuna yakın gibi duruyor —yaklaşık 150 cm diyelim. Ses teknesinin üst tarafı kıvrılarak düz

38 Yoltar, *The Role of Illustrated*, 217; Yoltar-Yıldırım, "The 1455 Oxford *Dilsûznâme*", 263; Scollay, "An Ottoman 'Garden of Love'", 128.

39 Stchoukine 45 x 64 mm olarak veriyorsa da bunda bir yanılma varmış gibi duruyor; bkz. Stchoukine, "Miniatures turques", 48.



bitiyor, tellerin bağlı olduğu kol bir topuzla son bulmuş. Ses teknesi, olasılıkla ahşap bir parçayla kola bağlanmış. Bu küçük bağlantı parçası, ses teknesi direğinin uzantısı durumundaki ayakla öne doğru gelen kolun tellerin gerginliğiyle oluşan gücü karşılamakta yararlı olabilir. Görece kısa ayağı yere dayalı; ses teknesi çalgıcının sağ kolu altından göğse yaslanmış ve hafifçe öne doğru eğilerek iki elle çalınıyor duygusu uyandırıyor. Çengî, her iki elinin baş ve işaret parmaklarıyla telleri çekip bırakarak çalmakta. Her iki elin de serçe parmakları açılmış, diğer iki orta parmak içe doğru kapalı. Modern arp çalma tekniğinde zayıf olduğu için serçe parmağı kullanılmıyor bugün de, baş ve diğer üç parmakla çalınıyor arp. Bu çalış biçimi aynı anda telleri bütün parmaklarıyla çekmediği izlenimi uyandırıyor (Resim 1f), ama bu bir anlık bir durum olabilir.

Üç çalgıcının başlıklarının farklı olması her birinin başka çevrelerden geldiğini gösteriyor. Ama sonuçta hepsi bir mecliste toplanmış, ortak bir duygu paylaşımıyla çalışıyorlar ve –resimde böyle bir iz yok, ama– herhalde söylüyorlar da (Resim 1a-e).

### Külliyât-ı Kâtibî

Kâtibî mahlasıyla şiirler yazan İranlı şair Şemseddin Muhammed b. Abdullah Nişaburî,<sup>40</sup> Herat, Esterâbâd ve Şirvan'a gidip Timurlu emirlerin himayesini arayarak harcadı ömrünü. En son olarak Azerbaycan'da Karakoyunlu hükümdarı İskender b. Kara Yusuf'tan (ö. 1438) da takdir görmeyince İsfahan'a gitti ve kendini tasavvufa verdi. 1435 dolaylarında Esterâbâd'da, o sıralarda buraları etkileyen, Abdülkadir Meragî'nin de öldüğü veba salgınında, henüz iki bölümünü yazmış olduğu hamsesini tamamlayamadan yaşamını yitirdi.<sup>41</sup>

40 Devletşah, Turşiz ile Nişabur arasında Turuk-ı Veraviş'te doğduğunu söylüyor (s. 479). Kâtibî, şiirlerinde kimi zaman Turşizi, kimi zaman da Nişaburî diye söz etmiştir kendinden (Cl. Huart, *A History of Persian Literature Under Tartar Dominion* (A.D. 1265-1502), London: Cambridge University Press, 1920, 488).

41 Devletşah, *Şair Tezkireleri*, 479-487; Ali-Şir Nevâyî, *Mecâlisü'n-nefâyis I (Giriş ve Metin), II (Çeviri ve Notlar)*, Haz. Kemal Erarslan, Ankara: Türk Dili Kurumu, 2011, I/11-12; Huart, *A History*, 487-495; Huart, Cl. "Kâtibî", *İslâm Ansiklo-*

Alî Şir Nevâyî, tezkiresinde, kendi dönemindeki şairler kategorisinde yer verdiği Kâtibî'nin eşi bulunmaz bir şair olduğunu, –"bizim sahib-kıran" diyor Nevâyî– "Hüseyin Baykara gibi söz söylemeyi bilen (*sühan-dân*) bir haminin yanında olsaydı birçok kişinin gönlünü şiir söylemekten soğutacak olduğunu" yazar.<sup>42</sup> Nişabur'da eğitim aldı, bu sırada kitap sanatlarında üstad olan şair ve hattat Sîmî'den de hat meşketti. Devletşah, "Kâtibî" mahlasını kullanmasının hattatlığından olabileceğini söyler.<sup>43</sup> Paraya önem vermez, eline geçeni harcarmış, ömrünü yokluk içinde geçirmiş. Tevazuundan mecliste hiçbir zaman başköşeye geçip oturmazmış.<sup>44</sup>

Yukarıda söz ettiğim yarım kalmış hamsesi ve mesnevilerinden<sup>45</sup> başka gazel ve kasidelerini topladığı divanının dünya kitaplıklarına dağılmış birçok kopyasından üçü *Külliyât-ı Kâtibî* adıyla Topkapı Sarayı kitaplığında bulunuyor. Topkapı'dakilerden yalnızca biri resimlidir (R. 989).<sup>46</sup> Bu yazının konularından biri olan bu yazma, 271 yapraklı, iki sütuna talikle yazılmış, 110 x 170 mm boyutunda, *Dilsûznâme* gibi küçük bir kitaptır. 15. yüzyılda istinsah edildiği düşünülüyor. İçinde başka başka iki ressamın yaptığı iki minyatür bulunuyor. Biri, karşılıklı sayfalara yapılmış birbirine tamamlayan bir "tek" resim. Resimlerden ikisi de müzikli sahneler içeriyor. Ne zaman ve nerede yapıldığıyla ilgili yazmada herhangi bir kayıt yok. Ancak minyatürlerinden birinin (y. 93a) *Dilsûznâme*'nin resimleriyle olan üslup benzerliği ve tezhiplerinin bu yıllarda hazırlanmış başka birkaç kitapla uyum içinde

*pedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1977, 439. Kâtibî'nin şiirlerine ve Farsça kaynaklara dayalı ayrıntılı bir özgeçmiş için bkz. Mehmet Vanlıoğlu, *İran Edebiyatında Dahnâmeler ve Kâtibî'nin Dahbâbî*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987, 26-36.

42 Nevâyî, *Mecâlisü'n-nefâyis*, I/11.

43 Devletşah, *Şair Tezkireleri*, 479. Şair ve hattat Mevlana Sîmî-i Nişaburî hakkında bilgiye Devletşah'ın tezkiresinde ulaşılabılır (Devletşah, *Şair Tezkireleri*, 513-514).

44 Devletşah, *Şair Tezkireleri*, 480-481; Huart, 1920, 480.

45 I. Denshan, "Kâtibî", *The Encyclopaedia of Islam*, New edition [E12], Leiden: E.J. Brill, 1997, 762. Kâtibî'nin eserleri için bkz. Vanlıoğlu, *İran Edebiyatında*, 32-34.

46 Karatay, *Topkapı Sarayı*, 227, No. 660. Topkapı'daki diğer nüshalar için Karatay, *Topkapı Sarayı*, 226-227, No. 658, 659.



2a



2b



**2a-b:** Baysungur'un meclisi. Mecliste biri kadın, diğeri erkek müzisyenlerden oluşan iki grup çalgıcı ve şarkıcı çalıp söylüyor: iki neyzen erkek, bir kadın çengî, her iki grupta birer deffaf ve aynı zamanda hanendeler. *Külliyât-ı Kâtibî*, TSMK R. 989, y. 93a. Müzikle ilgili ayrıntıların daha iyi okunabilmesi için resmi gerçek boyutunun (80 x 64 mm) iki katından daha fazla büyüttüm.

olması nedeniyle, bunun da II. Mehmed döneminde, tahminen 1450-80 yılların arasında Edirne'de hazırlandığı kabul ediliyor.<sup>47</sup>

47 Çağman, "Sultan Mehmet II", 339-340; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979, 54; Atıl, "The Art of the Book", 156; Grube, "Notes on Ottoman Painting", 54; Grube, "The Date of the Venice", 187; Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 25.

Bu kitap şiirlerden oluştuğu için metin-resim ilişkisi, hikâye anlatan mesnevilerdeki gibi öykünün doğrudan bir de görsel yolla ifade edilmesi biçiminde değil de anlamın vurgulanması bakımından değerlendirilmelidir. Neylerin ve deflerin çalındığının görüldüğü minyatür (y. 93a; Resim 2a), ney ve defin tartışmasının söylendiği "Kasîde der latife-i def ü nây" başlıklı kasidenin sonuna yerleştirilmiştir.<sup>48</sup>

48 *Külliyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 89b-93a.



**Külliyyât-ı Kâtibî, 1. Resim: y. 93a**

*Dilsûznâme* resmi gibi ufak boyuttaki (80 x 64 mm) minyatür, üst yanında dört beyitten/satırdan sonra iki sütunluk yazı bloğunun sağına, soluna ve altına dayanmış. Bir sultanın yakın çevresiyle birlikte bir bahçede eğlendiği meclisi temsil ediyor (Resim 2a-b).<sup>49</sup> Mevsim bahardır. Meclise katılanlar içki ve müzikle zevk ve safa içinde eğlenmektedirler. Ressamın şematik olarak tanıttığı ortadaki birkaç basamak ve bununla çıkılan tahtta bağdaş kurarak oturan sultan, Timurlu hükümdarı Şahruh Mirzâ'nın (1405-47) oğlu, aynı zamanda hattat da olan Baysungur'dur (ö. 1434). Sultanın Baysungur olduğunu Kâtibî, kasidesinin başında ve sonunda söyler. Kasidenin sondan bir önceki beytinde (Resim 2b),

*Ey Kâtibi kasîde ki güftî be-nâm-ı şâh  
Hem ez-tarîk-ı hâtır-ı û bâd müşteher*<sup>50</sup>

“Ey Kâtibî, şahın adıyla söylediğin kaside, onun hatırına ünlensin”

sözleriyle, şöhret bulmasını arzuladığı şahın kim olduğunu daha kasidenin başındaki ilk beyitte zaten bildirmişti:

*Dûşîne şeb be-meclis-i sultân-ı bahr u ber  
Şehzâde Baysungur-ı şâh-ı ferîşte-fer*<sup>51</sup>

“Önceki gece deniz ve karaların şahı melek nurlu hükümdar Şehzade Baysungur’un meclisinde”

Ardından neyle defin tartışmalarının altyapısı hazırlanır:

*Der ibtidâ-yı meclis ü der intihâ-yı bahs  
Üftâd kıssa-i ney ü def-râ yek-i diger*

*Gâhî be-remz ü gâh kinâyet gehî sarîh  
Sad nükte-i latîf be-remz ü kinâye der*

49 Resimle ilgili geniş açıklama ve yorum için bkz. Çağman, “Sultan Mehmet II”, 336-337.

50 *Külliyyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 93a.

ای کاتبی قصیده کی گفتی بنام شاه  
هم از طریق حاتر او باد مشتحر

Kâtibî'nin Farsça beyitlerini çeviren ve yorumlarıyla değerlendiren arkadaşım Müjgan Çakır'a müteşekkirim.

51 *Külliyyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 89b.

دوشینی شب بمجلس سلطان بحر و بر  
شہزادہ بایسنغر شاه فرشته فر

*Ney evvelâ zebân-ı sefâhet dirâz kerd*

*Goft ey dehen ferâh nazar teng kâc haver*<sup>52</sup>

“Meclisin başında ve konuların sonunda ney ve defin kıssasına gelindi.

“Bazen simge ve kinayeye, bazen açık olarak, yüz güzel ve kinayeli nükte [söylendi]

“Ney önce sefahat dilini uzattı ve ey ağzı ferah ve bakışı dar olan, tokat yiyen [def] dedi.”

Baysungur'a elindeki kâseyle içki sunan saki, mavi-beyaz seramik içki şişeleri ve tahtın iki yanındaki avlu duvarlarının (?) ardındaki saray görevlileri, yeniçeriler... Bu kişilerin en azından birkaçı sultanın nedimleri olmalı, ama neden duvarın dışında duruyorlar? Görevliler, ellerindeki kâselerle hizmet edenler olmalıdır. Resme damgasını vuran içki ve müziktir. Dikkat çeken şey kadın ve erkek müzisyenlerin aynı mecliste bir arada bulunmaları. Bu iki grubun art zamanlı olarak meclise gelip gittikleri bir olasılık olarak akla geliyorsa da resmin anlatım dili kadınlarla erkeklerin “birlikte” çalıp söylediklerini gösteriyor. Mekânsal olarak ortadaki içki şişelerinin yerleştirildiği sehpanın/masanın (!) iki yanına konumlandırılmışlar, ama birbirlerine bakmıyorlar. Daha doğrusu erkekler ileri, kadınlarsa aşağı ve –belki– yan gözle erkek çalgıcılara bakıyor. Kadın şarkıcının el çırparak söylemesinden ritmik, hareketli bir parça çaldıklarını çıkarsayabiliriz. Acaba hangi parçayı çalışıyorlardı —bir fikrimiz yok. Kadınlar oturarak, erkeklerse ayakta çalışıyorlar. Yalnız erkek deffaf diz çökmüş, bir yandan defle ritmi vururken bir yandan da neyzenlere bakarak onları coşturmuşçasına şarkı söylemekte.

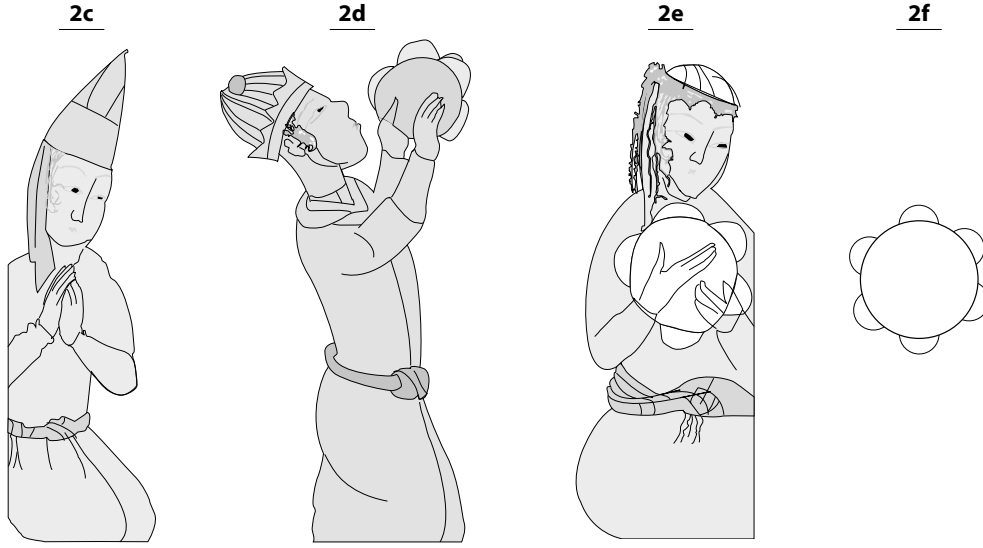
52 *Külliyyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 89b.

در ابتدای مجلس و در انتهای بحث  
افتاد قصه نی و دف را یکدگر

کاهی برمز و کاه کنایت کھی صریخ  
صد نکته لطیف برمز و کنایه در

نی اولاً زبان سفاهت دراز کرد  
گفت ای دهن فراخ نظر تنگ کاج خور





Meclise katılan erkekler üç ayrı tür başlık giymiş. Müzisyenlerin başlıkları da birbirinden farklı; neyzenlerden biri, sultanın ve meclise katılan kimilerinin bir bölümü gibi beyaz sarık sarmışken, diğerleri deffafinkiyle aynı biçimde dilimli taç benzeri arakiye giymiş, bir bölümü de yeniçeri borkü. Yeniçerilerden başka, diğer başlık türleri meclis-tekilerin toplumsal konumlarını da işaret ediyor. Erkeklerin tamamı bıyiksız ve sakalsız, başlıkların yanlarından zülüfleri sarkıyor. Kadın başlıklarının farklılığını Çağman, *Dilsûznâme* resimlerindeki-lerle karşılaştırarak *Külliyât-ı Kâtibî*'nin tarihini ve yapım yerini saptamada kullandı, bu resmi yapanın “*Dilsûznâme* ressamı” olduğunu bu ilişki üstünden belirledi.<sup>53</sup>

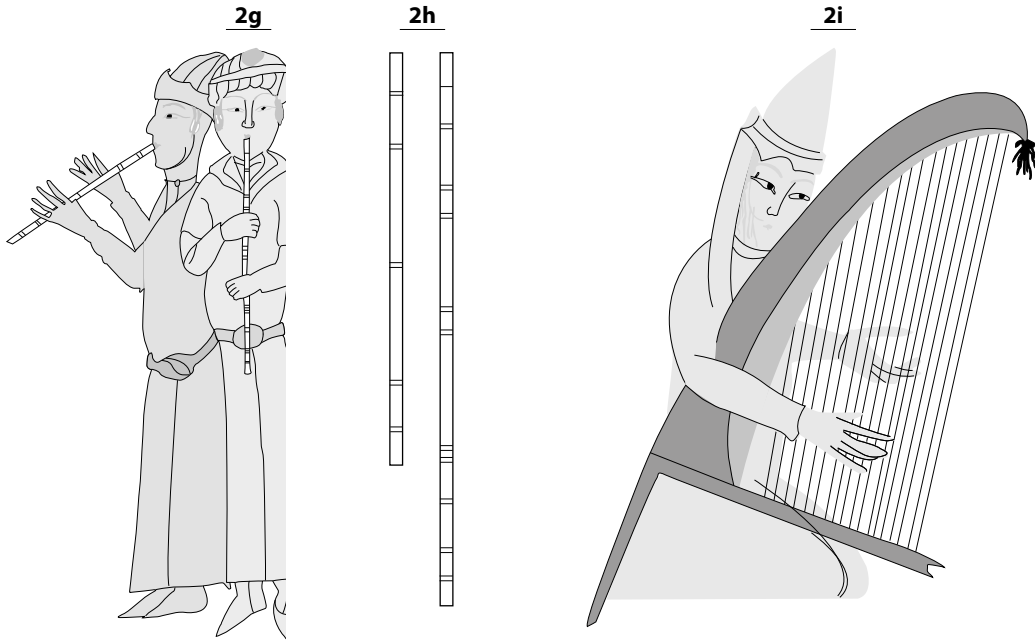
### **Külliyât-ı Kâtibî, 1. Resimdeki (y. 93a) Çalgılar, Çalgıcılar, Şarkıcılar**

Resimdeki müzik yapan iki grup arasında biri kadın diğeri erkek olmak üzere şarkı söyleyen iki müzisyen var. Kenarından turuncu bir eşarp sarkan sivri bir başlık giymiş muganniye resmi, özellikle müzisyenlerin icra sırasındaki jestleri (İng. *gesture*) açısından bakıldığında çok önemli bir yerde duruyor (Resim 2c); el çırparak şarkı söyleyen birinin resmine pek ender rastlanır. Parmakları kapalı olarak iki avucunu, ellerinden birini yan çevirmesizin dümdüz vuruyor birbirine. Erkek şarkıcı def

çalmaktadır (Resim 2d). Bu defin çapı da, *Dilsûznâme* resmindeki gibi bir insan başından küçük. Pek iyi çizilmemiş olmakla birlikte deffafın ağzı şarkı söylediğini belirtecek biçimde gösterilmiş. Diz çökmüş, üst bedeni hafifçe arkaya kaykılmış, başını arkaya atıp kollarını yukarı ve ileri uzatarak çalmakta defî. Resim, defî sol eliyle, dört parmağı arkada baş parmağı önde olmak üzere yapılmış. Sağ elin dört parmağı bitişik –baş parmak elin ayasına doğru kıvrılmış sanırım– dairenin kenarına doğru vuruyor. Bu tutuşta bir sakatlık var: arkada duran dört parmak kasnağın iç tarafına, baş parmak ise çalgının deri gerili yüzüne gelmekte. Bu tutuş doğru değil, tam tersi olmalıydı: çalgının iç yüzü çalanın göğsüne bakmalı, sol elin baş parmağı bu yanda olmalı, dört parmağı çalgının deri gerili yüzünden tutmalıydı. Bu hatalı tutuş çizimi defin ileri ve yukarı doğru uzatılarak çalınmasından kaynaklanmış olabilir. Hatalı da olsa böyle resmedilmiş olması kıvrak bir icrayı hissettirmekte —defî sallayarak zilleri şingirdattığını dahi söyleyebilirim (Resim 2d). İki kadın müzisyenin ortasında oturarak çalan kadın deffaf, göğsüne doğru sol eliyle tuttuğu defî, baş parmağı açık sağ elinin dört parmağıyla sükunet içinde vurmakta (Resim 2e). Çaldığı defin çapı önceki örneklerden biraz daha büyük. Kaşlarına doğru inen siyah kaşbastıyla bağladığı yassı ve yuvarlak beyaz başlığı diğer kadın müzisyenlerin sivri serpuşlarından farklı. Zillerin tamamı görülme de altı çift olduğu tahmin edilebilir (Resim 2f).

53 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 337-338, 346, şekil 1-3.





Biri cepheden, diğeri profilden çizilmiş neyzenler ayakta durarak üflüyorlar (Resim 2g). Neyzen, çalgıyı vücuduna göre biraz eğik tutup başını hafifçe yana doğru eğerek üfler neye, böylece nefesini belli bir açıyla borunun bir duvarına vurdurarak ses üretilmesini sağlar. Ama bu resimdeki neyzenler, kalıplaşmış neyzen ikonografisine aykırı biçimde başlarını dik tutuyorlar, neylerini de bir yana eğmeden dümdüz çalıyorlar. Ağızlarını üfleme halini ifade edecek biçimde büzmüş görünüyorlar. Neylerin boyu birbirinden farklı (Resim 2g, h). Farklı boylarda neylerin bulunduğu bilinmiyor değil, bunun gibi daha kısa boylu girifti de tanıyoruz. Ama çizimin ayrıntıdan yoksunluğu bu neyin bir nısıfıye mi yoksa girift mi olduğu konusunda fikir sahibi olmamıza olanak vermiyor. Parmaklarının duruşu neyin deliklerini kapatmaya elverişli bir biçimde çizilmemiş. Kısa boylu neyi çalan neyzenin parmaklarını gergin bir biçimde açarak çalgıyı tutması, icra biçimi hakkında bir fikir vermekten çok, el çırparak şarkı söyleyen muganniyeye def çalarak şarkı söyleyen defafın dinamik jestlerine katıldığı izlenimi uyandırır izleyen üzerinde (Resim 2a, c, d, g). Neylerde başpare ve paravzana görülüyor, delikleri çizilmemiş, ama kamışın boğumlarını belirtmiş ressam (Resim 2g, h). Ney, tasavvufla ilişkilendirilen ve bu yolla üstüne kutsal anlam yüklenen bir çalgı olmasıyla birlikte eğlence meclisinin başat çalgılarından biri

olarak girmiş topluluğa.<sup>54</sup> Bir nesneye kutsal anlam yüklenmesi, o nesnenin özünde olan bir şey değildir; o nesneyi kullananın niyetine bağlıdır o nesnenin kutsalın içinde olup olmaması.<sup>55</sup>

Kadın ve erkeklerin topluluğu üç müziksel işlevi yerine getirecek çalgılardan oluşuyor: uzun sesler için ney, kısa kesik renkleriyle çeng, usulü vurmaktan çok ritmi sağlamak için def. Aynı zamanda şarkı da söyleyen erkek defafın “faslı/topluluğu” yöneten müzisyen olduğunu ileri süreceğim. Kadınlara arkasını dönmüş olsa da, resmin içindeki konumu, neyzenlere dönük jestleri topluluğa egemen kişinin kendisi olduğu izlenimini uyandırıyor.

Çeng çalan kadın müzisyen, *Dilsûznâme* resmindeki gibi (Resim 1a) resmin sol alt yanına yerleştirilmiş. Şarkıcı kadın gibi sivri bir başlık giymiş olan çengi diz çökmüş bir durumda çengi sağ koluyla kavrayarak göğsüne yaslamış, çalgının ayağını kalçasının yanında yere dayayıp öne eğerek çalmakta

54 Neyin eğlencenin aracı olmasıyla ilgili olarak Kâtibî'nin mesnevisindeki bir dizeye dikkat çekmek isterim. Yukarıda 52 numaralı dipnottaki son beyit.

55 Nesnenin kutsallığı konusuna daha önce yaptığım bir çalışmada değinmişim, bkz. Ersu Pekin, “Zil/Dzındzğa: Diyâr-ı Rûmda Zilin Serencamı”, *Zemin* 4, İstanbul: Aralık 2022, 86. Ayrıca din ve dinler tarihi üstünde çalışmış ve bu alanda kavramlar üretmiş Mircea Eliade'ın şu çalışmasına bakılabilir: Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabaı, 2003, 27-55.



(Resim 2i). Resmin verilerine göre, yaklaşık 160 cm boyundaki bir kadına orantıarsak, çengin uzunluğunun aşağı yukarı 105-110 cm olduğunu hesaplayabiliriz. Ses teknesinin, üstü deri kaplı olması gereken ön yüzü belirgin bir biçimde gösterilmiş. Ses teknesi tellerin bağlı olduğu kola bitişik. Teknenin kıvrılarak sivri bir biçimde biten üst ucuna bir de püskül takılmış. Çenginin her iki eli de sağdan, soldan telleri parmaklarıyla çekiymiş gibi resmedilmiş.

### Külliyât-ı Kâtibî, 2. Resim: y. 229b

İki sayfaya yayılmış bir birini tamamlayan bu minyatür genç bir sultanın meclisine katılan iki şairi, iki bilgeli, iki kutsal kişiyi ya da kahramanlıklarıyla ünlenmiş kişileri temsil ediyor olmalı. Batı Avrupa resim geleneğinde “diptik” denilen bir türe benzetebileceğim<sup>56</sup> biçimde iki ayrı çerçeve içinde karşılıklı sayfalara yapılmış, ama bütünleştirildiğinde tek resim haline dönüşen bir türde yapılmış (Resim 3a-b). Her biri 108 x 62 mm ölçüsündeki resim *Külliyât*'ın “Temsîl” adıyla 228a sayfasında başlayıp 231a sayfasında tamamlanan şiirin arasında yer alıyor (y. 229b-230a).<sup>57</sup> Şiirde Kâtibî kendini, aralarında Ebû Eyyüb el-Ensârî, Salmân-ı Fârisî, Firdevsî, Hâfız-ı Şîrâzî, Unsurî, Enverî, Hacû-yı Kirmânî vb. birçok şair ve düşünürle, sahabeden kişilerle karşılaştırarak onların özelliklerinden ne gibi dersler alınabileceğini telmih ediyor. Resmin sol sayfasında bir halı üstünde diz çökmüş oturan biri bıyıklı ve sakallı iki kişi şiirde sayılan bilge kişileri, şairleri temsil etmek üzere resme katılmıştır sanki —Çağman, Eyüp ve Salman olduğunu ileri sürmüştür.<sup>58</sup> Sağ sayfadaki resimde kıvrık, süslü, ince dört ayak üstünde duran simgesel bir tahtta bağdaş kurmuş genç bir sultan oturmaktadır —bu sultan da, önceki gibi, Kâtibî'den bir yıl önce ölmüş olan Baysungur olabilir pekâlâ. Onun arkasında silahdarı ve sultana yiyecek sunan yeniçerilerin ki gibi beyaz bir börk giymiş hizmetliyle ön planda bir halı üstüne oturmuş çalıp söyleyen üç müzisyen

betimlenmiştir. Sırtlardaki ağaçlara ve çiçeklere barksak, mevsim bahardır ve meclis doğa içinde, bir bahçede kurulmuştur.



3a



3b

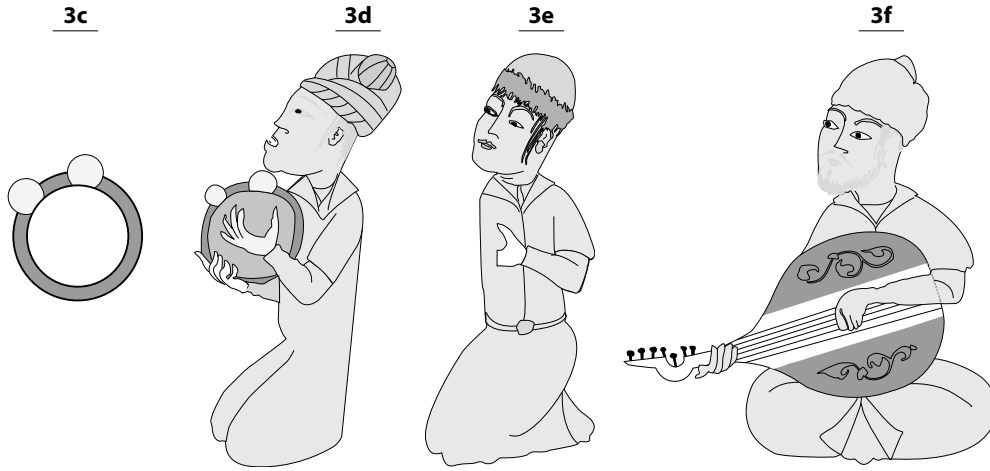
56 *Diptyque*, Almanca *Diptychon*, İtalyanca *dittico*, İspanyolca *díptica/díptico* vb., iki kanatlı panolara yapılmış birbirinin parçası olan, birbirini tamamlayan resimler için kullanılan terim.

57 *Külliyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 228a-231a.

58 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 338.

3a-b: Karşılıklı iki sayfaya yapılmış birbirini tamamlayan iki parçalı resmin sağ sayfadaki parçası. Meclise üç müzisyen katılmış; şarkıcı, deffaf ve udî. *Külliyât-ı Kâtibî*, TSMK R. 989, y. 229b (229b-230a). Müzikle ilgili ayrıntıların daha iyi okunabilmesi için resmi gerçek boyutundan (108 x 62 mm) biraz fazla büyüttüm.





Bu kitaptaki ilk resimden farklı bir üslupta yapılmış bu minyatürün başka bir ressamın çalışması olduğu anlaşılıyor. 15. yüzyılın ortalarında (1440-60) geç Timurlu ve erken Karakoyunlu Türkmenleri döneminde Şiraz'da yapılan kimi resimlere benzetilen bir üsluba sahip olan bu nakkaşın Şiraz'dan gelmiş olma olasılığı üstünde de durulmuştur.<sup>59</sup> Bu nakkaşın, *Venedik İskendernâmesi*'nin resimlenmesinde çalışan dört ressamdan biri olduğu belirtilmiştir. Aynı ressamın Cem Dilçin koleksiyonunda bulunan bir *Süheyl ü Nev-bahâr* nüshasındaki resimleri yaptığı da saptandı.<sup>60</sup>

### Külliyât-ı Kâtibî, 2. Resimdeki (y. 229b) Çalgılar, Çalgıcılar, Şarkıcılar

13. yüzyılda üretilmiş üstünde "Türkmen gülü" motifi bulunan kufi bordürlü Konya halısını<sup>61</sup> andıran bir yaygı üstünde oturan üç müzisyenin önünde altın (?) bir kâseyle gümüş (?) bir çanak içinde altın bir şişe duruyor. Bağdaş kurarak oturan udînin arkasında bir şarkıcı ve sağ yanında, biraz gerisinde şarkı da söyleyen deffaf birlikte çalıp söylüyorlar. Diz çökmüş şarkıcı (Resim 3e) sol elini göğüs hizasında sanki ileri doğru uzatmış bir jestle okuyor —sağ eli udînin arkasında kalmış, görünmüyor; sol

eli de kısmen görünüyor zaten. Deffafın, bir yandan çalarken aynı zamanda şarkı söylediği ağız biçiminden açıkça anlaşılıyor (Resim 3d). Sağ eliyle kavradığı defin derisine avucuyla değil de sol elinin dört parmağının ucuyla vurarak çaldığı söylenebilir. Bu ressamın çizdiği defin görsel tanımı, *Berlin İskendernâmesi*'ndeki bir (y. 83a), *Venedik İskendernâmesi*'ndeki yedi (23b, 108b, 121b, 139b, 148a, 234b 240b) resimde çizilmiş deflere benziyor (Resim 3c). Görece kalın çizilmiş çeper kasnağı temsil ediyor olmalı (Resim 3c, d). İki zil yapmış ressam, zil sayısı hakkında bir fikir vermiyor. Udî, oldukça geniş yanak tahtaları rumî motiflerle süslü udu, sapını aşağı doğru tutarak parmaklarıyla çalmaktadır sanki. Çenesini hafifçe ileri uzatmış halde çizildiğine bakarak şarkı da söylediğini düşünebiliriz (Resim 3f). Çalgının gövdesi görece iri. Derinliği belli değil —bu resim tekniği üçüncü boyutu ima etmez zaten. İki yandaki yanak tahtası ve ortada kalan göğüs tahtasının enleri neredeyse birbirine eşit ölçüde. Göğüs dümdüz, üstünde herhangi bir delik görünmüyor. Udun telleri gövdenin sonuna kadar gidip —her ne kadar udînin kolu altında kaldığından görülmüyorsa da— tel bağlama takozu denilen parçaya bağlanıyor. Oysa günümüz udlarının telleri göğüs üstündeki alt eşişe bağlanır, daha aşağı gitmez. Sapının kalın ve kısa, burguluğun kıvrık olduğu görülüyor. Bu resim ya bilerek ters yapılmış ya da —belki— udî ve deffaf solak. İki parçalı resimdeki figürlerin birbirine bakmasını resimlerin bütünleşmesinde önemli bir katkı olarak düşündüğümüzde, ud ve def çalanların sol elleriyle çalar gibi resmedilmesinde bir sakınca görmemiştir ressam.

59 Çağman, "Sultan Mehmet II", 338-339.

60 Cem Dilçin, *Meş'ûd bin Ahmed. Süheyl ü Nev-bahâr. İnceleme-Metin-Sözlük*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1991; Bağcı, *Minyatürlü*, 53; Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 26, 30.

61 Krş. [Nazan Ölçer], *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2002, 147.



Resmin sol sayfadaki bölümünde halı üstünde oturanlardan biri ve sağ sayfadaki udî bıyıklı ve ince sakalları var. Mecliste bulunan diğerleri bıyiksız ve sakalsız. Dilimli bir taç takmış sultanla tüylü ve yuvarlak bir başlık giymiş şarkıcı dışında, meclise katılan diğer kişiler beyaz sarık sarmış, beyaz börk giyenlerse yeniçeri olmalı. Hepsinin başlığının yanından zülüfleri sarkıyor.

### İki Ressam, Üç Resim, Dört Çalgı, Bir de Şarkıcı

Osmanlı resim tarihi için de, müzik tarihi için de 15. yüzyıl ortaları erken bir zaman. Bu iki küçük kitaptaki iki ressamın yaptığı üç resim, henüz oluşmakta olan Osmanlı resim geleneğinin ilk örnekleri olarak belirlendi uzman sanat tarihçilerince. Ne yazık ki Osmanlı müziğinin kendisi için aynı şeyi söylemek mümkün değil, bununla birlikte bu resimlerde görünen müzik Osmanlı müziğinin ilk görüntüleridir diyebilirim. O dönemden gelmiş bir ses tabii ki yok, ama müzik yapıtları hakkında yazılı bir kayıt da yok. Recep Uslu, II. Mehmed döneminde yaşadığı söylenen, aralarında İrandan gelmiş kimilerinin de bulunduğu müzisyenlerden söz eder bazı arşiv kayıtlarıyla tezkirelere dayanarak. Besteledikleri bazı şeylerden de söz edilir, ama nasıl bir müziği bu, belli değil.<sup>62</sup> 15. yüzyıl için Herat'tan ve o dolaylardan müzik ve müzik insanlarının geldiğini kanıtlama konusunda epeyce gayret gösterilmiştir. Ömrünü Timurlu sarayında geçirmiş olan Abdülkadir Meragî'ye atfedilen yapıtların ona ait olduğu çok kuşku, tartışmalı, ama gelenek onu Osmanlı müziğinin "ata"sı olarak görmek istemiş gibi gözüküyor. Yukarda değindiğim gibi, Abdülkadir'in en küçük oğlu Abdülaziz'in (ö. 1503 dolayları) *Nekâvetü'l-edvâr* adında bir kuram kitabı yazarak II. Mehmed'e ithaf ettiği biliniyor.<sup>63</sup> İstanbul'a gelerek saraya alındığı da söylenir.<sup>64</sup>

15. yüzyılın sesini duyamasak da müziğinin resmini görebiliriz. İlk Osmanlı ressamı bize bunu gösteriyor, onlardan ne anlayacağımız bize kalmış. Bu yazıda gördüğümüz üç resim de şahların, saraylı beyzadelerin, emirlerin meclisini temsil ediyor. Resimleri yapan nakkaşların bu meclislere katıldıklarını düşünebiliriz. Herhalde çalgıları tanıyorlardı, belki müzisyenleri de. Başlıkları, giysileri bugün tam olarak açıklayamasak da meclise katılanların toplumsal statülerini belli eder. İçinde yer aldıkları metinler de resmin neden söz ettiğini bildirir. *Dilsûznâme* mesnevisinin resimleri öykünün anlattıklarını kendi diliyle doğrudan tanımlamak niyetindeydi. Böylece meclisi kimin düzenlediği, buraya kimlerin katıldığı resimde gösterilmişti. Öykünün belirleyiciliği resimdeki neyzenin kimliği hakkında yorum yapılmasına olanak sağlamıştı. Ama hangi çalgıların çalındığını resmin kendisi gösteriyor, *Külliyât-ı Kâtibî*'nin her iki resminde de durum aynı: ney, çeng, ud ve def, onlarla birlikte şarkıcı/lar. Her üç resimdeki çalgıları daha önce İran coğrafyasında yapılmış minyatürlerde de görüyoruz. Kültürlerin alış-verişinde resmin transferini saptamak mümkün olabiliyor —resimler ortada çünkü. Ama ses mevcut olmadığından bu alandaki aktarımları müziğin kendisi üstünden saptamak olanağı yok. Ancak resimlerarası düzlemde izlenebiliyor bu aktarım. Şairlerin, ressamın Tebriz'den, Şiraz'dan, Herat'tan gelmiş olabilecekleri gibi, müzisyenler de oralardan taşınmış, birlikte çalgılarını da getirmiş olmalıdırlar diye akıl yürütülebilir —ender bir örnek Abdülaziz.

Kâtibî'deki ilk resim, erkeklerden oluşan bir meclis mekânında kadın ve erkek müzisyenlerin aynı anda müzik yaptıklarını gösteriyor. Benzer bir durum *Berlin İskendernâmesi*'ndeki mecliste de ortaya çıkar; ortada dönerek dans eden rakkaseden başka resimdeki altı çalgıcıdan çeng çalanı kadındır örneğin. Bu resimlere bakarak, İstanbul'un

62 Recep Uslu, *Fâtiḥ Sultan Mehmed Döneminde Mûsiki ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2007, 29-47.

63 H. G. Farmer, "Abdülkadir", *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1978, 84.

64 Özergin, M. Kemal, "Hâce Abdülkadir Marâğî'nin Manzun

Bir Arzihâli", *Kemal Çığa Armağan*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984, 133; Recep Uslu, "Büyük Osmanlı Devletinin En Önemli Çağı Olan Fâtiḥ Devrinde Bestekârlar ve Eserleri", *Musiki Mecmuası*, İstanbul: 465 (Yaz/Haziran 1999), 25-26.



Osmanlı mülküne henüz katıldığı yıllarda kadınların erkek meclisinde çalıp söylemelerinin bir sakınca yaratmadığını görürüz. 14.-15. yüzyılların İran resminde, şehnâmelerde, Nizami hamselerindeki meclis resimlerinde kadınları da erkeklerle birlikte görüyoruz. Eğitimli cariyelerin sarayda müzik yapması, dans etmesi çok doğal, ama sonraki dönemlerde pek karşılaşmadığımız bir görüntüdür bu kadın erkek aynı anda, aynı mekânda bir arada çalıp söylemeleri. Erkeklerin kendi aralarında, kadınlarınsa haremde, onlar da kendi aralarında eğlenmeleridir toplumsal kural. Başlangıçtan beri gazalarla, savaşlarla geçen zamanda dağılan hanedanın yeniden toparlanmaya başladığı süreçte Osmanlı saray geleneğinin yeni yeni kurulmakta olduğunu, kurallarının konulmakta olduğunu anımsayalım.

Kâtibî külliyyatındaki resimler ilkbaharda bahçedeki meclisleri betimlerken *Dilsûznâme* resmi Şah Nevrûz'un sarayının içindeki bir mekânda toplanan meclisi gösterir, ama metinde gül bahçesiyle, yani baharla ve cennetle ilişkisi önceden kurulmuştur. Öyküdeki şahın adının, baharın geldiğini müjdeleyen “yeni gün” anlamını taşımasına da dikkat etmeli —nevrûz. Bahar, yeniden doğuşun, canlanmanın, zevkin, safanın, eğlenenin, coşkunun, heyecanın mevsimidir. Defçiler, neyzenler, çengîler, şarkıcılar da icrada gösterdikleri kıvraklık ve canlılıkla baharın coşkısına katılıyorlar. Hareketli, ritmin önemli olduğu bir müzik icra ettikleri belli şarkıcıların el çırpmasından, deffafların jestinden. Eğlenceli bir müzik çalıyorlar, söylüyorlar —bu, resimlerin gösterdiği. Acaba ciddi müzik de (Fr. *musique savante*) yapılıyor muydu bu meclislerde? Resimler bundan söz etmez. Böyle bir ayırımın varlığı, biz 21. yüzyıl insanının zihninde aradığı bir seçenektir belki de. Gördüğümüz, bu resimlerdeki müziğin eğlenenin işlevsel bir parçası olduğu.

15. yüzyıl II. Mehmed dönemi müziğinin o zaman yapılmış resimlere yansması bu kadarla bitmiyor. Bu dönemde yapılmış üç *İskendernâme*, Venedik (Biblioteca Nazionale Marciana, Or. XC [=57]); St. Petersburg (Rusya Bilimler Akademisi Doğu Elyazmaları Enstitüsü, C-133) ve bunlarla akraba Berlin (Quart. 1271) *İskendernâme* nüshaları zengin müzik resimleriyle bir başka yazının konusu.

## Kaynakça

- Abdurrahman Edirnevî Hibri. *Ensü'l-müsâmirin, Târih-i Edirne*. İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi TY 00451, 1046/1636-37. Sa-  
deleştirelmüş yayını Abdurrahman Hibri, *Ensü'l-müsâmirin*.  
*Edirne Tarihi, 1360-1650*. Çev. Ratip Kazancıgil. İstanbul:  
Türk Kütüphaneciler Derneği Edirne Şubesi Yayınları, 1996.
- Ali-Şîr Nevâyî. *Mecâlisü'n-nefâyis I (Giriş ve Metin), II (Çeviri ve*  
*Notlar)*. Haz. Kemal Erarslan. Ankara: Türk Dili Kurumu,  
2011.
- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Ha-*  
*ırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı,  
2001.
- Atasoy, Nurhan, Filiz Çağman. *Turkish Miniature Painting*. Çev.  
Esin Atıl. İstanbul: R.C.D. Cultural Institute, 1974.
- Atıl, Esin. “Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmed  
II”, *Ars Orientalis*. Michigan: 9 (1973): 103-120 + 13 sayfadaki  
12 levhada 29 resim.
- Atıl, Esin. “The Art of the Book”, *Turkish Art*. Ed. Esin Atıl. Wash-  
ington DC–New York: Copublished Smithsonian Institution  
Press–Harry N. Abrams Inc., 1980: 137-238.
- Bağcı, Serpil. *Minyatürlü Ahmedi İskendernameleri: İkonografik*  
*Bir Deneme*. Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi,  
Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989.
- Bağcı, Serpil. “Rumlu İskendernâme'nin Alâmet-i Fârikası: Gül-  
şah ve İskender Aşkın Sûretleri”, *Âb-ı Hayât'ı Aramak. Gö-*  
*nül Tekin'e Armağan*. Yay. Haz. Ozan Kolbaş, Orçun Üçer.  
İstanbul: Yeditepe, 2018: 791-818.
- Bağcı, Serpil. “Resimlerin Anlattığı İskendernâme: Üç Musavver  
Osmanlı Nüshası”, *İskendernâme. İnceleme–Tenkitli Metin:*  
*Ahmedi*. Haz. Robert Dankoff. Ankara: Türkiye Bilimler Aka-  
demisi [TÜBA], 2020: 85-125.
- Bağcı, Serpil. “Sözden Surete–Suretten Söze: Edirneli Bir İsken-  
dernâme”, *Zeren Tanındı Armağanı. İslam Dünyasında Kitap*  
*Sanatı ve Kültürü*. Ed. Aslıhan Erkmen, Şebnem Tamcan Par-  
ladır. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2022: 127-141.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı. *Os-*  
*manlı Resim Sanatı*. Gözden geçirilmiş 3. Baskı, İstanbul: T.C.  
Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019.
- Bardakçı, Murat. *Ahmed Oğlu Şükrullah. Şükrullah'ın Risâlesi ve*  
*15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı. Açıklamalı, Tenkidli Metin*  
*ve Tıpkıbasım*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
- Çağman, Filiz. “Sultan Mehmet II Dönemine Ait Bir Minyatürlü  
Yazma: Külliyyat-ı Kâtibî”, *Sanat Tarihi Yıllığı, 1974-75*. İstan-  
bul: VI (1976): 333-346.
- Çağman, Filiz. “Osmanlı Sanatı”, *Anadolu Medeniyetleri III: Sel-*  
*çuklu/Osmanlı. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs-30*  
*Ekim 1983*. Sergi Kataloğu, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Ba-  
kanlığı, 1983: 97-315.
- Çağman, Filiz, Zeren Tanındı. *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Min-*  
*yatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979.
- Çavuşoğlu, Mehmet. “Fâti Sultan Mehmed Devrine Kadar Os-  
manlı–Türk Edebî Mahsullerinde Muhtevanın Tekâmülü”,  
*Kubbealtı Akademi Mecmuası*. İstanbul: 11/2 (1982): 31-43.



- Denghan, I. "Kâtibi", *The Encyclopaedia of Islam*. New edition [EI2], Leiden: E.J. Brill, 1997: 762-763.
- Dilçin, Cem. *Mes'ûd bin Ahmed. Süheyl ü Nev-bahâr. İnceleme-Metin-Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1991.
- Eco, Umberto. *Yorum ve Aşırı Yorum*. Haz. Stefan Collini. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihine Giriş*. Çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabaalçı, 2003.
- Ethé, Hermann (başlayan Eduard Sachau). *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindûstânî, and Pusthû Manuscripts in the Bodleian Library*. Oxford: Clarendon Press, MDCCCLXXXIX [1889].
- Farmer, H. G. "Abdülkadir", *İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1978: 83-85.
- Grube, Ernst J. *The Classical Style in Islamic Painting. The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, 16th and 17th Centuries*. Edizione Oriens, 1968.
- Grube, Ernst J. "Notes on Ottoman Painting in the 15th Century", *Essays in Islamic Art and Architecture. In Honor of Katharina Otto-Dorn*. Ed. Abbas Daneshvari. Malibu: Udena Publications, 1981: 51-61, + 9 sayfada 16 siyah beyaz resim.
- Grube, Ernst J. "The Date of the Venice Iskandar-nama", *Islamic Art*. New York: II (1987): 187-202, renkli resimler X, XI.
- Huart, Cl. *A History of Persian Literature Under Tartar Dominion (A.D. 1265-1502)*. London: Cambridge University Press, 1920.
- Huart, Cl. "Kâtibi", *İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1977: 6/439.
- İlgürel, Sevim (Haz.). *Abdurrahman Hibri ve Enisü'l-müsâmirîn*. Edirne: Trakya Üniversitesi, 2019.
- Kalpaklı, Mehmet. "Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi", *Doğu Batı*. Ankara: 22 (Şubat-Mart-Nisan 2003): 39-52.
- Karatay, Fehmi Edhem. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1961.
- Özergin, M. Kemal. "Hâce Abdülkadir Marâğî'nin Manzun Bir Arzıhâli", *Kemal Çığ'a Armağan*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984: 131-156.
- Pekin, Ersu. "Zil/Dzındzğa: Diyâr-ı Rûm'da Zilin Serencamı", *Zemin* 4. İstanbul: Aralık 2022: 84-157.
- Raby, Julian. Zeren Tanındı. *Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimuth Editions, 1993.
- Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*. 3. Baskı, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1978.
- Schimmel, Annemarie. *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*. Chapel Hill&London: University of North Carolina Press, 1992. Türkçe yayını Annemarie Schimmel. *İki Renkli Sırma. Farsça Şiirin İmgeler*. Çev. Can Özelgün. İstanbul: Alfa, 1992.
- Scollay, Susan. "An Ottoman 'Garden of Love'. The Oxford Dilsuznama, the 'Book of Compassion'", *Love & Devotion. from Persia and Beyond*. Ed. Susan Scollay. Macmillan Art Publishing, 2012: 119-133.
- Scollay, Susan. "Presenting and Re-presenting Ottoman Imperial Gardens in Manuscript Illustrations: The Case of the Oxford Dilsuznâmah, Dated AH 860/AD 1455-1456, Edirne", *Travelers in Ottoman Lands. The Botanical Legacy*. Eds. Ines Aššerić-Todd, Sabina Knees, Janet Starkey, Paul Starkey. Oxford: Astene and Archaeopress Publishing, 2018: 26-41.
- Stchoukine, Ivan. "Miniatures Turques du Temps de Mohammad II", *Ars asiatiques*. Paris: 15 (1967): 47-50.
- Şerafeddin Sabuncuoğlu. *Cerrâhiyyetü'l-hâniyye*. Haz. İlder Uzel. 2. Baskı, Cilt 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020.
- Uslu, Recep. "Büyük Osmanlı Devletinin En Önemli Çağı Olan Fâtih Devrinde Bestekârlar ve Eserleri", *Musiki Mecmuası*. İstanbul: 465 (Yaz/Haziran 1999): 25-27.
- Uslu, Recep. *Fâtih Sultan Mehmed Döneminde Müsiki ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfteşi*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2007.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi*. Cilt 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972.
- Vanhoğlu, Mehmet. *İran Edebiyatında Dahnâmeler ve Kâtibî'nin Dahbâbî*. Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987.
- Yıldız, Zeynep. *Kenzü't-tuhaf. 14. Yüzyıldan Bir Müzik Risalesi*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2023.
- Yoltar, Aşşin. *The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520*. Doktora Tezi, New York: New York University, 2002.
- Yoltar-Yıldırım, Aşşin. "The 1455 Oxford Dilsuznâma and Its Literary Significance in the Ottoman Realm", *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat. Günsel Renda'ya Armağan*. Ed. Zeynep Yasa Yaman, Serpil Bağcı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2011: 259-264.







# MİLLÎ SARAYLAR RESİM MÜZESİ

## YAVER RESSAMLAR OSMAN NURİ PAŞA, HALİL PAŞA, ŞEKER AHMED ALİ PAŞA VE HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA KOLEKSİYONLARI

Gülşen Sevinç Kaya\* - Ümit Kılınç\*\*

Gönderilme Tarihi: 05.05.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

### Özet

Osmanlı sarayının askerî alanda giriştiği yenilik arayışları sürecinde orduyu yeniden yapılandırma çabaları, kurumsal ve teknolojik yenilikleri beraberinde getirmiştir. Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne gibi yeni askerî okulların ders programlarında resim derslerinin yer alması, “asker ressam” olarak adlandırılan bir sınıfı oluşturmuştur. Asker ressamdan bir kısmı Osmanlı sarayında yaver ressam olarak görev yapmışlardır. Yaver ressam, Osmanlı sarayının sanata ve sanatçıya verdiği önemi göstermektedir. Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) başlayan yaver ressamlık görevi, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde de devam etmiştir. Osman Nuri Paşa, ilk yaver ressamdır. Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) Osman Nuri Paşa (1825/1826-1903), Şeker Ahmed Ali Paşa (1841-1907), Yusuf Ziya Paşa (1840/1841-1908) ve Halil Paşa (1852-1939) yaver ressam olarak görev yapmışlardır. Sultan II. Abdülhamid döneminde ise bu görevi Şeker Ahmed Ali Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919), Ahmed Emin (Servili) [Surûrili] (Topçu Kaymakam) (1845-1891) ve Mustafa Vasfi Paşa (1857-1905) yürütmüşlerdir.

Millî Saraylar Resim Müzesi'nde Osman Nuri Paşa, Halil Paşa, Şeker Ahmed Ali Paşa ve Hüseyin Zekâi Paşa tematik bölümleri bulunmaktadır. Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmed Ali Paşa ve Hüseyin Zekâi Paşa, Harbiye kökenli asker ressamlardır. Halil Paşa, Mühendishâne kökenlidir. Şeker Ahmed Ali Paşa ve Halil Paşa, Avrupa'da resim eğitimi alan asker ressamlardır. Müze koleksiyonu; sarayın resim beğenisini, yaver ressamlığı, yaver ressamların işledikleri konuları ve üslup özelliklerini yansıtmaktadır. Bu makale, yaver ressamların Millî Saraylar Resim Müzesi'ndeki eserlerini tanıtmanın yanı sıra Türk resim sanatındaki öncü rollerinin de altını çizmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Sarayı, Yaver Ressam, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmed Ali Paşa, Halil Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Millî Saraylar, Türk Resmi

### NATIONAL PALACES MUSEUM OF PAINTING

### COLLECTIONS OF AIDE-DE-CAMP PAINTERS OSMAN NURI PASHA, HALİL PASHA, ŞEKER AHMED ALİ PASHA AND HÜSEYİN ZEKÂİ PASHA

### Abstract

During the process of military renovation undertaken by the Ottoman palace, efforts to restructure the army have brought along institutional and technological innovations. Including painting courses in new military schools such as Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn and Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne has created a new class called “military painters”. Some of the military painters have worked as aide-de-camp painters in the Ottoman palace. Aide-de-camp painters reveal the importance of art and artists in the Ottoman palace. Aide-de-camp painter status has been implemented during the reign of Sultan Abdülmecid (1839-1861) and continued during the periods of Sultan Abdülaziz and Sultan Abdülhamid II. Osman Nuri Pasha was the first aide-de-camp painter. During the rule of Sultan Abdülaziz (1861-1907), Osman Nuri Pasha (1825/1826-1903), Şeker Ahmed Ali Pasha (1841-1907), Yusuf Ziya Pasha (1840/1841-1908) and Halil Pasha (1852-1939) served as aide-de-camp painters. During the period of Sultan Abdülhamid II, Şeker Ahmed Ali Pasha, Hüseyin Zekâi Pasha (1860-1919), Ahmed Emin (Servili) [Surûrili] (Artillery Lieutenant Colonel) (1845-1891) and Mustafa Vasfi Pasha (1857-1905) were assigned for this role.

National Palaces Museum of Painting has thematic sections titled Osman Nuri Pasha, Halil Pasha, Şeker Ahmed Ali Pasha, and Hüseyin Zekâi Pasha. Osman Nuri Pasha, Şeker Ahmed Ali Pasha, and Hüseyin Zekâi Pasha were military painters graduated from Military College. Halil Pasha graduated from Engineering School. Şeker Ahmed Ali Pasha and Halil Pasha were military painters who studied art in Europe. The Museum Collection reflects tastes in art, the position known as aide-de-camp painter at the palace, and the themes and styles of aide-de-camp painters. This article introduces the works of these aide-de-camp painters in the National Palaces Museum of Painting, while highlighting their pioneering role in Turkish art.

**Keywords:** Ottoman Palace, Aide-de-camp Painter, Osman Nuri Pasha, Şeker Ahmed Ali Pasha, Halil Pasha, Hüseyin Zekâi Pasha, National Palaces, Turkish Painting

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

\*\* Sanat Tarihçisi, Tablo Koleksiyonu Sorumlusu, umitkilinc25@gmail.com, ORCID No: 0009-0001-7376-9174



## Giriş

“Seryaver” ve “Yaver-i Harp” unvanları, Osmanlı Devleti’nde ilk olarak Sultan Abdülmecid döneminde; padişahın, veliahtların ve yüksek makamlarda görev yapan paşaların hizmetindeki görevli subaylar için kullanılmaya başlanmıştır.

Askerî sınıftan yaverlik görevine alınacak kişiler, Mâbeyn-i Hümayûn Feriği / Müşiriyetince tespit edilmiş; seraskerden bu kişilerin kabulü yönünde görüş alındıktan sonra sadaret tarafından padişaha bir belge arzıyla sunulmuştur. Padişah emrini genellikle bu belge arzına cevaben irâde-i seniyye ile yayınlasa da herhangi bir belge arzı olmadan, re’sen yayınlandığı da olmuştur. Başka memuriyetlerde çalışanların yaverlik atamaları, bağlı oldukları nezaretten görüş alınarak yapılmıştır. Yaver adaylarının tespitinde devlet görevlerinde itibar kazanmış şahısların teklifleri de etkili olmuştur, yaverlik istihdamında genellikle liyakat aransa da bu kişilerin çocuklarına öncelik tanınmıştır. Sınıf ve rütbede belirli bir ayırım yapılmadan müşir rütbesinden mülâzım rütbesine, hatta öğrenciden nefere kadar her kademedeki kişiler yaverân sınıfına alınmışlardır. Ayrıca, devlet hizmetine alınmış birçok Avrupalı uzmanın da yaverân sınıfına kaydedildiği bilinmektedir.

Mâbeyn-i Hümayûn’daki yaverânın ilk sınıflandırılması 1881 yılında olmuştur. Sarayda muhabe-rat ve resmî işler, Yaverler Dairesi’nde yapılmıştır. Mâbeyn teşkilatına göre Yaverân sınıfı; Yaverân-ı Kiram-ı Hazret-i Şehriyâriler (Yaverân-ı Ekrem’in, yani padişahın müşir rütbesindeki yaverinin çoğul kullanımı), Yaverân-ı Hazret-i Şehriyâriler ve Yaverân-ı Fahri Hazret-i Şehriyâriler olmak üzere üç gruba ayrılmıştır. Yaverler, sayıca fazla olmadıklarından dolayı Dolmabahçe Sarayı’nın Paşa Dairesi’nde (günümüzde Millî Saraylar Başkanlığı İdari Binası) kalmışlardır. Kendilerine özgü kıyafetleri ve aylıkları bulunan yaverlerin sayıları Sultan II. Abdülhamid döneminde artmış, statüleri yükselen yaverler Yıldız Sarayı’nın yanında inşa edilen bir binada kalmışlardır. Yaverân Dairesi’nde seryaver ile nöbete kalan yaverler için odalar yer almıştır.<sup>1</sup>

1 Serkan Özmen, *Atatürk’ün Yaverleri*, Yüksek Lisans Tezi, Af-

Dolmabahçe Sarayı’nın Paşa Dairesi, Sultan II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) Hazine-i Hâssa Nezâretine tahsis edilmiştir. Sarayda seryaver ve seryaverin maiyetindeki yaverler için de odalar vardır.<sup>2</sup>

## Yaver Ressamlar (Yaverân-ı Hazret-i Şehriyârî)

Türk resminin gelişmesi ve Türk ressamların yetişmesinde Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne’nin önemli rolü olmuştur. Mühendishâne ve Harbiye gibi askerî okulların ders programlarında resim derslerinin yer alması, asker ressamlar sınıfının doğmasına yol açmıştır. Batılı anlamda Türk resminin ilk temsilcileri, asker ressamlar olmuştur.<sup>3</sup> Askerî okullardaki resim derslerinde çizime ağırlık verilmiş; fotoğraftan,

yonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2011, 1-3.

2 T. Cengiz Göncü, *Dolmabahçe Sarayı’nın İnşa Süreci, Mekân ve Teşkilatı*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2015, 71.

3 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, Cilt 1, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, 1995, 384; Banu Mahir, “Harbiye Mektebi’nin İlk Resim Hocası Joseph Schranz Hakkında Yeni Bilgiler”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, İstanbul: 10 (1991), 25-26; İhsan Terzi, *Mehmet Esad’ın Mi’rat-ı Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mi’rat-ı Mekteb-i Harbiye Adlı Eserlerine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmî*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü, 1988, 60-65; Ahmet Kâmil Gören, “Askerî ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi”, *Antik & Dekor*, 37 (1996), 62-70; Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, 215; Ahmet Kâmil Gören, “Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu”, *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2012, 16.

1834’te açılan Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne’nin müfredatına 1835 yılında resim dersleri eklenmiştir. Bu dönemde açılan askerî idâdilerin programına da resim dersleri konulmuştur. Harbiye; İdâdî ve Harbiye olarak iki kademeli biçimde düzenlenmiştir. Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne’de Joseph Schranz ve Pierre Guès adlı ressamlar ders vermiştir. Olgun desencilikle tanınan Sultan Abdülaziz, şehzadeligi sırasında Guès ve Schranz’dan resim dersleri almıştır. Asker ressamlarımızın yetişmesinde büyük katkıları olan Schranz ve Guès, Türkiye’deki ilk okul sergilerini düzenlemişlerdir. Sultan Abdülmecid, 1849’da Harbiye’de düzenlenen resim sergisini ziyaret etmiştir. Sergiye katılan resimlerden bazıları Padişah’a sunulmuştur.



kartpostaldan ve baskı resimden kopya ettirilmek suretiyle resim eğitimi yapılmıştır.<sup>4</sup>

Avrupa'da resim eğitimi gören Türk ressamlar,<sup>5</sup> yurda dönüşlerinde resim sanatımızda önemli adımların atılmasında rol oynamışlardır.<sup>6</sup> 19. yüzyılda eğitim için Paris'e giden asker ve sivil Türk ressamlar, müzeleri ve sanat galerilerini gezmişler; Paris'teki atölyelerde çıplak insan figürünün etüdüne temellenen eğitimi ve yağlıboya tekniklerini görmüşlerdir. Yurt dışında kompozisyon, renk, ışık, valör ve ton bilgilerinin yanı sıra ince saydam boya sürmek, medyum kullanmak, tuval üstüne kalın boya koymak gibi boya tekniklerini de öğrenmişlerdir.<sup>7</sup>

Sonuçta, Batılı anlamda Türk resmi, kendi kurallarını oluşturmuş ve sanatçıların yetiştiği sosyokültürel ortama paralel olarak özgün biçimler yaratılmıştır. Türk ressamların yapıtlarında manzara teması, Batılı ressamlardan farklı bir anlayışla

yansıtılmıştır. 19. yüzyılın son yarısında büyük bir gelişme gösteren Türk manzara ressamlığında, gravür ya da fotoğraftan yararlanılmış ya da doğrudan doğadan gözleme dayalı çalışma yöntemleri uygulanmıştır. Ressamlarımız sarayın beğenisine uygun eserlere ulaşmaya çabalamışlardır. İnsan figürüne ölçülü yer verilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren natürmorda duyulan ilgi artmıştır.

Askerî okullarda yetişen ressamların bir kısmı Osmanlı sarayında yaver ressam sıfatıyla görev almışlardır. Padişahın hizmetindeki yaverlik görevi ile ressamlık hizmetini bağdaştıran yaver ressamlık konumu, Osmanlı sultanlarının sanata ve sanatçıya verdiği önemi göstermektedir.<sup>8</sup> Son dönem Osmanlı padişahları sanat eğitiminin gelişmesi, yurt dışına öğrenci gönderilmesi, sergilerden eser satın alınması ve yetişen sanatçıların sarayda ya da okullarda görevlendirilmesi gibi ardı sıra gelişen yeni kültürel atılımlar ile Batılı anlamda Türk resminin en büyük destekçisi olmuşlardır. (Resim 1-2-3a-3b-3c-4-5)

Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu* adlı eserlerinde, yaver ressamları da saray ressamlığı içinde değerlendirmişlerdir:<sup>9</sup>

“Batılılaşma hareketlerine bağlı olarak Tanzimat sonrasında saray ressamlığının daha düzenli bir hâle dönüştüğü izlenmektedir. Saray ressamı -genellikle Batı saraylarında olduğu gibi- hükümdarın yakın çevresinde bulunan, yaver olarak görevlendirilen, protokol işlerine bakan bir görevlidir ve bu görevi gereği saraya başvuran yabancılarla ilişki içindedir. Bu dönemde, Türk sanatçıların yanı sıra Avrupalı resamlara da Osmanlı sarayında yer verildiği görülmektedir. Abdülmecid’le başlayan bu görevlendirme anlayışı, Abdülaziz ve II. Abdülhamid döneminde de sürmüştür.”

4 İhsan Terzi, “Halil Paşa'nın Askerî Eğitim-Öğretimi ve Resim Sanatı”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 9, 1994, 208.

“Öğrenciler el alışkanlığı kazansın, gördüğünü çabuk ve doğru olarak çizebilsin diye resim öğretmenlerinin hazırladığı karakalem desenler Mühendishâne'nin matbaasında çoğaltılıyor, derste her öğrenciye birer tane veriliyor, onlara bakarak ayısını çizmeleri isteniyordu. Bu sistem, Harbiye açıldıktan sonra orada da uygulandı. Askerî okullardaki öğrencilerin desen bilgilerini geliştirmek için çeşitli çizgi ve gölge etüdlerini içeren albümleri hazırlayan ilk kişi Yüksekaldırmılı Şahap'tır. Ondan sonra Kadıköylü Enver ve Hoca Ali Rıza da karakalem modeller hazırlayıp, bunları çoğalttırıp öğrencilerin faydalanmasına sunmuşlardır. Ordudaki gelişmeleri sivil kesim daha sonra takip edebildi. Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn'da ilk resim dersi H. 1264 / M. 1848'de, Harbiyede H. 1253 / M. 1838 ile H. 1257 / M. 1841 yılları arasında verilmesine karşılık, Mahrec-i Eklâm'da H. 1279 / M. 1863, Mekteb-i Sultânî'de 1868, Dârü'l Muallimât'ta 1870 ve sivil idâdilerde 1873'te okutturulmaya başlanmıştı.”

5 Adnan Şişman, *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2004, 48-166.

6 Ahmet Kâmil Gören, “Değişen Tarihsel Süreçler, Değişen Kavramlar Bağlamında Türk Resim Sanatı Tarihi Yazımına İlişkin Oluşan Sorular Üzerine Bir Deneme”, *Değişen Tarihsel Süreçler, Değişen Kavramlar*, Ankara Üniversitesi'nin 60. D.T. C.F'nin 70. Kuruluş Yıldönümü, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2008, 66.

7 Semra Germaner, “Batıya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni”, *Batıya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2009, 11-13; Deniz Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümelere*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, 36-134; Ahmet Kâmil Gören, “19. Yüzyılda Paris'te Resim Eğitimi”, *Antik & Dekor*, 35 (1996), 94-100.

8 Sema Öner, “Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar”, *EJOS, Proceeding of the 11th International Congress of Turkish Art, August 23-28, 1999*, Ed. M. Kiel N. Landman & H. Theunissen, Utrecht-The Netherlands: 4/55 (2001), 2; Gören, “Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu”, 16; Gülsen Sevinç Kaya, “Padişahın Ressam Kulları”, *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2012, 42; Gülsen Sevinç Kaya, “Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı”, *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 17 (2019), 92.

9 Germaner, İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, 107.



1a



2a



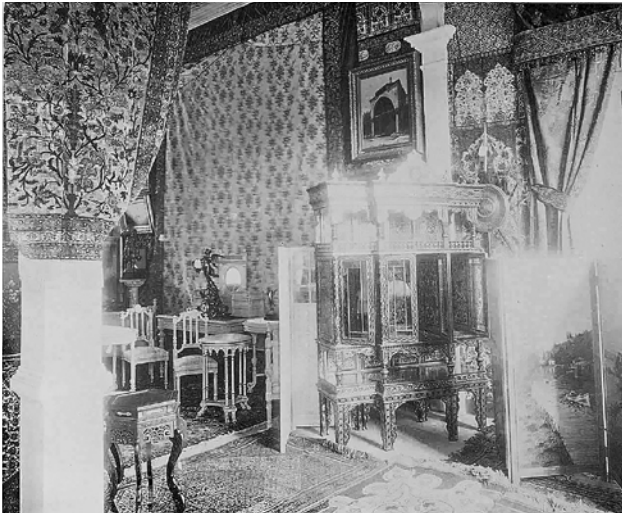
1b



2b



1c



**1a-b-c** Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu Fotoğrafhânesi, Evlâd-ı Şühedâ ve Malûlîn-i Guzât-ı Asâkir-i Şâhâne lâne Sergisi'ndeki eşyalar (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90470---0022, 90470---0023 ve 90470---0012)

**2a-b** Edirne Mahsulat ve Mamulat Sergisi, 1 Eylül 1905 (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90550---0010 ve 90550---0011)

Yaver ressamlar, genel olarak “Saray Ressamı” kavramı içinde yer almışlardır. Saray ressamı önceleri “Saray Musavviri” olarak anılmışlardır. Daha sonra genellikle “Mâbeyn-i Hümayûn Res-sâmı”, “Sarây-ı Hümayûn-ı Mülûkâne Ressâmı”, “Ressâm-ı Hazret-i Şehriyârî” ve “Ser-Ressam” gibi unvanlar aldıkları görülmektedir.<sup>10</sup>

10 Fatma Ürekli, “Leh Asıllı Stanislaw Chlebowski'nin Osmanlı Saray Ressamı Olarak İstihdamı ve Ayrılışı”, *İstanbul Üniversitesi Tarih Dergisi*, 71 (2020), 286.





**3a** Hippolyte Wulffaert'in 13/8 envanter numaralı, *Venedik'te Su Taşıyan Kadınlar* adlı tablosunun fotoğrafı (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümâyûnu, 91507---0012)

Arşiv belgeleri, Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) Dolmabahçe Sarayı'nın Mâbeyn-i Hümâyûn bölümünde oluşturulan Resim Odası'nda yerli ve yabancı ressamın görev aldıklarını belgelemektedir. Ressam Osman Nuri Bey (Osman Nuri Paşa) tarafından Resim Odası'na düzenli malzeme alımları yapılmıştır. Resim malzemeleri daha çok İstanbul'daki çeşitli mağazalardan satın alınmış, gerektiğinde yurt dışından da temin edilmiştir. Ayrıca resim sanatıyla ilgili kitaplar da satın alınmıştır.<sup>11</sup>

Yaver ressamından Osman Nuri Paşa,<sup>12</sup> Yusuf Ziya Paşa, Şeker Ahmed Ali Paşa ve Hüseyin Zekâi Paşa, Harbiye kökenlidir. Osman Nuri Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa'nın hocasıdır. Halil Paşa, Mustafa Vasfi Paşa ve Ahmed Emin (Servili) [Surûrili]

11 Göncü, *Dolmabahçe Sarayı'nın İnşa Süreci*, 263.

12 Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekolleri*, Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, 36; Pertev Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları*, Ankara: Jandarma Basımevi, 1948, 35; Halil Özyiğit, "İlk Devir Türk Ressamlarından Bir Kesit ve Resim Sanatına Katkıları", *Belgi Dergisi*, Pamukkale Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 22 (Yaz 2021), 887; Şehabeddin, "Türk Ressamları: Nuri Paşa", *Millî Mecmua*, 19 (1924), 300-301.

Harbiye kökenli olan Sultanahmetli Osman Nuri Paşa'nın doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmemekle birlikte, yaklaşık 1839-1906 yılları arasında yaşadığı tahmin ediliyordu. Halil Özyiğit'in yaptığı araştırma ile 1825/1826-1903 yılları arasında yaşadığı anlaşılmıştır. Ancak okuldan yaşitlarına göre niçin geç mezun olduğunun araştırılması gerekmektedir.



**3b** Fausto Zonaro'nun Abdülmecid Efendi'ye 6 Ekim 1909 tarihinde gönderdiği, üzerinde Richard Wagner'in portresinin basılı olduğu kartpostal, Env. No. 64/1202





3c Şehzade Burhaneddin Efendi'nin Abdülmecid Efendi'ye gönderdiği, üzerinde Abdülmecid Efendi'nin 121/568 envanter numaralı ve *Tarih Dersi / Nasihat* adlı tablosunun basılı olduğu kartpostal, Env. No. 64/1202

(Topçu Kaymakam) ise Mühendishâne kökenlidir. Ahmed Emin, Halil Paşa'nın hocalarından biridir.<sup>13</sup> Halil Paşa, çok istemesine rağmen, yaverlik döneminde Avrupa'ya resim eğitime gönderilmemiştir. Bu imkâna ancak mezuniyetinin ardından, 1880 yılında erişmiştir. Şeker Ahmed Paşa, 1873 yılında İstanbul'da düzenlediği serginin başarısı sebebiyle 1873/1874'te saraya yaver olmuştur. Osman Nuri Paşa 1856/1857'de dördüncü sınıf öğrencisiyken, Hüseyin Zekâi Paşa<sup>14</sup> da 1880/1881'de ikinci sınıf öğrencisiyken yaverliğe atanmıştır.

13 Terzi, "Halil Paşa'nın Askeri Eğitim-Öğretimi ve Resim Sanatı", 207; Öner, "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar", 4.

Mühendishâne'de Halil Paşa'nın hocaları, Binbaşı Hacı Mahmud ve Mülazım Ahmed Bey'dir. Ayrıca, (Servili) [Surûrili] Ahmed Emin'in (Topçu Kaymakam) de kendisine hocalık yaptığı bilinmektedir.

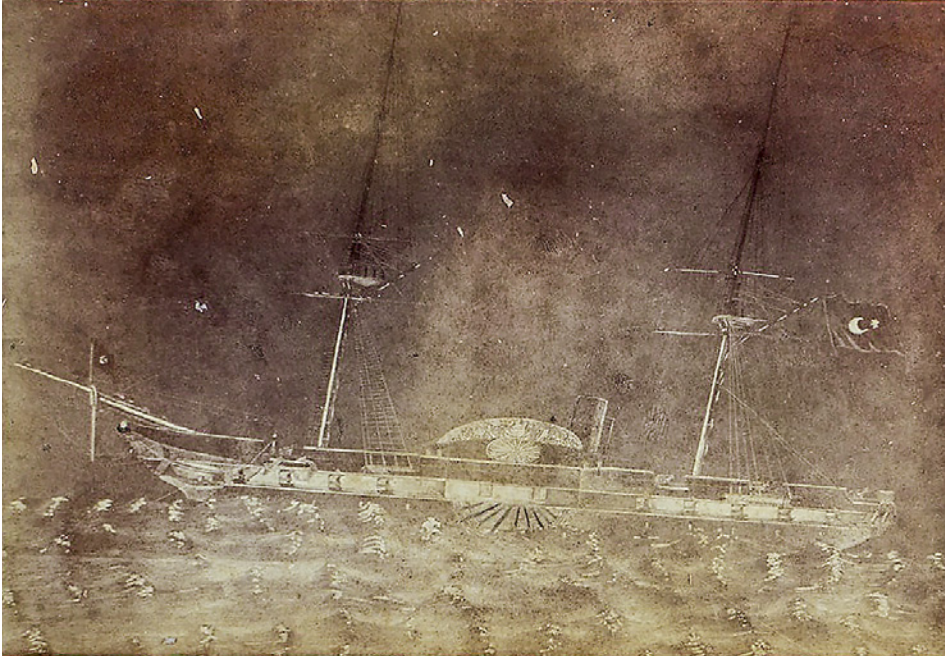
14 Şehabeddin, "Türk Ressamları: Zekâi Paşa", *Milli Mecmua*, 16 (1924), 252-254; Sami Yetik, *Ressamlarımız*, İstanbul: Marifet Basımevi, 1940, 72.

Yaver ressamların sarayda çeşitli görevler ifâ ettikleri bilinmektedir. Şeker Ahmed Paşa, Osman Nuri Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa ve Mustafa Vasfi Paşa, Sultan II. Abdülhamid'in 1890'lı yılların başında Yıldız Sarayı'nın dış bahçesinde kurduğu Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu'nda çalışmışlardır.<sup>15</sup> Osman Nuri Paşa, 1868-1869 yıllarında Harbiye Mektebi'nde Şehzadegân hazerâtına resim öğretmenliği yapmıştır.<sup>16</sup> Şeker Ahmed Paşa, Mekteb-i Harbiye'de devlet ricaline mensup kişilerin çocuklarına özel eğitim vermek amacıyla kurulan zâdegân sınıfında resim dersi vermiştir. Ayrıca,

15 Nedret Bayraktar, *İstanbul Cam ve Porselenleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1982, 8; Önder Küçükerman, *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, İstanbul: Sümerbank, 1987, 135-142.

16 Gülşah Eser, *Mekteb-i Harbiye'nin Türkiye'de Modern Bilimlerin Gelişmesindeki Yeri (1834-1876)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, 2005, 158.





4 Sultan Abdülaziz'in 121/468 envanter numaralı, *Buğ Gemisi* adlı tablosunun fotoğrafı (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümâyûnu, 779-55---0078)



5 Hüseyin Zekâi Paşa, Luigi Acquarone ve Ahmed Paşa'nın (?) *Variété des Pigeons* adlı albümlerdeki resimleri, 1880'li yıllar (Millî Saraylar İhtisas Kütüphanesi)

1896'da getirildiği Misafirîn-i Ecnebiye Teşrifatçısı (Yabancı Konukları Ağırhlama Sorumlusu) görevini de ölünceye kadar sürdürmüştür. Şeker Ahmed Paşa'nın 1907'de ölmesi üzerine, bu göreve Hüseyin Zekâi Paşa getirilmiştir. Hüseyin Zekâi Paşa da Sultan II. Abdülhamid için fotoğraf albümlerinin hazırlanması, fotoğraf komisyonu başkanlığı, Yıldız

Sarayında Mahmud Şevket Paşa'nın denetiminde yürütülen Silah Müzesi kurma komisyonunda üyelik, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Suriye gezisinde eski eserler uzmanlığı gibi çeşitli görevlerde bulunmuştur.<sup>17</sup>

17 Şehabeddin, "Türk Ressamları: Zekâi Paşa", 253.





**6a** Vasilaki Kargopulo (Basile Kargopoulo), Sanâyi-i Nefise Mektebi Açılış Hatırası, Mart 1883 (Ömer M. Koç Koleksiyonu)  
**Soldan sağa:** Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin müdürü Osman Hamdi Bey (?), Harbiye resim muallimi Mirlivâ Nuri Paşa,  
ressam Süleyman Seyyid Bey, Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin heykeltıraşlık muallimi Yervant Osgan Efendi



## Millî Saraylar Resim Müzesi Yaver Ressamlar Koleksiyonu

Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda yaver resamlardan Osman Nuri Paşa'nın (Resim 6a-6b) 3, Halil Paşa'nın (Resim 7) 11, Şeker Ahmed Paşa'nın (Resim 8a-8f) 7, Hüseyin Zekâi Paşa'nın (Resim 9) 7, Yusuf Ziya Paşa'nın (Resim 10a-10b) 7 ve (Servili) [Surûrîli] Ahmed Emin'in (Resim 11) 1 eseri bulunmaktadır.

Osmanlı saraylarında ve kasr-ı hümayûnlarında bulunan tabloların ilk envanterini gösteren 1890 tarihli defterde<sup>18</sup> tabloların sanatçıları, adları, boyutları, frank üzerinden değerleri ve yerleri belirtilmiştir. Ancak, 346 tablonun kayıtlı olduğu defterde Osman Nuri Paşa'nın eserleri görülmektedir. Halil Paşa'nın 3, Şeker Ahmed Paşa'nın 17, Hüseyin Zekâi Paşa'nın 27 ve Yusuf Ziya Paşa'nın<sup>19</sup> 7 eseri bulunan (Resim12a-12d) defterde Halil Paşa, "Halil Bey"; Şeker Ahmed Paşa, "Yaverân-ı Hazret-i Şehriyârîlerinden Ferik Ahmed Ali Paşa"; Hüseyin Zekâi Paşa, "Yaverân-ı Hazret-i Şehriyârîlerinden Kaymakam Zekâi Bey"; Yusuf



6b Ressam Nuri Paşa [Osman Nuri Paşa]  
(Salt Araştırma, Feridun Fazıl Tülbentçi Arşivi)

18 Millî Saraylar Sultan II. Abdülhamid Kütüphane Koleksiyonu'ndaki TY 9079 numaralı, Saray ve Kasr-ı Hümayûnlarda bulunan resimlerin cinsini ve ressamlarının esamisini mübeyyen defter; Zehra Güven Öztürk, *Imperial Painting Collection Through a Document Dating From 1890*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Koç Üniversitesi, 2008, 50-58.

1890 tarihli envanter defterinde "Yaverân-ı Hazret-i Şehriyârîlerinden Miralay Ahmed Bey" olarak kayıtlı olan bir ressamın 5 eseri vardır. Bu eserlerden birinin adı, *Eskişehir'de Sakarya Üzerinde Bir Köprüdür*. (Servili) [Surûrîli] Ahmed Emin Bey'in kaymakam iken çektiği, Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki 90755--0003 numaralı fotoğrafta "Eskişehir Köprüsü. İşbu köprü'nün yağlıboya ile resmi yapılarak kariben [yakında] takdim kılınacaktır" yazılıdır. Ayrıca, Pertev Boyar da *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları* adlı kitabının 48. sayfasında Topçu Kaymakam Ahmed Emin Bey'in miralay olduğunu belirtmiştir.

19 Şehabeddin, "Türk Ressamları: Yusuf Ziya Paşa", *Millî Mecmuası*, 18 (1924), 284-286.

Yaver ressam Yusuf Ziya Paşa'nın *Kız Kulesi Önünde Gece Donanması* adlı eseri, Millî Saraylar Resim Müzesi'nin 19. tematik bölümü olan Hayal İstanbul'da sergilenmektedir. Yusuf Ziya Paşa'nın üslubu ve imzasının "Kulları Ziya" olduğu bu eserle ortaya çıkmış, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki "Kulları Ziya" imzalı eserler değerlendirilerek Yusuf Ziya Paşa'ya ait oldukları tespit edilmiştir. Yaver ressam Halil Paşa'nın Saip Tuna tarafından yapılmış karakalem portresi ise koleksiyon için 29 Ağustos 1955 tarihinde satın alınmıştır.

Ziya ise "Ziya Paşa" olarak kayıtlıdır.<sup>20</sup>

Sarayda tablo koleksiyonu, 1890 yılından itibaren daha da gelişmiştir. Ancak, 1910'da Çırağan Sarayı'nda çıkan yangında Şeker Ahmed Paşa'nın birçok tablosu yok olmuştur. Hatta başka resamlara ait tablolar da yanmış olmalıdır. Ne yazık ki arşiv belgelerinde sözü edilen tablolara dair bir kayda rastlanmamıştır.

Osmanlı padişahları sanatı teşvik amaçlı olarak saray çevresine ve bazı okullara tablo hediye etmişlerdir. Cumhuriyet döneminde de koleksiyondaki pek çok eser, çeşitli müze ve kurumlara devredilmiştir. Topkapı Sarayı'nın Millî Saraylara bağlanmasının ardından, bahsi geçen kurumlara gönderilen eserler Millî Saraylara getirilmiştir.

20 Kıymet Giray, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*, İstanbul: Rezan Has Müzesi, 2007, 61; Özyiğit, "İlk Devir Türk Ressamlarından Bir Kesit", 889.

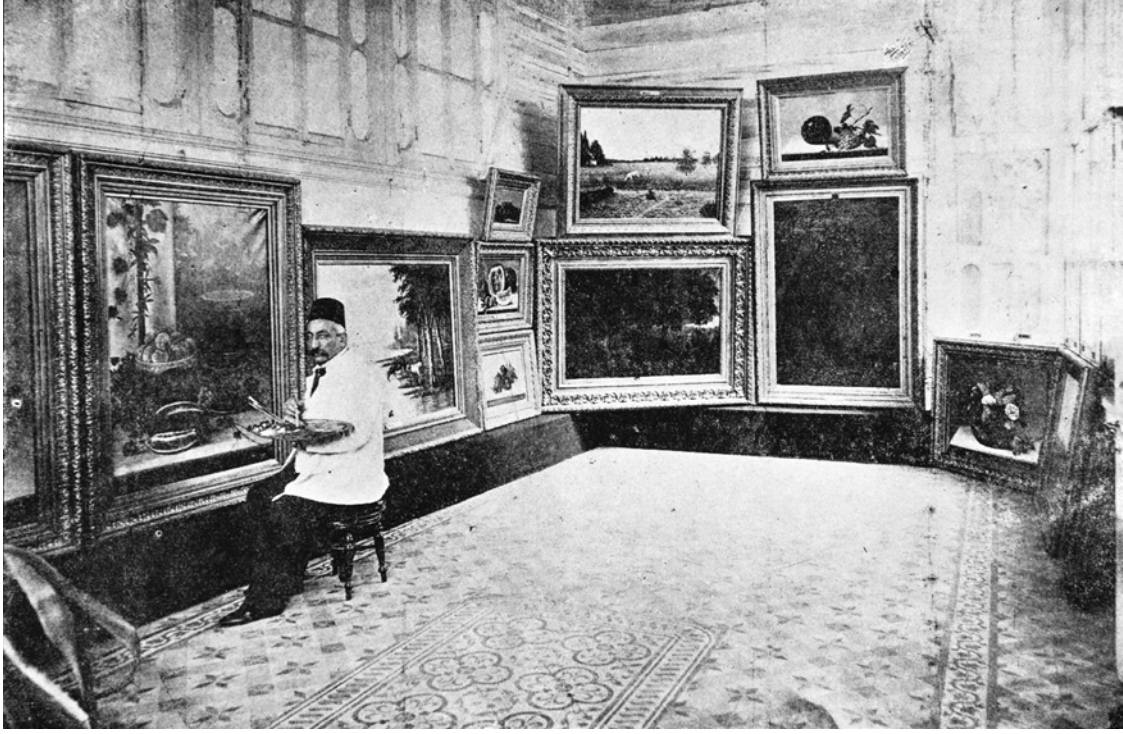
"Yusuf Ziya Bey, sarayda diğer ressamlarla beraber peyzaj resimleri yaparak sanatını geliştirir ve kısa süre içinde olgunlaşır. Çoğunlukla deniz resimleri yapmayı seven sanatçı, kendine yakın bulunduğu Ayvazovski ile çalışmalarını sürdürür. Deniz resimlerinde üzerine olmayan Ayvazovski'nin Yusuf Ziya Paşa üzerindeki etkisi kaçınılmazdır. Sanatçı üzerinde bu etki, daha çok romantizm ağırlıklı olur."





7 Esatize-i Ressaman-ı Osmaniye'den Halil Beyefendi Hazretleri Hücre-i İştigallerinde, 1894  
(Boğaziçi Üniversitesi, Servet-i Fünun dergisi veri tabanı, Milli Kütüphane Koleksiyonu)





**8a** Şeker Ahmed Paşa, Mercan'daki konağında resim çalışırken (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 3:20)



**8b** İran Şahı Muzaffereddin'in İstanbul'u ziyareti, 1900  
(Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90509---0015)





**8c** Baalbek'te Prens de Gal'in oğulları Prens George ve Prens Albert ile maiyeti  
(Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümâyûnu, 779-40---0016)



**8d** Vasilaki Kargopulo (Basile Kargopoulo),  
Sultan II. Abdülhamid'in oğlu Mehmed Selim Efendi,  
Sultan Abdülaziz'in çocukları Mehmed Seyfeddin Efendi ve  
Esmâ Sultan, Şeker Ahmed Ali Paşa ile birlikte, 1879  
(Ömer M. Koç Koleksiyonu)





**8e** Ferik Ahmed Ali Paşa kulları bin Ali  
(Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90965---0005)



**9** Kaymakam Zekâi Bey kulları bin İbrahim  
(Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90965/0044)



**8f** 1902 yılındaki İkinci İstanbul Salonu Sergisi  
(Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90528---0008)

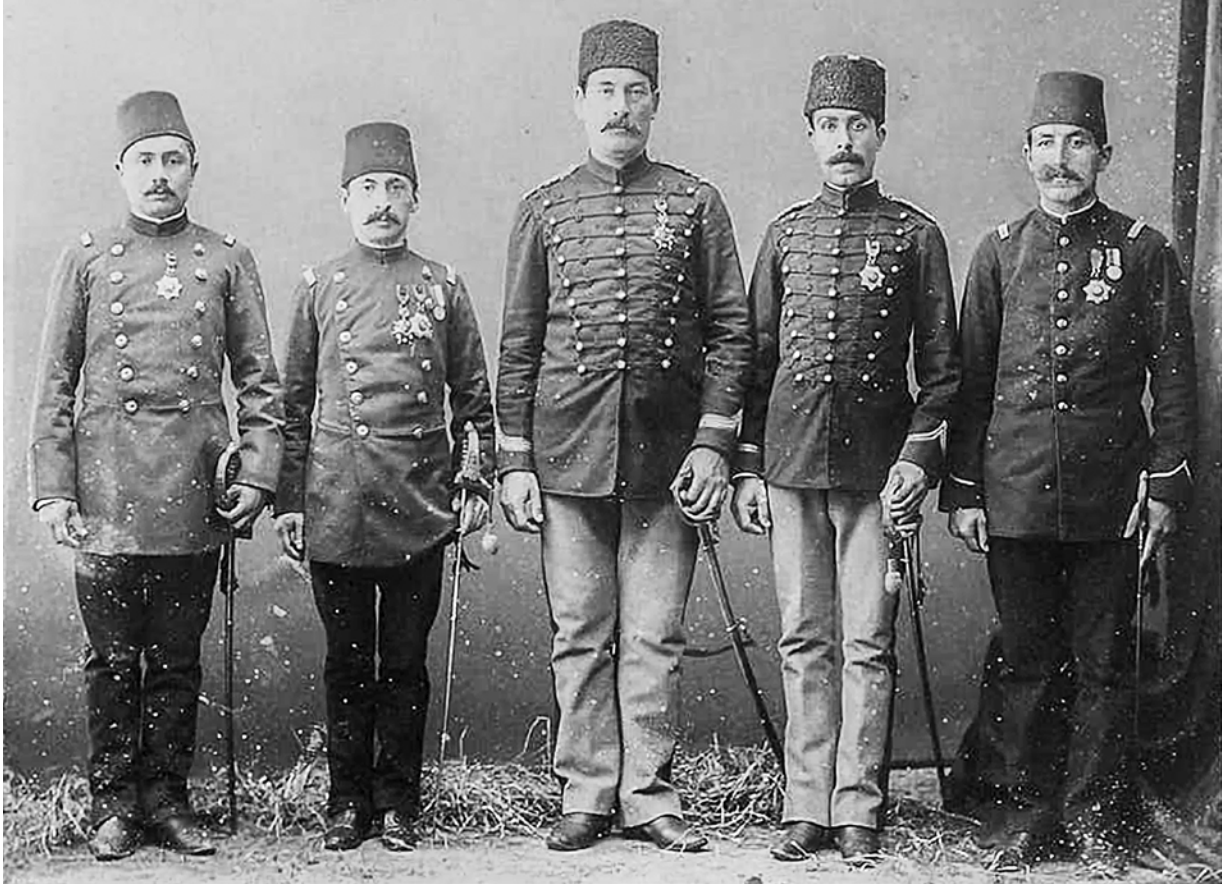




**10a** Ressam Yusuf Ziya Paşa  
(Salt Araştırma, Feridun Fazıl Tülbentçi Arşivi)



**10b** Yusuf Ziya Paşa, *Kız Kulesi Önünde Gece Donanması*,  
tuval üzerine yağlıboya, 48,5 x 59 cm, Env. No. 121/721



**11** Sultan II. Abdülhamid tarafından Söğüt ve civarının fotoğraflarının çekilmesi ile görevlendirilen fotoğrafçı heyeti,  
1886 (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90965-022)

**Soldan sağa:** Mülâzım-ı evvel Emin Bey, Kolağası Ahmed Şekur Bey, Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn Fotoğraf Muallimi Yarbay Servili Ahmed Emin Bey ve yardımcısı Kolağası Ali Haydar Bey, Mülâzım-ı evvel Ali Rıza Efendi (Ressam Hoca Ali Rıza)









13 Servili [Surûrîli] Ahmed Emin (Topçu Kaymakam), *Antik Tapınaklı Manzara*, tuval üzerine yağlıboya, 71,5 x 90 cm, Env. No. 12/2718

Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nun en seçkin örnekleri, Osmanlı resim sanatının Türkiye'de ve dünyadaki tek temsilcisi olan Millî Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenmektedir. Osmanlı sarayının resim mirasını sanatseverlere çağdaş müzecilik teknikleriyle sunan Millî Saraylar Resim Müzesi, 34 tematik bölümden oluşmaktadır. Müzenin 7. tematik bölümü "Osman Nuri Paşa", 10. tematik bölümü "Halil Paşa", 12. tematik bölümü "Şeker Ahmed Paşa", 17. tematik bölümü ise "Hüseyin Zekâi Paşa" adıyla düzenlenmiştir. (Servili) [Surûrîli] Ahmed Emin'in *Antik Tapınaklı Manzara* (Resim 13) adlı eseri, "Hüseyin Zekâi Paşa" tematik bölümünün

önündeki koridorda sergilenmektedir. Yaver resamların eserlerinin birçoğunda "kulları" ibaresi bulunmaktadır. Bu sözcük, padişaha ve ricâline duyulan saygıyı yansıtmaktadır.

Müze koleksiyonunda yer alan Halil Paşa, Şeker Ahmed Paşa, Yusuf Ziya Paşa gibi birçok sanatçının tablolarının arka yüzünde "Lefranc & Co." damgası görülmektedir. Fethi Kayaalp, Lefranc & Co. damgalı malzemelerin Max Fruchtermann tarafından Avrupa'dan getirildiğini belirtmiştir.<sup>21</sup> 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın

21 Ali Kayaalp, *Fethi Kayaalp'in 1963-2010 Dönemi Restorasyon*



başında Türkiye'deki yerli ve yabancı ressam, resim malzemelerini yurt dışından ve İstanbul'un çeşitli mağazalarından temin etmişlerdir. Pera'daki Leduc Çerçevcisi, Papadopulo Kırtasiye, Zelliçh Kırtasiye ve Percheron Çerçevcisi, sözü edilen dükkânlardan bazılarıdır.<sup>22</sup> Bu dönemde Nuruosmaniye'deki 60 numaralı mağazada Johan Maloka'nın okullar ve ressamlar için her çeşit malzeme satan bir mağazası vardır.<sup>23</sup>

### Yaver Ressam Osman Nuri Paşa ve Eserleri

Sultanahmetli Osman Nuri, Harbiye Mektebi'nin dördüncü sınıfında okurken, 1856/1857 yılında saraya yaver ressam olarak alınmıştır. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde yaver ressam unvanıyla sarayda görev yaptığı bilinmektedir. Miralaylığa kadar yükselen sanatçı, daha sonra mirliva rütbesi ile Harbiye ve Kuleli Askerî İdâdisi'nde resim öğretmenliği yapmıştır.<sup>24</sup> Avrupada resim eğitimi görmeyen Osman Nuri, ressamlıktan ziyade resim öğretmenliği yönüyle

öne çıkmıştır. Öğrencilerine resim sanatını tanıtmak ve sevdirmek için büyük gayret göstermiştir. Kuleli Askerî İdâdisi'ndeki yetenekli öğrencilerini defterine yazmış ve bu öğrencilerin Harbiye'ye geçtiklerinde Harbiye Resim Atölyesi'ne devamlarını sağlamaya çalışmıştır. Hoca Ali Rıza Bey, Hüseyin Zekâi Paşa, Mehmed Sami Yetik, Mehmed Ali Laga, Diyarbakırlı Tahsin, Ahmed Ziya Akbulut gibi pek çok ressamın hocalığını yaparak resim sanatımızda önemli hizmetleri olmuştur.<sup>25</sup>

Türk resim sanatında kahramanlık konusunu işleyen ilk ressam olan Osman Nuri Paşa, deniz savaşları, gemi resimleri ve manzaralar yapmıştır.<sup>26</sup> Fotoğraftan faydalanarak yaptığı manzara kompozisyonlarına gölge-ışık ve renk gibi değişikliklerle kendi yorumunu da katmıştır. Hem yaver ressamlığı hem de resim öğretmenliği döneminde sarayın beğenisine uygun eserler yapan Osman Nuri, pek çok asker ressamın hayalini kurduğu bir şans Harbiye'de dördüncü sınıf öğrencisiyken yakalamış ve yaver ressam olmuştur. Ancak, mezuniyet sonrası Avrupada resim eğitimi alma imkânı olmamıştır. 1895 yılında *Fenn-i Menâzır ve Suluboya Târîfâtı* adlı kitabı tertip etmiştir. Osman Nuri Paşa'nın Kuleli Askerî İdâdisi'nde öğrencisi olan Mehmed Sami Yetik, *Ressamlarımız* adlı kitabında<sup>27</sup> hocasının öğretmenliğinden övgüyle bahsederken, yağlıboya çalışmalarını pek başarılı bulmadığını yazmıştır. Turan Erol ise bu hususta Sami Yetik'in görüşüne katılmadığını beyan etmiştir.<sup>28</sup>

*Çalışmaları Kapsamında Türk Resminin Değerlendirilmesi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2013, 209.

22 Seza Sinanlar, *Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2010, 62.

23 Koleksiyonda bulunan, Şeker Ahmed Paşa'nın 11/204 envanter numaralı eserinin arka yüzünde Johan Maloka'nın mağazasının etiketi vardır. Fausto Zonaro'nun 11/1519 envanter numaralı eserinin çerçevesinin arka yüzünde Tamirhâne-i Hümayûn mamulâtı olduğu yazılıdır. Victor Salomon Libertus Lorie'nin 121/566 envanter numaralı eserinin çerçevesinin arka yüzünde Percheron Çerçevcisi'nin etiketi bulunmaktadır. Diyarbakırlı Tahsin'in 11/1525 envanter numaralı eserinin çerçevesinin arka yüzünde Max Fruchtermann etiketi vardır. 121/516 envanter numaralı renkli baskı eserin arka yüzünde Goupil & Vibert etiketi görülmektedir. Simon Agopya'nın 64/2176 envanter numaralı eserinin çerçevesinin arka yüzünde Maison Française ile G. Leduc etiketi vardır. Koleksiyondaki 121/1044 envanter numaralı anonim eserin çerçevesinin arka yüzünde de Maison Française ile G. Leduc etiketi bulunmaktadır.

24 İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekolleri*, 36; Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde*, 35; Yetik, *Ressamlarımız*, 39; Özyiğit, "İlk Devir Türk Ressamlarından Bir Kesit", 887; Şehabeddin, "Türk Ressamları: Nuri Paşa", *Millî Mecmua*, 19 (1924), 300-301.

25 Oğuz Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Çev. Tunçay Birkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, 71.

26 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 100-93, 1991.

27 Yetik, *Ressamlarımız*, 39.

28 Turan Erol, Günsel Renda, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Cilt 1, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1980, 111; Kayaalp, *Fethi Kayaalp'in 1963-2010 Dönemi Restorasyon Çalışmaları*, 208.

"Yapıtları çağının genç sanatçılarınca horlanan Osman Nuri bugün bize göre yalnız sevecen, iyi huylu bir öğretmen değil, başarılı bir ressamdır da... Onun deniz savaşlarını, eski savaş gemilerini konu alan yadsınmayacak değerinde yapıtları vardır."



Fethi Kayaalp, Ali Kayaalp ile yaptığı 9 Ekim 2011 tarihli görüşmesinde, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken Osman Nuri Paşa ile Halil Paşa arasında yaşadığını duyduğu bir jurnal olayından bahsetmiştir. İki ressam arasında doğadan çalışıp çalışmama konusunda çıkan sanatsal fikir ayrılığının ne kadar tehlikeli boyutlara vardığı görülmektedir.<sup>29</sup>

Halil Paşa, 1928 yılındaki bir röportajında, geçmişte insan figürlü kompozisyonları satmakta güçlük çektiğini belirtmiştir. Beyoğlu'nda, mobil-yacı Rozental'ın mağazasında sergilenen tablosunun saraya jurnal olunduğunu ve sürgün edilme tehlikesi yaşadığını anlatmıştır. Tablosundan ve Sultan II. Abdülhamid'in gösterdiği tepkiden de bahsetmiştir.<sup>30</sup>

Melik Aksel, Temmuz 1937'de, Halil Paşa'nın Ankara Halkevi'ndeki ikinci resim sergisinde sanatçıyla görüşerek jurnal olayını sormuştur. Halil Paşa da kendisini jurnal edenin Osman Nuri Paşa olduğunu ve jurnalde dükkân ismi yanlış verildiği için sürgünden kurtulduğunu söylemiştir.<sup>31</sup> O ta-

rihte Osman Nuri Paşa hayatta olmadığından, konuyu kendisinden dinleme imkânı bulunmamıştır. Sözü edilen olay gerçekten yaşandıysa, böylesi bir anlaşmazlık hem iki sanatçıya hem de Türk resim sanatına zarar vermiştir.

Osman Nuri Paşa, saraydaki yabancılarla yakın ilişkisinden dolayı bazı ağır eleştiriler almıştır. Sami Yetik, hocasına yapılan bu eleştirileri çok haksız bulmuştur.<sup>32</sup> Osman Nuri Paşa'nın hem Sultan Abdülmecid hem de Sultan Abdülaziz döneminde yaver ressam olması, sarayın beğenisini kazanmış bir ressam olduğunu göstermektedir. Sarayda görev yaptığı dönemde Hippolyte Berteaux, Stanislaw Chlebowski, Pierre Désiré Guillemet ve İvan Konstantinoviç Ayvazovski gibi yabancı ressamın saray için sipariş resimler yapmışlardır. Chlebowski, 1870-1872 yılları arasında da saray ressamlığı görevini yürütmüştür.<sup>33</sup> Aynı dönemde, sarayda Ohannes Umed Behzad, Halil Paşa ve Şeker Ahmed Ali Paşa gibi yerli ressamın da çalışmıştır. Sultan Abdülaziz, ressamın teşvik etmek amacıyla atıyye-i seniyye olarak tabir edilen ih-

29 Kayaalp, *Fethi Kayaalp'in 1963-2010 Dönemi Restorasyon Çalışmaları*, 172-173.

"Halil Paşa, Fransa'da aldığı eğitimin temel kaidelerinden birisi olarak doğadan çalışmayı teşvik eder ve Harbiye'deki hocalığı sırasında da bu doğadan çalışma usullerini yerleştirmek, öğrencilerini buna özendirmek için gayret gösterir. Osman Nuri Paşa ise bu yönetime şiddetle karşı çıkar, onun bildiği ve tatbik etmek istediği usul, senelerden beri kullanılan fotoğraftan kopya etme usulüdür. Bunun üzerine büyük bir münakaşa çıkar. Osman Nuri Paşa, dönemin padişahına giderek Halil Paşa'nın eşek üzerinde bir köylüyü tasvir ettiği resmini şikâyet eder. Sebep olarak da resmin Türk köylüsünü aşağıladığını, onu düşkün ve kılıksız gösterdiğini belirtir. Eskimiş usulleri tatbik etmek istediğini düşündüğü Osman Nuri Paşa'ya da, Halil Paşa 'Molla Nuri' şeklinde isim takar. Sonunda iş bir şekilde bağlanır ve Halil Paşa da herhangi bir takibata uğramaktan kurtulur."

30 Halil Özyiğit, "1928 Tarihinde Halil Paşa ile Hayatı ve Sanatı Üzerine Yapılan Bir Söyleşi", *V. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu, Sanatsal Göstergeler*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2013, 104.

Halil Paşa, Sultan II. Abdülhamid'in sözlerini şöyle aktarmaktadır:

"Biz bunları Avrupa'ya memleketimizdeki kılıksız heriflerin resmini yapın diye mi gönderiyoruz? Bir daha üstü başı temiz adam resmi yapın, Avrupalılara karşı fena taraflarımızı göstermeyelim!"

31 Malik Aksel, "General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi", *Ar Dergisi*, Ankara: 7 (Temmuz 1937), 5-6.

"Bir gün merkebe binmiş bir köylü resmi yaptım. Bunu Beyoğlu'nda bir mağazada teşhir ettim. Bu sırada Nuri Paşa bu resmi görünce derhal padişaha beni jurnal etti. Türk'ü kıyafetsiz bir hâlde eşeğe bindirip Beyoğlu'nda teşhir ediyor demiş. Padişah da derhal saraya getirilmesini irade eylemiş. Jurnalde dükkân ismi yanlış verildiğinden, bir başka dükkânda kervan resmi bulunur. Bunda da eşek ve köylü resmi bulunduğu resmin sahibini araştırırlar. Bunu yapan İtalyan olduğundan, 30 lira verilerek resim alınır ve bir daha böyle resimler yapmaması ihtar edilir. Ben de bu suretle yakamı sürgünden kurtarmış bulundum."

32 Yetik, *Ressamlarımız*, 39.

"Nuri Paşa'nın bu devirlerini bilenler, onun sarayda ecnebi ressamlarla düşüp kalktığını ileri sürerek kabiliyetsizliğinden, vukufsuzluğundan [bilgisiz] şikâyet etmişlerdir... Bu olsa olsa onun rütbesile sanatını mütenasip görememekten çıkarılmış yanlış bir hükmün işaasıdır. Halbuki, sanat meselesinde rütbe bahs olamaz ve olmamalıdır."

33 Ürekli, "Leh Asıllı Stanislaw Chlebowski'nin", 281-316.

Ressamların takdim ettikleri resimler karşılığında yapılan ödemeler ve ihsanlar, aylık gelir ve giderler, Ceyb ve Harc-ı Hâssa defterlerine kaydedilmiştir. Serkurenâ Nevres Paşa'nın döneminde Osman Nuri'ye verilen ihsanlar şöyledir:

"13 Aralık 1870'te 5.000 kuruş, 19 Ocak 1871'de 5.000 kuruş, 13 Aralık 1870'te gemi resmi için 5.000 kuruş, ayrıca ihsan olarak 5.000 kuruş verilir (13 Kasım 1870); zırlı gemi resmi için ise 2.500 kuruş (18 Şubat 1871) olmak üzere toplamda 22.500 kuruş Nuri Bey'e ödeme yapıldı."



sanlar vermiştir. Abdülaziz'in Osman Nuri Paşa'ya Avrupalı bir sanatçının yaptığı *Endülüs Muharebe-leri* adlı tabloyu hediye ettiği bilinmektedir.<sup>34</sup> Yaver ressam Osman Nuri Paşa ile Chlebowski, Ayvazovski ve Sultan Abdülaziz arasındaki sanatsal ilişkinin araştırılması büyük önem taşımaktadır.<sup>35</sup> Sultan Abdülaziz'in saray ressamı Chlebowski ile sanat üzerine tartıştığı ve yeni kompozisyon düşüncelerini ifade eden taslak çizimler yaptığı, ayrıca Ayvazovski ile de fikir alışverişinde bulunduğu ve sipariş edilen bazı tabloların kompozisyonlarını birlikte oluşturdukları bilinmektedir. Harbiye'nin piyade sınıfından mezun olduğu ve deniz ile iç içe bir yaşam sürmediği için Osman Nuri Paşa'nın gemilerin teknik özellikleri konusunda fazla bilgi sahibi olmadığı söylenebilir. Oysa Ayvazovski ve Ohannes Umed Behzad, gemilerin en küçük ayrıntılarına kadar betimlenmesinde uzmanlaşmışlardır.

Saraydaki yerli ve yabancı ressamın arasında yakın ilişki olması olumsuz bir şey değildir. Halil Paşa da yaver ressamken saray ressamı Chlebowski'yi (1835-1884) izleyerek kendisini geliştirmiştir. Bu türden etkileşimler, gerek sanatçıların ve resim sanatının gelişmesi gerekse daha çok eser üretilmesi için teşvik edicidir. Resim müzelerinin ve sergilerinin olmadığı bir kültür ve sanat ortamında sarayda ve okulda görev yapan Osman Nuri'nin kendisini geliştirmek için saraydaki yerli ve yabancı ressamlarla sanat ilişkisi içinde olması çok doğal bir sonuçtur.<sup>36</sup> Dolayısıyla Sami Yetik, hocasına yönelttiği sert eleştirilere karşı çıkmakta haklıdır. Nitekim

Türk resim sanatı, Şeker Ahmed Paşa ile Süleyman Seyyid Bey arasında yaşanan ve nedeni bilinmeyen bir anlaşmazlıktan ötürü büyük kayba uğramıştır. Geçinmek için aynı anda birkaç işte çalışmak zorunda kalan Süleyman Seyyid, birkaç sergi dışında sanat ortamında yer almamıştır. Dolayısıyla saray koleksiyonundaki eserlerinin sayısı kısıtlı kalmıştır. Keza, Osman Nuri Paşa da Halil Paşa'yla yaşadığı anlaşmazlıktan ötürü dönemin kültür ve sanat ortamında yer almamıştır. İki sanatçı arasındaki anlaşmazlığın sarayda yaver ressam olarak görev yaptıkları dönemde başladığı düşünülebilir. Böylesi olumsuzluklar, padişahın beğenisini kazanan ressamlar arasındaki sanat çekişmelerini ortaya koymaktadır.

Ne yazık ki Osman Nuri Paşa, saraydaki görevi ve resim öğretmenliği dışında Osmanlı'nın kültür ve sanat hayatında yer almamıştır. Dönemindeki sergilerden sadece Şeker Ahmed Paşa'nın Dârülfünûnda (günümüzde Basın Müzesi) düzenlediği 1875 Sergisi'ne katılmıştır. Otuz sanatçının katıldığı bu sergide sanatçının deniz konulu üç eseri teşhir edilmiştir. Sergiye katılan diğer Türk ressamlar Şeker Ahmed Paşa, Ahmed Bedri, Halil Paşa ve Osman Hamdi Bey'dir. *La Turquie* gazetesi, 4 ve 5 Ağustos 1975 tarihli nüshalarında sergiye katılan sanatçıları tanıtırken, Sultan Abdülaziz'in yaverleri olan Osman Nuri Paşa ve Halil Paşa'dan da bahsetmiştir.<sup>37</sup>

34 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, 153.

35 Ürekli, "Leh Asıllı Stanislaw Chlebowski'nin", 312-313.

Chlebowski'nin saray ressamlığı döneminde yaptığı tasvirler ile resim malzemeleri masraflarıyla ilgili pusulada geçen "Nuri Bey muâveneti ile nakş olunan bahriye resmi" ile "Nuri Beyefendi refâkati inzimâmile tasnî ve tasnif kılınan bahriye tesâvîri" ifadeleri dikkat çekicidir.

36 Ürekli, "Leh Asıllı Stanislaw Chlebowski'nin", 312-313.

Chlebowski'nin saray ressamlığı döneminde yaptığı tasvirler ile resim malzemeleri masraflarıyla ilgili pusulada geçen "Nuri Bey muâveneti ile nakş olunan bahriye resmi" ile "Nuri Beyefendi refâkati inzimâmile tasnî ve tasnif kılınan bahriye tesâvîri" ifadeleri, adedi 100 kuruş olan üç adet bahriye resminin Chlebowski ile Osman Nuri Paşa'nın ortak çalışmaları olabileceğini düşündürüyor.

37 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, 434.

Gazetenin her iki ressamın eserlerine dair yaptığı değerlendirmeler dikkat çekicidir:

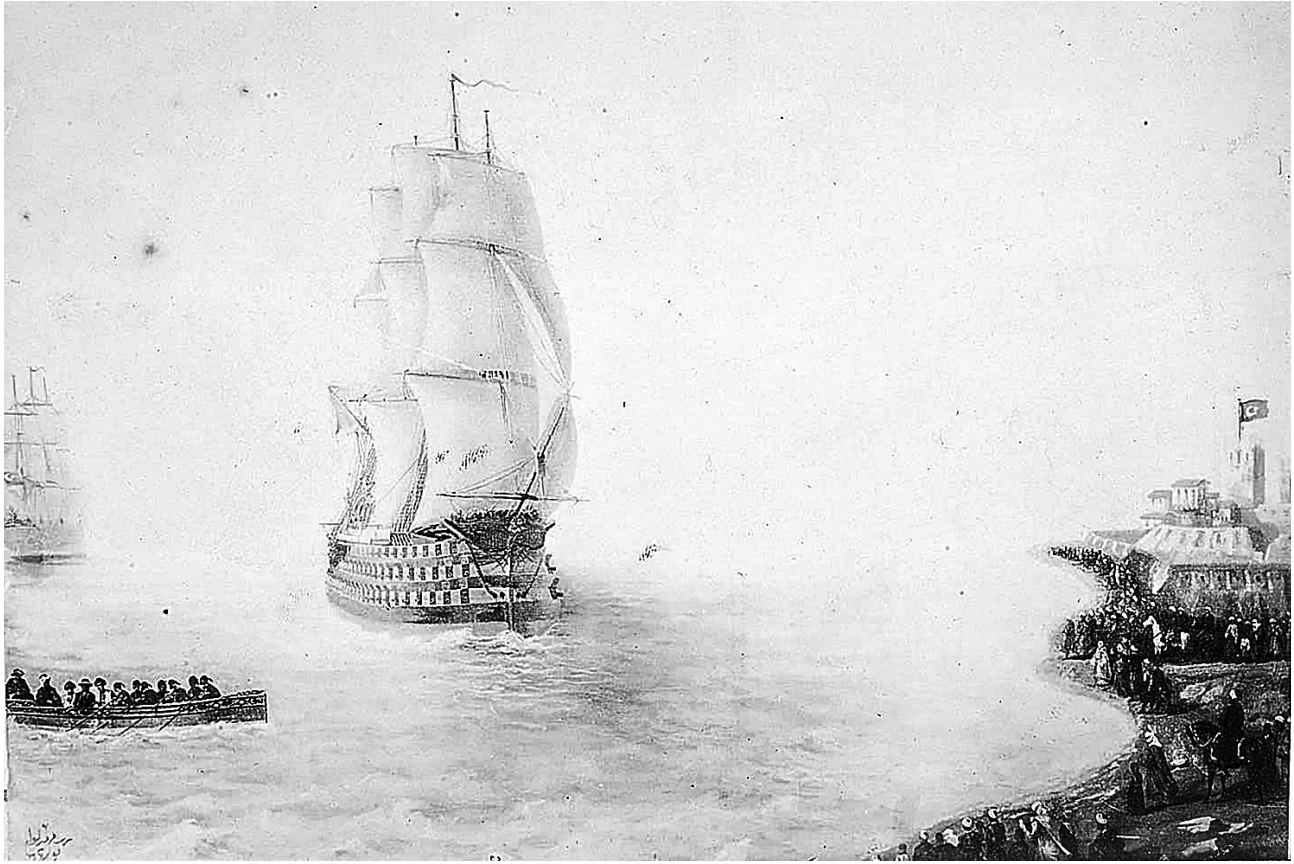
"Nuri Bey: Üç tane denize ait resim, bunlardan biri grimsi ve donuk bir tonda, diğer ikisi de tamamen değişik bir tarzda işlenmiş. ...Halil Bey: İsviçre Manzarası' ve 'Yalakta İnekler'. Bu iki tablo, desen bakımından oldukça iyi. Fakat renk biraz donuk ve ifâ durumu biraz çekingen."



Basile Kargopoulo'nun (1826-1886) çektiği, Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'nin resim muallimi Mirliva Nuri Paşa kullarının fotoğrafı, belge değeriyle önemlidir. (Resim 14a-14b) Osman Nuri, üniformalı olarak şövaledeki eserinin yanında gururla poz vermiştir. Sanatçının şövaledeki tablosu, iki tarafı ağaçlıklı bir akarsuyun görüldüğü mehtaplı bir gece manzarasıdır. Şövalenin yanında, yerde, sol tarafta paleti ve fırçası vardır. Şövalenin ayaklarının altında görülen, dalgalı denizde bir yelkenliyi tasvir eden tablo, Rus Ressam Ayvazovski'nin gemi resimlerinden esinlenmiş gibidir. Ayrıca, baskı resimlerden oluşan, açık hâlde bir albüm, albümün üstünde de bir kitap görülmektedir.



**14a** Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne Resim Muallimi Mirlivâ Nuri Paşa Kulları (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümâyûnu, 90850---0174)



**14b** Osman Nuri Paşa'nın İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu'ndaki *Mahmudiye Kalyonu'nun İstanbul'a Gelişi* adlı tablosunun fotoğrafı (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümâyûnu, 91151---0033)





**15a** Zangaki, *Mescid-i Aksâ* (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90482---0029)



**15b** Osman Nuri Paşa, *Mescid-i Aksâ*, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 100 cm, Env. No. 12/2639

Millî Saraylar Resim Müzesi'nde Osman Nuri Paşa'nın *Peyzaj*, *Mescid-i Aksâ* (Resim 15a-15b) ve *Yalova'da Valide Hamamı* adlı üç eseri bulunmaktadır. *Peyzaj*<sup>38</sup> adlı eserinde "Kulları Piyade Kolağası

Nuri", *Mescid-i Aksâ* adlı eserinde "Ressam Mirliva Nuri Kulları", *Yalova'da Valide Hamamı* adlı eserinde de "Mirliva Nuri Kulları" imzası vardır.

38 Öğrencisi Mehmed Ali Laga, özel bir koleksiyonda bulunan *Dere* adlı eserini hocasının *Peyzaj* adlı eserinden örnek almış olabilir. Ne yazık ki *Peyzaj* adlı tablonun, hangi şehrin manzarası olduğu bugüne kadar saptanamamıştır. Muhtemelen Os-

manlı'nın Rumeli'deki toprakları ya da Bursa veya çevresidir. Sanatçı, bazı tablolarında Rumeli'deki Yenişehir ve Tırhalı'yı da resmetmiştir.





16 Osman Nuri Paşa, *Peyzaj*, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 98,5 cm, Env. No. 11/260

*Peyzaj* (Resim 16) tablosunda, perspektif ve ışık kullanımındaki ustalığı dikkat çekmektedir. Figürlerin yer almadığı kompozisyonun durağanlığını, sanatçının kullandığı açık ve parlak renkler, desen işçiliği ve derinlik yaratma becerisi gidermiştir.

### Yaver Ressam Halil Paşa ve Eserleri

Harbiye Mektebi'nin kurucularından Askerî Okullar Nazırı Ferik Selim Paşa'nın oğlu olan Üsküdarlı Halil, Beylerbeyi'nde, Selim Paşa Yalısı'nda doğmuştur. Askerî Rüştiye'den mezun olduktan sonra Mühendishâne-i Berri-i Hümayûn'a girmiştir. Mühendishâne'deki resim öğretmenleri Binbaşı Hacı Mahmud, Mülâzım Ahmed Bey<sup>39</sup> ve Servili

[Surûrîli] Ahmed Emin'dir. 1873/1874'te teğmen rütbesiyle mezun olan Halil'in resimlerini beğenen Sultan Abdülaziz, onu yaver olarak saraya almıştır. Halil Paşa'nın resim sanatına olan ilgisi, yaver olarak çalışırken sarayda görev yapan ressamı Chlebowski'den etkilenmiş ve boş vakitlerinde resim çalışmaları yapmaya başlamıştır. Halil Paşa'nın

Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi", 5; Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde*, 53; Selma Sözel (Hekimoğlu), "Ressam Halil Paşa", *Sanat Çevresi Dergisi*, İstanbul: 73 (Kasım 1984), 4; Gül Sarıdikmen, "Ressam Halil Paşa", *Uluslararası VI. Üsküdar Sempozyumu*, 6-9 Kasım 2008, Cilt 1, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2009, 101-103; Terzi, "Halil Paşa'nın Askerî Eğitim-Öğretimi ve Resim Sanatı", 202-232; Öner, "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar", 4; Sezer Tansuğ, *Halil Paşa*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, 19-28; Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, 537; Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul: Matbaa-ı Âmire, 1924, 43-47.

39 Mehmed Esad, *Mir'at-ı Mühendishâne-i Berri-i Hümayun*, İstanbul: Karabet Matbaası, 1312/1896, 212; Aksel, "General



çalışmalarından haberdar olan Sultan Abdülaziz, onu hem terfi ettirmiş hem de ressam sınıfına aldırıştır. Bundan sonra tüm zamanını resme ayıran sanatçının saraya sunulan tabloları Padişah'ın beğenisini kazanmıştır. Ancak, sanatçının kendisini geliştirmek için Paris'e sanat eğitimine gönderilme isteği kabul edilmemiştir. Padişah, "*Şimdi peder ihtiyardır, belki razı olmaz. Hem kendisi de gençtir, belki de itikadı bozulur. İleride göndeririz*" cevabını vermiş ve sanatçıyı kolağalığına terfi ettirmiştir. Halil Paşa, Padişah'ın tahttan indirilmesinden sonra, Kuleli Askerî Lisesi'nde resim öğretmeni olan Mösyö Gués'in yardımcısı olarak görevlendirilmiştir. 1880 yılında, Sultan II. Abdülhamid döneminde Avrupa'ya resim eğitimine gönderilmiştir.<sup>40</sup> Paris'teki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda portre ressamı olarak ün yapmış Gustave Courtois'in (1853-1924) öğrencisi olan Halil Bey, Gérôme'un atölyesinde de uzun süre çalışmıştır. 1888 yılında, Paris'te iken binbaşı olmuş ve aynı yıl yurda dönmüştür. 1889 yılındaki Paris Uluslararası Sergisi'nde *Madame X* adlı portresiyle ödül almıştır. Ülkeye döndükten sonra Tıbbiyede resim öğretmenliği yapmış, 1902'de manzara ve portrelerden oluşan ilk sergisini düzenlemiştir.<sup>41</sup> Kuleli Askerî Lisesi'nde resim hocasıyken öğrencilerine tabiata bakarak resim yapmayı öğretmiştir. Okulun müfredatına aldırıldığı bu uygulamayla öğrenciler baskı kopyalardan resim yapmak yerine, açık havada gözleme dayalı resim yapabilmişlerdir. Müfide Kadri, Ali Rıza Bayezıt, Şerif Renk Görür ve Hasan Vecih Bereketoğlu gibi

pek çok değerli öğrenci yetiştirmiştir.<sup>42</sup>

Tophane-i Âmire Müşirliği'nin 21 Mart 1905 tarihli yazısında, Mekteb-i Fünûn-ı Harbiye ile Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn öğrencilerinin o yıl yaptıkları resimlerin, Padişah'a takdim edilmek üzere Askerî Okullar II. Nâzırı Ferik Rıza Paşa'ya bir pusulayla bırakıldığı belirtilmiş ve bahsi geçen subay ve öğrencilerin taltif edilmesi için izin talep edilmiştir. Bu şahıslardan Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne resim muallimi Piyade Miralay Halil Bey, Sanâyi-i Nefîse Madalyası ile ödüllendirilmiştir.<sup>43</sup>

1905'te Müze-i Hümâyûn'da müdür yardımcılığına getirilen, bir yıl sonra da mirliva rütbesi verilen Halil Paşa, Harbiye Mektebi'nde resim öğretmenliğine atanmıştır. Burada açık havada resim çalışmaya dayalı eğitim sisteminin yerleşmesini başarmıştır. Meşrutiyet'in ardından çıkarılan Tasfiye Yasası gereği rütbesi indirilince emekliye ayrılan Halil Paşa, bütün zamanını resme ayırmıştır. 1911-1913 yılları arasında resim dersleri verdiği Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin 1917-1918 yılları arasında müdürlüğünü yapmıştır. Bu dönemde Galatasaray Sergileri başta olmak üzere yurt içinde ve dışında pek çok sergiye katılmıştır. 1936'da Viyana'da düzenlenen Uluslararası Resim Sergisi'nde bir natürmordu altın madalyaya kazanmıştır. Özel resim dersleri de veren Halil Paşa, ilk kadın ressamlarımızdan Müfide Kadri'nin hocasıdır. Hidiv ailesinden Abbas Halim Paşa'nın konduğu bulunduğu Mısır'da, Kahire'nin pek çok görünümünü resmetmiş ve Mısırlı insanların portrelerini yapmıştır.<sup>44</sup> P. Boyar, sanatçının resim yeteneğinden şöyle bahsetmektedir:<sup>45</sup>

*"General, hayatı boyunca Boğaziçi sahillerinde fırçası ile şiir yazmış, içli bir sanatkârdır... Burgaz içinde ve Marmara sahilleri ile Mısır'ın kızgın ve parlak seması altında yaptığı resimlerde o, empresyonizmin ruhundan fıskırdığını görmüştür."*

40 Özyiğit, "1928 Tarihinde Halil Paşa ile Hayatı", 100-102.

41 Mehmed Esad, *Mir'at-ı Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn*, 344; Ahmet Kâmil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, İstanbul: Şişli Belediyesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, 155; Yetik, *Ressamlarımız*, 32; Sezer Tansuğ, "1820-1920 Pentürde İstanbul Sergisi", *Sanat Çevresi Dergisi*, İstanbul: 44 (Haziran 1982), 4; Sezer Tansuğ, "Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Bir Gerçek: 19. Yüzyıl Sonu Türk Foto Yorumcuları", *Sanat Çevresi Dergisi*, İstanbul: 23 (Eylül 1980), 4-7; Adnan Çoker, "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", *Boyut Dergisi*, Ankara: 2/9 (Ocak 1983), 4-12; Sözel (Hekimoğlu), "Ressam Halil Paşa", 4-5; Taha Toros, "Halil Paşa", *Antik & Dekor*, 45 (1998), 70; Sema Öner, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1991, 139.

42 Sarıdikmen, "Ressam Halil Paşa", 98-103.

43 H. Katipoğlu Kaya, "19. Yüzyılın Sonunda Bazı Okulların Saraya Resim Sunması", *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu 23-26 Kasım 2006 Bildiriler*, İstanbul: Millî Saraylar, 2007, 265.

44 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi*, 155.

45 Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde*, 54.





17 Halil Paşa, *Kuyulu Peyzaj*, 1882-1883, tuval üzerine yağlıboya, 68 x 98 cm, Env. No. 11/1506

Halil Paşa, Recâizâde Mahmud Ekrem'in kız kardeşi Aliye Hanım'la evlenmiştir. Üç oğulları olmuştur. En küçük oğulları Âli Hasan (1904-1974) da ressamdır. Âli Halil adını kullanan sanatçı, soyadı kanunundan sonra Sözel soyadını almıştır.<sup>46</sup>

Halil Paşa'nın İstanbul ve Mısır manzaralarında izlenimci anlayışın etkisi görülmektedir. Renk ve ışık etkisini serbest fırça vuruşlarıyla yansıtmış, portreleriyle de büyük başarı kazanmıştır. Çok üretken bir sanatçı olan Halil Paşa, bir röportaj sırasında "Kaç resim yaptınız?" sorusuna "Belki bin tane" cevabını vermiştir.<sup>47</sup> Ünlü sanat eleştirmeni Thalasso, yorulmak bilmez bir kişi olan sanatçının, zamanının yarısını derslerine, yarısını da Beylerbeyi'ndeki yalısında yaptığı tablolara ayırdığını söylemiştir.<sup>48</sup> Sanatçı, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed

Paşa ve Ömer Adil Bey ile birlikte dönemin kültür sanat ortamında dikkat çeken ressamlar arasında yer almış ve Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir konuma ulaşmıştır.

Millî Saraylar Resim Müzesi'nin Halil Paşa tematik bölümünde *Kuyulu Peyzaj* (1882-885), *Göksu* (1902-1903), *Yavuz Sultan Selim* (1915'ler), *Sultan III. Selim* (1915'ler), *Sultan II. Mahmud* (1915'ler) ve *Sahilde Anne ve Çocuk* (1925) adlı eserler sergilenmektedir.<sup>49</sup>

Halil Paşa'nın öğrencilik döneminde, Paris'te yaptığı manzaralarında, 19. yüzyılda Fransa'da etkin olan ve izlenimci resme öncülük eden Barbizon Okulu'nun etkisi hissedilmektedir. İstanbul'a tutkun olan sanatçı; sakin denizi, sudaki akisleri, denizden kıyıyı resmetmesi ve izlenimci paletini yansıtan renkleriyle tanınmıştır.

46 Toros, "Halil Paşa", 72-73.

47 Sarıdikmen, "Resam Halil Paşa", 98-103.

48 Adolphe Thalasso, *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları*, İstanbul: İBB Yayınları, 93-53, 2008.

49 *Anne ve Çocuk* adlı eser, 2011 yılında TBMM Genel Sekreterliğinden devredilmiştir.





18 Halil Paşa, *Göksu*, 1902-1903, tuval üzerine yağlıboya, 92,5 x 127,5 cm, Env. No. 11/1159

*Kuyulu Peyzaj* (Resim 17) adlı, 1882-1883 tarihli eserinin arka yüzündeki yazılar, tabloyu Paris'te yaptığını belgelemektedir. Yaşlı bir kadını konu alan *Portre* adlı eserini yurt dışındaki eğitiminden döndüğü 1888 yılında yapmıştır. *Göksu* (1902-1903) (Resim 18), *Mehmed Fahreddin Yesârî* (1906-1907), *Vazoda Çiçekler* (1918), *Hüseyin Rahmi Gürpınar*<sup>50</sup> (1924), *Sahilde Anne ve Çocuk* (1925), *Fatih Sultan Mehmed* (1915'ler), *Yavuz Sultan Selim* (1915'ler), *Sultan III. Selim* (1915'ler) ve *Sultan II. Mahmud* (1915'ler) (Resim 19) koleksiyondaki diğer eserleridir. Ürdün'ün Londra, Ankara ve Paris

50 Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın portresi, Millî Saraylar Resim Müzesi'nin Suretler bölümündedir. Sanatçı, Millî Saraylar Resim Müzesi'nin Tasvir-i Hümayûn Salonu'nda sergilenen Fatih portresini yaparken, İtalyan ressam Gentile Bellini'nin günümüzde İngiltere'deki National Gallery'de bulunan tablосundan çalışmıştır. Ancak, sözü edilen tabloda Fatih, Venedik tarzı kemer biçiminde bir çerçeve içinde değil, arka planında koyu renk ve düz bir fonla betimlenmiştir. Bellini'nin Fatih portresini Fausto Zonaro, Halil Paşa ve Ohannes Onnik Kürkçian gibi birçok sanatçı çalışmıştır.



19 Halil Paşa, *Sultan II. Mahmud*, 1915'ler, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 43,3 cm, Env. No. 121/955



büyükelçiliğini yapan Şerif Abdülmecid (Resim 20) için padişah portrelerini resmederken saraydaki portreleri örnek almıştır. Bu eserleri hazırlarken fotoğraflardan ve baskı resimlerden faydalanmış olmalıdır.

İstanbul'un çeşitli görünümünü belge değerindeki eserlerinde resmetmiştir. Desene önem veren sanatçı, izlenimci resimlerinde bile nesnelere ayrıntılarını çizmeyi ihmal etmemiştir. *Göksu* adlı eseri, izlenimci anlayıştaki manzaralarından biridir. Tabloda görülen fırça ve renk kullanımı ile parlak ışık lekeleri, izlenimci tekniğini ön plana çıkarmaktadır. Güneşli, pırıl pırıl bir günde kıyıdaki ağaçlar, evler, kayıklar ve ördeklerden oluşan bu manzara kompozisyonu son derece etkileyicidir.

Sultan II. Mahmud'un kıyafet reformundan sonra, Padişah'ı yeni üniformasıyla atlı ya da ayakta tasvir eden portreleri yapılmıştır. Bu portrelerin öncüleri de Alman asıllı Fransız ressam Heinrich Wilhelm Schlesinger'in (1814-1893) II. Mahmud'u biri atlı, diğeri ayakta betimlediği portreleridir. Halil Paşa da muhtemelen bu eserlerden ve benzeri örneklerden faydalanmıştır.<sup>51</sup> Ohannes Onnik Kürkçyan da 1910-1916 yılları arasında, Photo Phébus'un sahibi Bogos Tarkulyan'ın atölyesinde fotoğraftan yağlıboya portreler yapmıştır. Bu eserler arasında Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim ve diğer hanedan üyelerinin portreleri de



20 Abdülmecid Efendi, Şerif Abdülmecid, 1917-1918, tuval üzerine yağlıboya, 145,5 x 97,5 cm, Env. No. 121/958

vardır.<sup>52</sup> Halil Paşa ile Kürkçyan, Yavuz Sultan Selim portrelerini yaparlarken büyük olasılıkla aynı kaynaktan esinlenmişlerdir.<sup>53</sup>

Halil Paşa, Sultan Abdülmecid'in portresine başlayabilmek için 12 Temmuz 1915'te saraya bir telgraf çekmiştir.<sup>54</sup> Sultan Abdülmecid'in 226 x 140

51 Günsel Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, 450-452.

Schlesinger'in yaptığı, Padişah'ın 1837 tarihli ve 121/110 envanter numaralı atlı portresi, restorasyonun tamamlanmasının ardından Milli Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenecektir. Musée de Versailles'da bulunan, Schlesinger'in 1839 tarihli II. Mahmud portresinde Padişah bir verandada resmedilmiştir. Arka planda yeni kurulan ordusunun geçit töreni ve silüet hâlinde İstanbul manzarası görülmektedir. Halil Paşa'nın 121/955 envanter numaralı, Alman ressam Wilhelm Reuter'in 121/136 envanter numaralı, Emin'in 121/114 envanter numaralı portreleri ile 121/426 envanter numaralı anonim tablo ve 121/1002 envanter numaralı anonim fildişi madalyon portre, Schlesinger'in 1839 tarihli portresini kaynak almıştır. Bu portrelerin de başka sanatçıların eserlerine kaynak olduğu görülmektedir. Garabet Atamyan'ın Yıldız Porselen Fabrikası'nda yaptığı, 1894 tarihli, Sultan II. Mahmud portreli tabağı buna örnektir. Ayrıca, Sultan II. Mahmud portreli, 121/812 envanter numaralı bir fotoğraf da bulunmaktadır.

52 Garo Kürkman, *Armenian Painters in the Ottoman Empire*, Cilt 1, İstanbul: Matusalem Consulting and Publishing, 2004, 547-553.

53 *İmparatorluktan Portreler*, Yay. Haz. Samih Rifat, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2010, 20-21; Kürkman, *Armenian Painters in the Ottoman Empire*, 547-553.

54 Öner, "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar", 5.

"29 Haziran 1331 [12 Temmuz 1915] Beylerbeyi Mâbeyn-i Hümâyûnda Serkârin Beyefendi Hazretlerine, Sultan Mecid Efendi Hazretleri'nin resmine bir an evvel başlamaklığım arzu olunuyor. Bugün saat ikiden sonra Camlı Köşke gideceğim.



cm boyutlarındaki bu tam boy portresi, 20 Ekim 2014 tarihinde, Eskiçi Müzayede Evi'nde düzenlenen Türkiye Turing Otomobil Kurumu Resim, Gravür ve Eşya Müzayedesinde satılmıştır. Sanatçı, bu eseri yaparken Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'te bulunan ve Manas Kardeşlere atfedilen Sultan Abdülmecid'in 225 x 140 cm boyutlarındaki tam boy portresini örnek almıştır.<sup>55</sup> Tablonun Rupen Manas imzalı ve 1857 tarihli, İsveç kraliçesine hediye edilmiştir ve günümüzde İsveç'teki Drottningholm Sarayı'ndadır.<sup>56</sup>

Halil Paşa'nın koleksiyondaki eserlerinden sadece *Göksu*'daki imzada "Kulları" ibaresi vardır. Mehmed Fahreddin Yesârî'nin portresi, 11 Eylül 1944'te; 1888 tarihli *Portre* ise 31 Ocak 1957'de satın alınmıştır. Dört padişah portresi ile Abdülmecid Efendi'nin 1917-1918 tarihli Şerif Abdülmecid portresi, Şerif Abdülmecid ve Rukiye Sultan terekesinden koleksiyona geçmiştir.

### Yaver Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa ve Eserleri

Üsküdarlı Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Harbiye kökenli asker ressamıdır. Asıl adı Ahmed Ali olan sanatçı, tatlı dili ve hoş sohbetinden ötürü "Şeker" adıyla anılmıştır. Şeker Ahmed Paşa'nın yetişmesinde hocaları Pierre Guès ve Joseph Schranz'ın katkıları büyüktür. Sanatçı, Harbiye Mektebi'nden en üst derece ile diploma almış; 1863/1864 yılında, Sultan Abdülaziz'in emriyle Paris'e resim öğrenimine gönderilmiştir. Paris'te Jean-Léon Gérôme'un ve Gustave Boulanger'ın atölyelerine devam eden Şeker Ahmed Paşa, Paris

*Müdür Bey rahatsız ise bekçibaşıya veya saireye emir buyrulmasını rica ederim. Ressam Halil*"

55 Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki Manas Kardeşlere atfedilen tablo, 121/103 envanter numaralıdır. 1915 yılında Sultan Abdülmecid'in oğlu Mehmed Reşad, padişahdır. Sultan V. Murad, Sultan V. Mehmed Reşad'ın ağabeyidir. Dolayısıyla, Rukiye Sultan, Sultan Reşad'ın yeğeninin kızıdır. Şerif Abdülmecid de damatlarıdır.

56 Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", 454-455; Günsel Renda, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul'da Batı Tarzında Resim: Yeni Denemeler, Yeni Teknikler", *Büyük İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: İBB Kültür Yayınları, 2015, 412.

Salonu sergilerinin yanı sıra 1867 Paris Uluslararası Sergisi'ne de Sultan Abdülaziz'in bir portresi ile katılmıştır.

İstanbul'a döndükten sonra, yüzbaşı rütbesiyle Tıbbiye Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. Bayezid, Zeyrek Kapudan İbrahim Paşa Mektebi ile Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde de resim öğretmenliği yapmıştır. Türkiye'de gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen kişidir. 27 Nisan 1873'te Sultanahmet Mektebi-i Sanâyi'de dönemin yerli ve yabancı sanatçıların eserlerinden oluşan bir sergi açmıştır. Bu sergisinin başarısından dolayı Sultan Abdülaziz tarafından 1873/1874'te yaverliğe atanmıştır. 1 Temmuz 1875'te dönemin yerli ve yabancı ressamlarının katıldığı ikinci sergisini Çemberlitaş'taki Dârülfünûn'da açmıştır.

Sanatçı; Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde, otuz yılı aşkın bir süre Osmanlı sarayında görev yapmıştır. Fransa'daki hocası Jean-Léon Gérôme'un aracılığı ile Paris'teki Goupil Galerisi'nden 1875-1876 yılları arasında saray için satın alınan tablolar, Türkiye'nin ilk tablo koleksiyonunun örneklerini oluşturmuştur. 1896'da getirildiği Misafirîn-i Ecnebiye Teşrifatçısı (Yabancı Konukları Ağırlama Sorumlusu) görevini ölünceye kadar sürdürmüştür. Kırk sekizi yabancı ülke temsilcileri tarafından verilmiş, toplam altmış adet madalya ile ödüllendirilmiştir. Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına katkı sağlayan sanatçı, burada jüri üyesi olarak da görev yapmıştır. 1877'de Petit-Champs Belediye Tiyatrosu'nda büyük bir sergi açmıştır. 1881'de Tepebaşı Belediye Bahçesi içindeki köşkte açılan Elifba (ABC) Kulübü sergisinin ikincisine katılmıştır. 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında çeşitli sergiler açan sanatçı, 1901 tarihli Birinci İstanbul Salonu Sergisi ve 1902 tarihli İkinci İstanbul Sergisi'ne iştirak etmiştir.<sup>57</sup>

57 Ayhan Dürrüoğlu, *Şeker Ahmet Paşa*, İstanbul: Gümüş Dizgi Yayınları, 1977, 3; Mustafa Cezar, "Şeker Ahmet Paşa'nın Tertiplelediği Resim Sergileri", *Sanat Çevresi*, 11 (Eylül 1979); Ahmet Kâmil Gören, "Tıbbiyeden Ayrılıp Harbiye'ye Geçen ve Buradan Mezun Olan Ressam Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve Sanatta Betimlemeye İlişkin Bir Değerlendirme", *Antik & Dekor*, 39 (Şubat 1997), 84-92; Sönmez Gürışık Ozanoğlu, "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı", *Yeni Boyut*, 2/13 (1983), 1; Hüseyin Haşim, "Ressam



Şeker Ahmed Paşa'nın babası Ali Efendi'dir. Kendisi de şair ve yazar Yahya Saim Ozanoğlu'nun (1898-1962) annesi Lütfiye Hanım'ın dayısıdır. Lütfiye Hanım, Hicaz Fırka Kumandanı Yahya Paşa'nın kızıdır.<sup>58</sup> Şeker Ahmed Paşa ile eşi Emine Şerife Hanım'ın<sup>59</sup> (Feride Hanım) tek çocukları olan Ahmed İzzet Bey de ressamdır. Genç yaşta vefat eden Ahmed İzzet Bey,<sup>60</sup> Ermeni ressam Rupen Efendi'den

(Rupen Seropian) resim dersleri almıştır. Ahmed İzzet Bey, aynı ressamdan ders alan İbrahim Çallı'yı babası Şeker Ahmed Paşa ile tanıştırmıştır. Çallı, Şeker Ahmed Paşa'nın önerisi üzerine 1906 yılında Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir.<sup>61</sup> 1907 Osmanlı Sergisi'nde Ahmed İzzet Bey ve Rupen Seropian'ın<sup>62</sup> eserlerinin yanı sıra vefat eden Şeker Ahmed Paşa'nın da eserleri sergilenmiştir.<sup>63</sup> Sami Yetik de Ahmed İzzet Bey sayesinde Şeker Ahmed Paşa ile tanışmıştır. O sırada Ahmed İzzet Bey süvari yüzbaşısıdır, Sami Yetik ise piyade mülâzımıdır. Ahmed İzzet Bey, Sami Yetik'in Gayret isimli kırtasiye mağazasında satılan resmini beğenerek satın almış ve mağazaya Sami Yetik namına küçük bir zarf bırakarak Mercan'daki konaklarına davet etmiştir.<sup>64</sup>

Şeker Ahmed Ali Paşa, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, İstanbul: 3 (1 Mart 1327), 19-20; Şehabeddin, "Türk Ressamları: Ahmed Ali Paşa", *Milli Mecmua*, 15 (1924), 236-238; John Berger, "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne", *Sanat Çevresi*, Çev. Cevat Çapan, 11 (1979), 6-16; Muhip Dıranas, "Şeker Ahmet Paşa", *Güzel Sanatlar*, İstanbul: 4 (1942), 85-86; Cemal Tollu, *Şeker Ahmed Paşa*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1967, 2-8; Ahmet Kâmil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*, İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2008, 30-42; Terzi, *Mehmet Esad'ın Mirat-ı Mühendishane-i Berri-i Hümayun*, 100; İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, 33.

58 Nâzım H. Polat, "Ölümünün 40. Yılı Münasebetiyle Yahya Saim Ozanoğlu'nun Yayınlanmamış Eserleri", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 11 (2002), 10-11; Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde*, 36; İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekolleri*, 43.

Hicaz Fırka Kumandanı Yahya Paşa, Şeker Ahmed Paşa'yı himaye eden eniştesi Yahya Paşa olmalıdır. Lütfiye Hanım'ın eşi Belezkâde Yusuf Ziya Bey (1860-1933), son Osmanlı Mebusan Meclisi'nde Erzurum milletvekilliği yapmıştır. Şeker Ahmed Paşa'nın Yusuf Ziya Bey ve Kolağası Esad ile tavla oynadıkları bilinmektedir. Bu tavla partilerine Ali Şeref ve Şair Cemil beyler de katılmışlardır. Şair Cemil (1865-1928), Yahya Saim Ozanoğlu'nun dayısı ve Lütfiye Hanım'ın kardeşidir. Dolayısıyla Şeker Ahmed Paşa, Cemil Bey'in de dayısı olmalıdır. İstanbul'da gerçek anlamda bir resim sergisi düzenlenmesi fikrinin sahibi, Hâfız Âli Eşref olarak tanınan Selimiyeli Hâfız Âli Şeref Paşadır (1907-1842). Ali Şeref Bey ile Ali Şeref Paşa'nın aynı kişi olup olmadığı değerlendirilmelidir. Harbiye kökenli Hafız Ali, Avrupada eğitim görmüştür.

59 Dürrüoğlu, *Şeker Ahmet Paşa*, 12; Hüseyin Avni Baloğlu, *Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, 2006, 58-62.

Şeker Ahmed Paşa'nın Sokullu Mehmed Paşa Türbesi civarına defnedildiği bilinmektedir. Türbenin kapısının üzerinde "Yaverân-ı Hazret-i Şehriyâriden Misafirîn-i Ecnebiyye Teşrifatçısı Merhum Şeker Ahmed Paşa'nın kabridir" yazılıdır. Kabrin sol tarafında Tevfik Fikret'in kabri vardır. Eşi Feride Hanım da 1916 yılında öldükten sonra yanına defnedilmiştir. Tevfik Fikret'in kabri daha sonra taşınmıştır. Ne yazık ki Şeker Ahmed Paşa'nın mezarı hâlâ bulunamamıştır.

60 Cevdet Kırpık, *Osmanlı'da Şehzade Eğitimi*, İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2016, 106-107.

Sultan II. Abdülhamid'in hanedan okulu olan Mekteb-i Âli'de, şehzadelerin yanı sıra sultanlar ve üst düzey devlet adamlarının çocukları da eğitim görmüşlerdir. Sonradan yaşanan bir olay, şehzadelerin ayrı eğitim görmesine sebep olmuştur. Şöyle ki; Şehzade Abdülkadir Efendi, maiyetindeki Şeker Ahmed Paşa'nın oğlu Şap İzzet Bey'e para vererek ülkede veya Avrupa'daki ticarethanelerden birinde bulunan bazı eşyaları ısmarlamıştır. Bahsi geçen eşyalar gelmiştir. Ancak, İzzet ısmarlanan eşyaların parasını ödemiş olmalı ki faturası da saraya gitmiştir. Bunun üzerine Sultan II. Abdülhamid, şehzadelere olumsuz etki ettiğini düşündüğü zedeğânları değişik okullara ve görevlere göndermiştir. Böylece okul tamamen şehzadelere tahsis edilmiştir.

61 Naci Sadullah Daniş, "Nasıl Muvaffak Oldular? Arzuhalci Çallı Nasıl Ressam Olabildi?", *Zaman*, 28 Temmuz 1934, 7.

62 Ayşenur Güler, *İbrahim Çallı*, Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2014, 12-13.

"Resim eğitimini Sanâyi-i Nefise Mektebi ve Paris'teki Académie Julian'da alan Seropian, 1896'dan itibaren İstanbul'da çeşitli okullarda (Kumkapıda Bezciyan, Balat'ta Horenyan, Gedikpaşada Mesropyan) resim öğretmenliği yapmıştır. Nuruosmaniye'de bir atölyede resim çalışmalarını sürdürdüğü, 3 Ekim 1907'de Bâbüâlî yakınlığında bir sergiye katılıp ödül aldığı ve İstanbul'da öldüğü kaydedilmiştir. 1916 yılında gerçekleşen Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi'nde 'Robin Seropyan Efendi' olarak ismi geçen ve yapıtlarını sergileyen sanatçı, Rupen Seropian'dır. İbrahim Çallı, Rupen Seropian'dan resim dersleri almakla kalmamış, Rupen Seropian sayesinde Şeker Ahmed Paşa'nın oğlu İzzet Bey ve dolayısıyla da Şeker Ahmed Paşa ile tanışmıştır. O yıllarda, resim sanatının gayrimüslim kesimin ve saraya yakın dar bir çevrenin tekelinde olduğu bir gerçektir. Çallı'nın bu dar sanat çevresine girmesine resim dersi aldığı hocası önayak olmuştur."

63 Sinanlar, *Pera Ressamları*, 77-79.

64 Yetik, *Ressamlarımız*, 77-78.



Türkiye’de gerçek anlamda ilk resim sergisi, Sultanahmet Sanayi Mektebi resim öğretmeni iken Şeker Ahmed Ali Paşa tarafından düzenlenmiştir. Sergiye dair haberler, 1871 yılından itibaren basında duyurulmuştur. Serginin ilk düzenleme komitesinde Ali Efendi (Hafız Ali Paşa) (1842-1907), Şeker Ahmed Ali Paşa ve Limoncu Efendi (Baptiste Limonjiyan) (19. yüzyıl) yer almıştır. Harbiye kökenli, Selimiye’li, Erkân-ı Harbiye Fotoğrafhânesi’nde görevli olan Ali Efendi, Şeker Ahmed Ali Paşa gibi Paris’te eğitim görmüştür ve bahsi geçen serginin fikir babasıdır. Limoncu Efendi ise Müze-i Hümayûn ressamıdır. Sonradan Ali Efendi ile Limoncu Efendi, sergi komitesinden ayrılmışlardır. Şeker Ahmed Ali Paşa, sergiyi tek başına organize etmiştir.<sup>65</sup>

19. yüzyılda resme hevesli ve yetenekli gençler, padişahın beğenisini kazanma onuruna erişmek için saraya resim sunmuşlardır. Padişah da beğendiği tabloların ressamlarını ödüllendirmiştir. Ancak sarayın desteğiyle gelişen bu sanat ortamında sanatçıların eserlerini üretecekleri ve sergileyecekleri mekânlar kısıtlı kalmıştır. İstanbul halkı, Şeker Ahmed Ali Paşa’nın düzenlediği bu sergi ile Batı tarzı resim sanatını tanıma imkânı bulmuştur. Sergi, Şeker Ahmed Ali Paşa ile birlikte toplam on ressamın katılımıyla 27 Nisan 1873 tarihinde, Sultanahmet Sanayi Mektebi’nde açılmıştır. Sadrazam, hariciye nazırı ve üst düzey devlet erkânının teşrif ettiği sergiye Sultan Abdülaziz’in oğlu Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi’nin de ilgi gösterdiği bilinmektedir. Sergide sanat okulu, tıbbiye ve Galatasaray Sultânisi öğrencilerinin eserlerine de yer verilmiştir. Şeker Ahmed Ali Paşa, serginin başarısı sebebiyle Sultan Abdülaziz tarafından yaverliğe atanmıştır. Sergiye gösterilen yoğun ilginin sonucu olarak İstanbul’da,

“Beni pek mütefittâne kabul etti ve babası Şeker Ahmed Paşa’ya takdim ederek tanıttı. Ressam Şeker Ahmed Paşa’yı bu ilk görüşlerimin bende bıraktığı intiba onu devrin riya ve iftira havası içinde insani hislerini muhafaza ederek yaşayan temiz bir sanat âşığı olarak buluşumdur. Resme çalışan gençlerle hemen dost oluverişi, iltifatlara gark edişi kendisinin mümtaz vasıflarındandı.”

65 Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, Cilt 2, 512.

Maarif Nezareti’ne bağlı bir güzel sanatlar okulu açılacağı dönemin gazetelerinde yayınlanmıştır. Sergi ayrıca Pierre Désiré Guillemet’in Perada Desen ve Resim Akademisi adlı bir özel okul açmasına ve özel resim derslerinin verilmeye başlamasına da yol açmıştır.

Şeker Ahmed Ali Paşa, henüz ilk sergisinin ülkenin sanat ortamında yarattığı etkileri sürerken, ikinci sergisini 1 Temmuz 1875 tarihinde Çemberlitaş’taki Dârülfünûn binasında açmıştır. Beşi Türk olmak üzere otuz sanatçının iştirak ettiği sergiye Sultan Abdülaziz de büyük ilgi göstermiş, birçok tabloyu saraya getirtip incelemiş ve sergiye katılan sanatçıları ödüllendirerek desteklemiştir. Sergilerden saraya satın alınan tablolar, saltanat armalı çerçeveler ile sarayın mekânlarına asılmıştır. Sultan II. Abdülhamid döneminde de bu geleneğin devam ettiği görülmektedir.

Sami Yetik, Şeker Ahmed Ali Paşa’nın 1873 yılında açtığı sergiyi “ilk Türk resim sergisi” ve “Paşa’nın en güzel eseri” olarak nitelendirmiştir. Sanatçının saraydaki tablo koleksiyonunun oluşumuna katkısını belirtmiş, ancak gençlik yıllarında Fransa’da yaptığı tablolarla feriklik döneminde yaptığı eserler arasındaki farka da vurgu yapmıştır.<sup>66</sup>

Fehmi Paşa’nın oğlu Ressam Eşref Üren, Şeker Ahmed Ali Paşa’nın Sanâyi-i Nefise Mektebi’ne öğretmen yerine jüri heyeti azası olarak atanmasını ağır bir dille eleştirmiştir. Yerli resamlara duyulan güvensizlikten ve verilen değerden şikâyet etmiştir. Hem Şeker Ahmed Ali Paşa hem de Süleyman Seyyid Bey’de “*zaman zaman görülen zaafın, anlayışsız bir muhite boyun eğmesinden kaynaklandığını*” belirterek Şeker Ahmed Ali Paşa’yı sadece “*natürmortçu ve peyzajcı*” olarak tanıdığını ve sanatçının iki ayrı sanat tarzı olduğunu söylemiştir. “*Hamdi Bey’i ayırt edersek, diğer Türk resamları canlıya, hele insana yaklaşmaya pek cesaret edememişlerdir*” görüşünü savunan Üren, yıllar önce işlediği bir suçtan dolayı Şeker Ahmed Ali Paşa ve oğlu Ressam İzzet Bey’den af dilemiştir.<sup>67</sup>

66 Yetik, *Ressamlarımız*, 78-82.

67 Eşref Üren, “Şeker Ahmed Paşa”, *Ülkü: Millî Kültür Dergisi*, Ankara: 21 (1942), 14-16.



Cemal Tollu da Sultan Abdülaziz ile sanatçı arasındaki yakın ilişki üzerinde durmuştur. Şeker Ahmed Ali Paşa'nın Avrupa'nın tanınmış ressamlarından saraya eser satın alınması fikrini Sultan Abdülaziz'e kabul ettirdiğini belirtmiştir. Tabloların satın alınmasıyla ilgili çalışmaları yapmakla görevlendirilen sanatçı, Goupil Galerisi'nden getirilen eserlerin sarayın uygun mekânlarına asılmasıyla da ilgilenmiştir. Tollu, Şeker Ahmed Paşa'nın rütbe ve nişanlarını diğer subaylar gibi cephede savaşarak değil, sanatıyla kazanmasının sanatçılara verilen değeri gösterdiğini söylemiştir. Sami Yetik'in Şeker Ahmed Paşa'ya yönelttiği bazı eleştirilere tümüyle katılmamakla birlikte, Şeker Ahmed Paşa'nın heyecanını kaybederek gerilediğini kabul etmiş ve bunun sebeplerini açıklamıştır.<sup>68</sup>

Yapılan araştırmalar, Goupil Galerisi'nden saraya otuzdan fazla resim alındığını, galerinin Avrupalı ve Amerikalı müşterilerine kıyasla bazı tablolar için saraydan daha fazla ücret aldığını, böylece üç yıldır stoğunda bekleyen bazı tabloları elinden çıkardığını ortaya koymaktadır. Öte yandan saray, 1875 yılında Paris Salonu'nda sergilenen ve eleştirmenlerin beğenisini kazanan eserleri de satın almıştır. Tablolar, saraya satılmadan önce baskıları yapılmıştır. Boulanger'nin *Pompei'den*

*"Şeker Ahmed Paşa ailesiyle tanıştık. Paşa'nın oğlu İzzet Bey merhum da babamın arkadaşıydı. İlk ressam adı olarak nasıl Rafael'i duymuşsam, ilk ressam olarak da İzzet Bey'i görmüştüm. Yıllar geçti. İzzet Bey görünmez oldu. Fakat yemek odamızın duvarlarında babasının ve kendisinin birer natürmordu asılı kaldı. Aradan gene yıllar geçti. Ben genç bir Sanâyi-i Nefîse talebesi idim. Ne idüğünü bilmediğimiz bir 'artistik çalışma' diye bir şey tutturmuştuk. Evvelce belki de beğendiğim bu iki tablo cinime gitmeye başlamıştı. Nihayet bir gün kendimi tutamadım, ikisini de şasilerinden çatır çatır söktüm, bana yalvaran bakışlarına aldırmadan küçük küçük parçalara doğradım, üzerlerine resimlerimi yaptım... Şimdi dünyadan çekilen bu baba oğuldan af dilerim."*

68 Tollu, Şeker Ahmed Paşa, 8.

*"Sanatçının gelişmesi için üç beş yıllık bir tahsil kâfi gelmiyor. Çevreye, arkadaşına, müzelere ihtiyaç vardır. Alıcıya, tenkitlere ihtiyaç vardır. Şeker Ahmed Paşa rütbe ve nişanlarla taltif ediyor, refaha kavuşuyorsa da buna karşın resmi görevlerde pek az çalışma fırsatını bulduğu gibi, sanattan anlamayan bir çevrede yaşamakta idi. Böyle bir istidatın duraklamasında, kendini tekrar etmesinde başka nasıl bir sebep olabilir? (Orman) yapabildiği bir sanatçının, Batılı sanatçılarda olduğu gibi, gün geçtikçe daha olgun ve daha yeni eserler vermesi, bulunduğu şartlar içinde mümkün değildi."*

*İç Görünüm* adlı resmi 1875'te saraya satılmıştır. Bu resmin daha küçük bir kopyasını da Amerikalı Senatör A.G. Cattell almıştır. 1873 yılındaki Paris Salonu'nda sergilenen ve Amerikalı iş adamı John Wolf tarafından satın alınan Pierre Auguste Cot'nun *İlkbahar* adlı tablosu, bugün Metropolitan Sanat Müzesi'ndedir. Sultan, 1876 yılının Ocak ayında bu tablonun küçük bir kopyasını satın almıştır.<sup>69</sup>

Saraya alınan tabloların seçiminde Adolphe Goupil ve damadı Gérôme'un önerileri haricinde, resim bilgisi bilinen Sultan Abdülaziz ve yaveri Ahmed Ali Bey'in (Şeker Ahmed Ali Paşa) beğenileri de belirleyici olmuştur. Gérôme, otuz yılı aşkın bir süre Osmanlı sarayında görev yapan yaver ressam Ahmed Ali'nin Paris'teki hocasıdır. Belgelerin altında Goupil dışında Gérôme adının da bulunması, yazışmalara Gérôme'un da dâhil olduğunu göstermektedir. Saraya tablo alımı ile ilgili telgraflar, Goupil Galerisi'nin Paris'teki merkezinden Sultan Abdülaziz'in yaveri Ahmed Ali Bey adına çekilmiştir. Faturalar ise sarayın sanat direktörü Ahmed Ali Bey'e gönderilen biri haricinde Padişah'ın adına gönderilmiştir. Faturalarda satın alınan tabloların adları, ressamaları, fiyatları ve hangi tarihte alındıkları yazılıdır. 1876 tarihli evraklardan, Paris'ten alınan tabloların nakliyesi için Ahmed Ali Bey tarafından Compagne de Messageries Maritimes'e ödeme yapıldığı anlaşılmaktadır. Ödemeler, Credit Lyonnais ile yapılmıştır.

Polonyalı ressam Chlebowski'nin mektupları, Goupil Galerisi'nden saraya tablo alınmasına dair ilk girişimleri ortaya koymaktadır. 1874 yılında Adolphe Goupil'in oğlu Albert, İstanbul'da yaşayan Chlebowski'ye bir mektup yazmıştır. Albert gizli kalmasını rica ettiği mektubunda, Padişah'a gösterilmek üzere kendilerinden bazı resimler isteyen Edouard Cey'in (Osman Hamdi Bey'in sekreteri ve dostu) amacını ve Padişah'ın bu konudaki görüşlerini öğrenmek istemiştir. Bilindiği gibi, Osman Hamdi Bey de Gérôme'un öğrencisidir. Albert

69 Mary Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*, Çev. Zeynep Rona, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 128-140.





21 (Şeker) Ahmed Ali Paşa, *Ormanın Işığı*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 134 x 98 cm, Env. No. 11/ 172



22 (Şeker) Ahmed Ali Paşa, *Şakayıklı Natürmort*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 88 x 70 cm, Env. No. 3/282

Goupil, 1875 tarihli başka bir mektubunda Chlebowski'ye verdiği bilgilerden dolayı teşekkür etmiş ve Cey'in Padişah'a iki tablo satmayı başardığını belirtmiştir. Jean-Léon Gérôme ise öğrencisi Chlebowski'ye yazdığı 1875 tarihli bir mektupta, Şeker Ahmed Ali Paşa'ya olan güvenini ve saray çevresine olan temkinli tutumunu ifade etmiştir.<sup>70</sup>

Yaver ressam Şeker Ahmed Ali Paşa ile Sultan Abdülaziz arasındaki sanat ilişkisinin açık olmayan bazı tarafları bulunmaktadır. Padişah, sadece Batılı ressamlarla mı sanat üzerine tartışmış ya da bazı kompozisyonları oluşturmuştur? Sarayda görev yapan yaver ressamlarla böyle bir sanat ilişkisi

olmamış mıdır? Padişah, aynı zamanda öğretmen olan Şeker Ahmed Ali Paşa'dan hiç ders almamış, onunla hiçbir fikir alışverişinde bulunmamış mıdır?

Millî Saraylar Resim Müzesi'nin 12. tematik bölümü, Türk resim sanatında yetiştirdiği öğrenciler, düzenlediği sergiler ve eserleriyle çok özel ve ayrıcalıklı bir yeri bulunan sanatçıya ithafen "Şeker Ahmed Ali Paşa" olarak adlandırılmıştır.

Bu bölümde Şeker Ahmed Ali Paşa'nın Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda bulunan *Ormanın Işığı* (1887) (Resim 21), *Karpuz Dilimli Natürmort* (1893), *Şakayıklı Natürmort* (1894) (Resim 22), *Güllü Natürmort* (1894), *Yelkenliler* (1894) (Resim 23a-23b), *Kavun* (1897) ve *Portakallı Natürmort* adlı eserlerinin yanı sıra İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden ödünç alınan ve 1880'li yıllara tarihlendirilen *Otoportre'si* (Resim 24) sergilenmektedir.

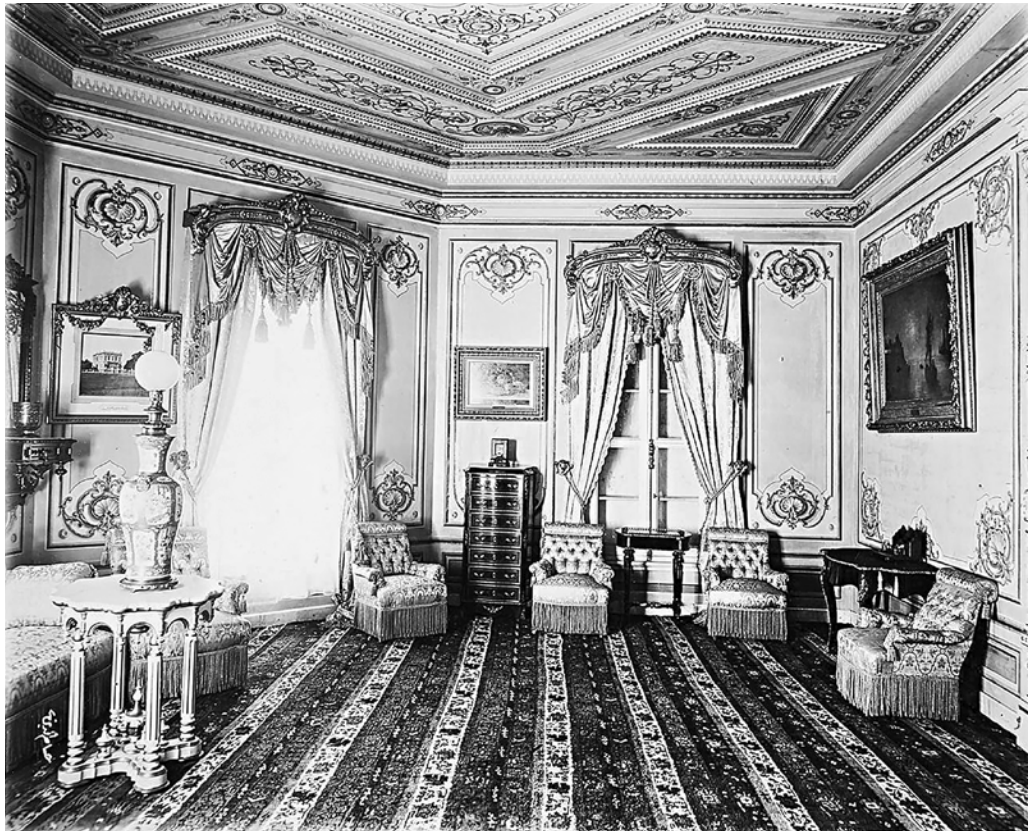
70 Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları*, 288.

"Bütün resimler, dürüstlüğünden emin olduğum Ahmed'e yol lanmıştır; elimizde güvenebileceğimiz ve güvendiğimiz ciddi biri olduğu için seni bu işe sokarak rahatsız etmenin, iyi niyetini suiistimal etmenin bir anlamı yoktu."





**23a** (Şeker) Ahmed Ali Paşa, *Yelkenliler*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 79 x 114,5 cm, Env. No. 12/2732



**23b** Yıldız Şale Kasrı'nın bir odasını gösteren fotoğrafta, sağdaki duvarda *Yelkenliler* adlı tablo görülmektedir. (Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 779-79---0014)





**24** Şeker Ahmed Paşa,  
*Otoportre*, 116 x 84 cm  
(MSGÜ İstanbul Resim ve  
Heykel Müzesi)

Şeker Ahmed Ali Paşa, *Otoportre*'sinde fiziğini, kişiliğini ve mesleki özelliklerini yansıtan bir yaklaşım sergilemiş; kendisini eserinin önünde bir elinde palet, diğer elinde fırça tutarken betimlemiştir. Gerek kişiliği gerekse hizmetleri ile sanat hayatımızda önemli bir iz bırakan Şeker Ahmed Ali Paşa, “Hoca Ressamlar”, “Paşa Ressamlar” ve “Yaver Ressamlar” gibi gruplar içinde de ele alınabilir. Sanatçı, yaver olduktan sonra görevinin ağırlığı nedeniyle zamanının büyük bir bölümünü sarayda geçirdiği için açık havada resim yapma imkânı pek bulamamıştır.<sup>71</sup> İzin günlerinde Mercan'da bulunan konağındaki atölyesinde orman manzaraları, meyveli ve çiçekli natürmortlar yaparak<sup>72</sup> sanat çalışmalarını sürdürebilmiştir. Bu atölyede çekilmiş bir fotoğrafıyla çalışma ortamı da belgelenmiştir. Ayrıca,

sanatçının Alemdağ, Beykoz ve Bursa'da doğadan gözleme dayalı çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Sözü edilen yöntemi kullanmasında, referans aldığı Barbizon Okulu'nun etkisi görülmektedir.

Şeker Ahmed Ali Paşa, daha ziyade orman manzaralarını işlemiş; çiçekli ve meyveli natürmortlar yapmıştır. Ressamın orman manzaralarında, ulu ağaçların yer aldığı kuytu orman içlerinden kesitler verilmiştir. Eserlerinde doğanın üstünlüğü ön plana çıkarılmış, insanlar daha küçük bir varlık olarak ele alınmıştır. Perspektif kurallarına tam uymadığı görülen manzaralarında, genellikle toprak rengi ile yeşilin tonlarını kullanması dikkat çekmektedir. Tablolarında boyayı yoğun biçimde kullanmıştır. Resimlerindeki gerçekçilik, kaynağını kendi iç dünyasından almıştır. Manzaralarında Barbizon Okulu resamları ve Courbet ile benzerlikler görülmektedir. *Yelkenliler* adlı eserinde ise Rus ressam Ayvazovski'nin *Ay Işığında Eyüp* adlı tablosundan etkilenmiştir. Sanatçının, dönemin Osmanlı sarayında hâkim olan sanat beğenisini yansıtan Ayvazovskiden etkilenmesi doğaldır.

71 Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde*, 39.

72 Deniz Çalışır, Semra Ögel, “Osmanlı Resminde Mimesis: Şeker Ahmed Paşa'nın Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme”, *İTÜ Dergisi*, 2/1 (Aralık 2005), 69-79.

## Yaver Ressam Hüseyin Zekâi Paşa ve Eserleri

Harbiye kökenli ressamardan Üsküdarlı Hüseyin Zekâi Paşa, Rüsûmat (Vergi Dairesi) memuru İbrahim Efendi'nin oğludur. Resim sevgisi küçük yaşta başlayan, hatta 7-8 yaşındayken kitaplarının arasında resim defteri gören hocası tarafından ağır biçimde cezalandırılan Hüseyin Zekâi Paşa, Osman Nuri Paşa ve Süleyman Seyyid'in yanı sıra Mekteb-i Harbiye'deki Fransız uyruklu Pierre Guès'ten de ders almıştır. Harbiye'de okurken resim yeteneğiyle hocasının ve yakın çevresinin dikkatini çekmiştir. Harbiye'den yakın arkadaşı Hoca Ali Rıza ve diğer bazı arkadaşlarıyla Erkân-ı Harp Reisi Edhem Paşa'ya başvurarak bir resimhâne açılmasını talep etmişlerdir. Başvuruları kabul olmuş ve Osman Nuri Paşa'nın öğretmenliğinde çalışmalar yapmışlardır.<sup>73</sup> Bir yıl içinde yaptıkları tablolar, Sultan II. Abdülhamid'e sunulmuştur. Padişah, 1879'da Hüseyin Zekâi Paşa, Hoca Ali Rıza ve Hasan Rıza Efendi'yi beşinci dereceden Mecidî Nişanı'yla ödüllendirmiştir. 1881 yılında da kendilerine dördüncü dereceden Mecidî Nişanı verilmiştir. İkinci sınıfta öğrenciyken yaptığı *Cülûs Gecesinde Ayasofya* adlı resmi başarılı bulunarak saraya yaver olmuştur. Bu resim, bazı kayıtlarda *Donanmanın Yaz Gecesi* olarak da geçmektedir.<sup>74</sup>

73 Mehmed Esad, *Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye*, İstanbul: (Artin Asaduryan) Şirket-i Mürettibiye Matbaası, 1310/1894, 611-614; Şehabeddin, "Türk Ressamları: Zekâi Paşa", *Millî Mecmua*, 16 (1924), 252-254; Yetik, *Ressamlarımız*, 72-73; Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde*, 76; Yetik, *Ressamlarımız*, 73-76; Öner, "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar", 6-7; Naciye Turgut, "Üsküdarlı Yaver Ressamlardan: Hüseyin Zekâi Paşa", *Üsküdar Sempozyumu VI*, 9-6 Kasım 2008, Cilt 1, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2009, 124-130; Özlem İnay Erten, *Çok Yönlü Bir Kişilik Hüseyin Zekâi Paşa*, Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk-İslam Sanatları Programı, 2018, 38; Özyiğit, "İlk Devir Türk Ressamlarından Bir Kesit", 892-896.

74 Şehabeddin, "Türk Ressamları: Zekâi Paşa", *Millî Mecmua*, 16 (1924), 252-254; Yetik, *Ressamlarımız*, 73; Öner, "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar", 6-7; Erten, *Çok Yönlü Bir Kişilik Hüseyin Zekâi Paşa*, 38-92; Özyiğit, "İlk Devir Türk Ressamlarından Bir Kesit", 892-896.

Sanatçının özel koleksiyondaki tablosu, *Donanma Gecesi* adlı, 1882/1883 tarihli eseri olabilir. Bu resim, sanatçının bilinen en erken tarihli eseridir. Tablonun tarihinden, sarayda çalış-

Yaklaşık otuz yıl sarayda görev yapan sanatçı, Şeker Ahmed Ali Paşa'nın yanında çalışma şerefine erişmiştir. Askerî okullarda fotoğrafçılık derisi alan ve eski eserlere ilgi duyan Hüseyin Zekâi Paşa, sarayda tüm Osmanlı vilayetlerinin fotoğraf albümlerinin hazırlanmasında görev almış ve fotoğraf komisyonu başkanlığında bulunmuştur. 1893 yılındaki Şikago Sergisi'ne gönderilen fotoğraf albümleri arasında Hüseyin Zekâi Paşa'nın albümleri de vardır. Sanatçı, saray fotoğrafçıların bazı eserlerini resimlerinde kullanmıştır. Yıldız Porselen Fabrikası'nda çalışmıştır. Yıldız Sarayı'nda kurulan Silah Müzesi'nin komisyon üyeliğini yapmıştır. Alman İmparatoru II. Wilhelm ve İran Şahı Muzafferüddin Şah gibi yabancı konukların ağırlanması hizmetini yürütmüştür. Alman İmparatoru II. Wilhelm'in 1898 yılındaki ziyaretinde Askerî İnşaat Komisyonu'nun başkanlığını yapmıştır. Bursa ve çevresindeki eski eserlerin araştırılmasında görev almıştır. Yıldız Sarayı'ndaki bazı köşkerin duvar resimlerini yapmıştır. Zübeyde Hanım ile evliliğinden İbrahim Enver (1890-1918) ve Cevat Nüzhet Zekâi Bill (1895-1942) adlarında iki oğlu olmuştur. Üsküdar Paşa Kapısı'ndaki konağında, aralarında ünlü Neo-Empresyonist ressam Paul Signac'ın da bulunduğu sanatçılarla toplantılar düzenlemiştir. Üsküdar'daki Özbekler Tekkesi'nde yapılan sohbetlere de katılan sanatçı, Hezarfen İbrahim Edhem Efendi'nin portresini yapmıştır. Paşa'nın evinde bir org olduğu ve dostlarına klasik Batı müziği dinlettiği bilinmektedir. Pendik'teki evinde bulunan atölyesinde de bu bölgede oturan resim meraklılarına dersler vermiştir.

tiği dönemde yapıldığı anlaşılmaktadır. İki eserin aynı tablo olup olmadığı konusunda yeterli bilgi bulunmamaktadır. Resam, 1881/1882'de Harbiye'den mezun olmuştur. Bazı kaynaklarda da 1882/1883'te mezun olduğu belirtilmektedir.



Şeker Ahmed Ali Paşa'nın ardından saray baş-ressamlığına atanan Hüseyin Zekâi Paşa, Sultan II. Abdülhamid'in 1909 yılındaki hal'ine kadar bu görevde kalmıştır. Daha sonra rütbesi mirlivalıktan miralaylığa düşürülmüş ve 21. redif liva komutanlığına atanmıştır. Emeklilikten sonra sanat çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1913'te *Mübeccel Hazine*ler adlı bir kitap yayınlamıştır.

Daha ziyade peyzaj ve natürmort çalışmalarıyla tanınan sanatçı; iç mekân resimleri, portreler, insan ve hayvan figürlü kompozisyonlardan oluşan eserler de yapmıştır. Galatasaray sergilerine katılmıştır. 1917 yılında Maarif Nezaret Sanâyi-i Nefise Encümeni azalığına tayin edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı döneminde Maarif Vekâletine bağlı olan Talim Tercüme Encümeni Güzel Sanatlar Şubesi'ne danışmanlık yaptığı bilinmektedir.<sup>75</sup>

1918 Viyana Sergisi'nde yer alan iki eseri, katalogda İbrahim Çallı'nın eserleri arasında verilmiştir. Katalogdaki bu iki eserin yanına Zekâi Paşa isminin not düşürüldüğü görülmektedir. Sanatçının katıldığı son sergi, 1919 Galatasaray Sergisi'dir.<sup>76</sup>

Hüseyin Zekâi Paşa; fotoğrafçılığı, eski eser uzmanlığı ve sanat yazarlığıyla da Türk sanatına katkı sağlamıştır. Atölyesinde oymalar, yazmalar, tezhipler, yemeni oyları ve işlemeli elbiseler gibi Türk sanatının örneklerini oluşturan zengin bir koleksiyon biriktirmiştir. Avrupâda resim eğitimi almamış olan Hüseyin Zekâi Paşa'nın manzaralarında fotoğrafik bir gerçeklik vardır. Bazı manzaralarını fotoğraftan oluşturmuş, bu kompozisyonları gölge-ışık ve renk katarak resme dönüştürmüştür. Sanatçının bazı eserleri de izlenimci resme ilgi duyduğu dönemi yansıtmaktadır.

Sanatçının koleksiyonda I. Abdülhamid (1725-1789) *Sebili* (Resim 25a-25b), *Küçüksu Çeşmesi* (Resim 26a-26b), *Eski Türk Evleri, Kumkale Kayık Limanı, Karpuzlu Natürmort* (2 Mart 1905), *Ertuğrul Gazi Türbesi ve Bolayır'da Gazi Süleyman Paşa Camii* (Resim 27) olmak üzere toplam 7 eseri bulunmaktadır.

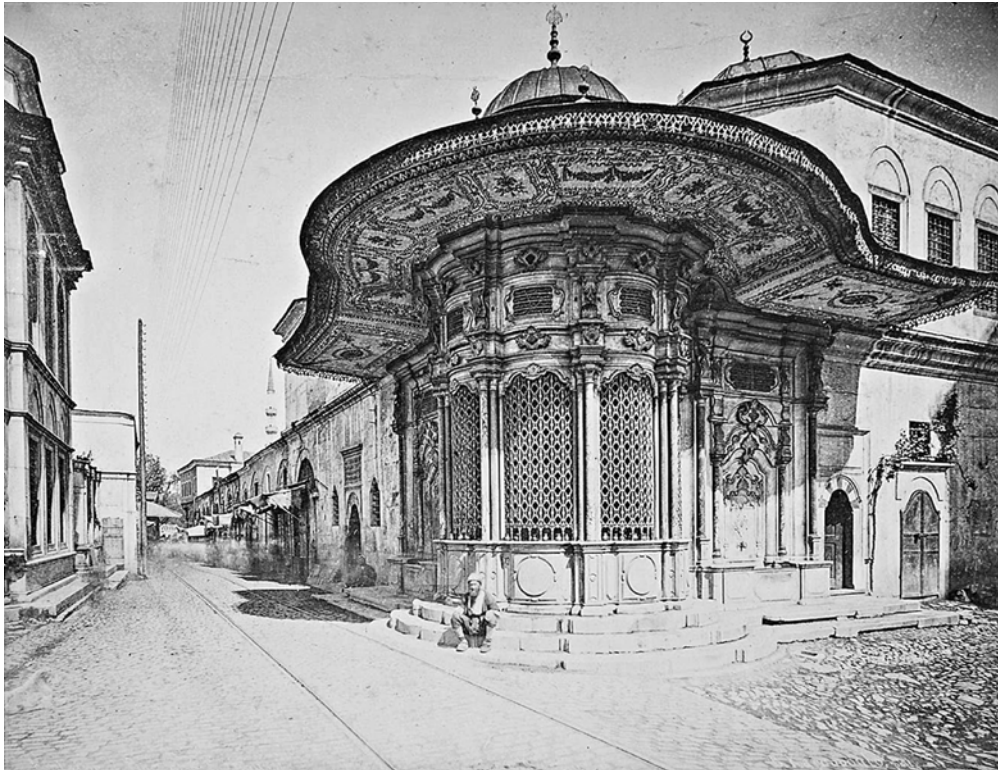
Üçüncü kuşak Türk ressamlarından Hüseyin Zekâi Paşa, Küçüksu Çeşmesi'ni resmeden birçok yerli ve yabancı ressamdan biridir. Sultan III. Selim, 1806'da annesi Mihrişah Sultan için Küçüksu Meydan Çeşmesi'ni (Mihrişah Vâlide Sultan Çeşmesi) yaptırtmıştır. Çeşmenin iki yanında yer alan namazgâh taşları günümüze ulaşmamıştır. Sanatçı, Küçüksu Çeşmesi'ni ve dönemin günlük yaşantısını fotoğrafik bir gerçekçilikle belgelemiş ve bu eserine Abdullah Fréres'in (Abdullah Biraderler) bir fotoğrafından çalışmıştır. Söz konusu fotoğraf, Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu'nda bulunmaktadır. Sanatçının eseri ile fotoğraf incelendiğinde, soldaki çoban ve koyun figürleri ile sağdaki ağaçların gövdelerinde küçük farklılıklar vardır. Hüseyin Zekâi Paşa, askerî okulda canlı modelden çalışmaya dayalı akademik bir resim eğitimi almamıştır. Okuldaki resim dersleri topoğrafik ve teknik amaçlıdır. Bu yüzden, kompozisyonlarında doğa ile insan figürü arasındaki ilişkiyi tam olarak kuramadığı görülmektedir. Özellikle çoban figüründe bu daha net hissedilmektedir.

75 Şehabeddin, "Türk Ressamları: Zekâi Paşa", *Millî Mecmua*, 16 (1924), 252-254; Naciye Turgut, "Üsküdarlı Yaver Ressamlardan: Hüseyin Zekâi Paşa", 130-124; Erten, *Çok Yönlü Bir Kişilik Hüseyin Zekâi Paşa*, 38-92.

76 Özyiğit, "İlk Devir Türk Ressamlarından Bir Kesit", 893.



**25a** Hüseyin Zekâi Paşa, *I. Abdülhamid (1725-1789) Sebili*, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 105 cm, Env. No. 64/2167



**25b** Kargopoulo, *I. Abdülhamid Sebili*  
(Yıldız Sarayı Kütüphanesi-i Hümayûnu, 90763---0031)





**26a** Hüseyin Zekâi Paşa, *Küçükçeşme*, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 84,5 cm, Env. No. 3/316



**26b** Abdullah Frères, *Küçükçeşme*  
(Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümayûnu, 90763---0031)





27 Hüseyin Zekâi PaŖa, *Karpuzlu Natürmort*, 2 Mart 1905, tuval üzerine yağlıboya, 85,5 x 113 cm, Env. No. 64/2156



28a Bolayır'da Gazi Süleyman PaŖa Camii ve Türbesi  
(Yıldız Sarayı Kütüphâne-i Hümâyûnu, 779-72---0006)



## Sonuç

Millî Saraylar Resim Müzesi'nin "Osman Nuri Paşa", "Halil Paşa", "Şeker Ahmed Ali Paşa" ve "Hüseyin Zekâi Paşa" adlı tematik bölümleri; Osmanlı sarayında görev yapan yaver ressamın sarayla ilişkilerinin, sarayın resim beğenisinin, sarayda tablo koleksiyonunun oluşmasının ve gelişmesinin, yaver ressamın aldıkları resim eğitiminin, işledikleri konuların ve üslup özelliklerinin görsel belgeleridir.

Batılı anlamda Türk resminin ilk temsilcileri asker ressamlardır. Sultan II. Mahmud döneminde askerî okulların öğretim programına resim derslerinin eklenmesiyle başlayan asker ressam geleneği saraya kadar uzanmıştır. Askerî okullarda yetişen ve aldıkları eğitim gereği doğa resimleri yapan bu genç öğrencilerden bir kısmı, Osmanlı sarayında yaver ressam olarak görev yapmıştır.

Osmanlı sultanlarının sanata ve sanatçıya verdikleri önemi gösteren yaver ressamlık vazifesi Sultan Abdülmecid döneminde başlamış, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde de devam etmiştir. İlk yaver ressam, Sultan

Abdülmecid devrinde saraya alınan Osman Nuri Paşa'dır. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde de yaver ressam olarak görev yapan Osman Nuri Paşa, kahramanlık konusunu ilk işleyen Türk ressamı olarak tanınmaktadır.

Yaver ressamlarımızdan Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa), Harbiye Mektebi'nden en üst derece ile diploma almış, Sultan Abdülaziz döneminde Paris'e resim öğrenimine gönderilmiştir. Türkiye'de gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen Şeker Ahmed Paşa, sergisinin başarısı sebebiyle Sultan Abdülaziz tarafından 1873/1874'te yaverliğe atanmıştır. Sanatçı, 19. yüzyılda Fransa'da etkin olan ve izlenimci resme öncülük eden Barbizon Okulu ressamları gibi manzaraya ilgi duymuştur. Natürmortlarında Avrupa resim sanatının koyu fon üstüne açık motif geleneğini sürdüren sanatçı, doğa sevgisini naif bir gerçeklik ile manzaralarına yansıtmıştır.

Halil Paşa, Mühendishâne'den mezun olduğu sene Sultan Abdülaziz tarafından saraya yaver ressam olarak alınmıştır. Sultan II. Abdülhamid döneminde Paris'e resim eğitime gönderilmiştir.



**28b** Hüseyin Zekâi Paşa, *Bolayır'da Gazi Süleyman Paşa Camii*, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 105 cm, Env. No. 121/763

Portrelerinin yanı sıra Boğaziçi'nin güzelliklerini izlenimci paleti ile yansıtan manzaralarıyla da ünlüdür.

Hüseyin Zekâi Paşa ise Harbiye'de öğrenci iken, Sultan II. Abdülhamid döneminde saraya yaver ressam olarak atanmıştır. Resimlerini yaparken zaman zaman fotoğraftan yararlanan sanatçının manzaralarında, romantik bir izlenim bırakan doğacı gözlemleri dikkat çekmektedir.

### Kaynakça

- Aksel, Malik. "General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi", *Ar Dergisi*. Ankara: 7 (Temmuz 1937).
- Arsal, Oğur. *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Artun, Deniz. *Paris'ten Modernlik Tercümeleleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Baloğlu, Hüseyin Avni. *Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, 2006.
- Bayraktar, Nedret. *İstanbul Cam ve Porselenleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1982.
- Berger, John. "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne", *Sanat Çevresi*. Çev. Cevat Çapan, 11 (1979).
- Boyar, Pertev. *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları*. Ankara: Jandarma Basımevi, 1948.
- Cezar, Mustafa. "Şeker Ahmet Paşa'nın Tertiplemediği Resim Sergileri", *Sanat Çevresi*. 11 (Eylül 1979).
- Cezar, Mustafa. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt 1-2. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, 1995.
- Çalışır, Deniz, Semra Ögel. "Osmanlı Resminde Mimesis: Şeker Ahmed Paşa'nın Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme", *İTÜ Dergisi*. 2/1 (Aralık 2005).
- Çoker, Adnan. "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", *Boyut Dergisi*. Ankara: 2/9 (Ocak 1983).
- Daniş, Naci Sadullah. "Nasıl Muvaffak Oldular? Arzuhalci Çallı Nasıl Ressam Olabildi?", *Zaman*. 28 Temmuz 1934.
- Dıranas, Muhip. "Şeker Ahmet Paşa", *Güzel Sanatlar*. İstanbul: 4 (1942).
- Duben, İpek. *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Dürrüoğlu, Ayhan. *Şeker Ahmet Paşa*. İstanbul: Gümüş Dizgi Yayınları, 1977.
- Erol, Turan, Günsel Renda. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*. Cilt 1, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1980.
- Eser, Gülşah. *Mekteb-i Harbiye'nin Türkiye'de Modern Bilimlerin Gelişmesindeki Yeri (1834-1876)*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, 2005.
- Germaner, Semra. "Batıya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni", *Batıya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2009.
- Germaner, Semra, Zeynep İnankur. *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- Giray, Kıymet. *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*. İstanbul: Rezan Has Müzesi, 2007.
- Göncü, T. Cengiz. *Dolmabahçe Sarayı'nın İnşa Süreci, Mekân ve Teşkilatı*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2015.
- Gören, Ahmet Kâmil. "19. Yüzyılda Paris'te Resim Eğitimi", *Antik & Dekor*. 35 (1996).
- Gören, Ahmet Kâmil. "Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi", *Antik & Dekor*. 37 (1996), 62-70.
- Gören, Ahmet Kâmil. "Tıbbiyeden Ayrılıp Harbiye'ye Geçen ve Buradan Mezun Olan Ressam Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve Sanatta Betimlemeye İlişkin Bir Değerlendirme", *Antik & Dekor*. 39 (Şubat 1997).
- Gören, Ahmet Kâmil. *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. İstanbul: Şişli Belediyesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997.
- Gören, Ahmet Kâmil. "Değişen Tarihsel Süreçler, Değişen Kavramlar Bağlamında Türk Resim Sanatı Tarihi Yazımına İlişkin Oluşan Sorular Üzerine Bir Deneme", *Değişen Tarihsel Süreçler, Değişen Kavramlar, Ankara Üniversitesi'nin 60. D.T.C.F'nin 70. Kuruluş Yıldönümü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2008.
- Gören, Ahmet Kâmil. "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2008.
- Gören, Ahmet Kâmil. "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2012.
- Güler, Ayşenur. *İbrahim Çallı*. Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2014, 12-13.
- Halil Edhem. *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. İstanbul: Matbaa-ı Âmire, 1924.
- Hüseyin Haşim. "Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*. İstanbul: 3 (1 Mart 1327).
- İmparatorluktan Portreler*. Yay. Haz. Samih Rifat. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2010.
- İnay Erten, Özlem. *Çok Yönlü Bir Kişilik Hüseyin Zekâi Paşa*. Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk-İslam Sanatları Programı, 2018.
- İslimyeli, Nüzhet. *Asker Ressamlar ve Ekolleri*. Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965.
- Kaya, H. Katipoğlu. "19. Yüzyılın Sonunda Bazı Okulların Saraya Resim Sunması", *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu 23-26 Kasım 2006 Bildiriler*. İstanbul: Millî Saraylar, 2007.



- Kayaalp, Ali. *Fethi Kayaalp'in 1963-2010 Dönemi Restorasyon Çalışmaları Kapsamında Türk Resminin Değerlendirilmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2013.
- Kırpık, Cevdet. *Osmanlı'da Şehzade Eğitimi*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2016, 106-107.
- Küçükerman, Önder. *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*. İstanbul: Sümerbank, 1987.
- Kürkman, Garo. *Armenian Painters in the Ottoman Empire*. Cilt 1, İstanbul: Matusalem Consulting and Publishing, 2004.
- Mahir, Banu. "Harbiye Mektebi'nin İlk Resim Hocası Joseph Schranz Hakkında Yeni Bilgiler", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. İstanbul: 10 (1991).
- Mehmed Esad. *Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye*. İstanbul: (Artin Asaduryan) Şirket-i Mürettibiye Matbaası, 1310/1894.
- Mehmed Esad. *Mir'at-ı Mühendishâne-i Berri-i Hümayun*. İstanbul: Karabet Matbaası, 1312/1896.
- Ozanoğlu, Sönmez Gürışık. "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı", *Yeni Boyut*. 2/13 (1983), 1.
- Öner, Sema. *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1991.
- Öner, Sema. "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar", *EJOS. Proceeding of the 11<sup>th</sup> International Congress of Turkish Art, August 23-28, 1999*. Ed. M. Kiel N. Landman & H. Theunissen. Utrecht-The Netherlands: 4/55 (2001), 2.
- Özmen, Serkan. *Atatürk'ün Yaverleri*. Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2011.
- Öztürk, Zehra Güven. *Imperial Painting Collection Through a Document Dating From 1890*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Koç Üniversitesi, 2008.
- Özyiğit, Halil. "1928 Tarihinde Halil Paşa ile Hayatı ve Sanatı Üzerine Yapılan Bir Söyleşi", *V. Uluslararası Genç Sanat Tarihçileri Sempozyumu, Sanatsal Göstergeler*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2013.
- Özyiğit, Halil. "İlk Devir Türk Ressamlarından Bir Kesit ve Resim Sanatına Katkıları", *Belgi Dergisi*. Pamukkale Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 22 (Yaz 2021).
- Polat, Nâzım Hikmet. "Ölümünün 40. Yılı Münasebetiyle Yahya Saim Ozanoğlu'nun Yayınlanmamış Eserleri", *Türklük Bilimi Araştırmaları*. 11 (2002), 10-11.
- Renda, Günsel. "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Renda, Günsel. "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul'da Batı Tarzında Resim: Yeni Denemeler, Yeni Teknikler", *Büyük İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: İBB Kültür Yayınları, 2015.
- Roberts, Mary. *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*. Çev. Zeynep Rona. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Sarıdikmen, Gül. "Ressam Halil Paşa", *Uluslararası VI. Üsküdar Sempozyumu, 6-9 Kasım 2008*. Cilt 1, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2009.
- Sevinç Kaya, Gülsen. "Padişahın Ressam Kulları", *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2012.
- Sevinç Kaya, Gülsen. "Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 17 (2019).
- Sinanlar, Seza. *Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2010.
- Sözel (Hekimoğlu), Selma. "Ressam Halil Paşa", *Sanat Çevresi Dergisi*. İstanbul: 73 (Kasım 1984).
- Şehabeddin. "Türk Ressamları: Ahmed Ali Paşa", *Millî Mecmua*. 15 (1924), 236-238.
- Şehabeddin. "Türk Ressamları: Zekâi Paşa", *Millî Mecmua*. 16 (1924), 252-254.
- Şehabeddin. "Türk Ressamları: Yusuf Ziya Paşa", *Millî Mecmua*. 18 (1924), 284-286.
- Şehabeddin. "Türk Ressamları: Nuri Paşa", *Millî Mecmua*. 19 (1924), 300-301.
- Şişman, Adnan. *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839- 1876)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2004.
- Tansuğ, Sezer. "Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Bir Gerçek: 19. Yüzyıl Sonu Türk Foto Yorumcuları", *Sanat Çevresi Dergisi*. İstanbul: 23 (Eylül 1980).
- Tansuğ, Sezer. "1820-1920 Pentürde İstanbul Sergisi", *Sanat Çevresi Dergisi*. İstanbul: 44 (Haziran 1982).
- Tansuğ, Sezer. *Halil Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Terzi, İhsan. *Mehmet Esad'ın Mi'rat-ı Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mi'rat-ı Mekteb-i Harbiye Adlı Eserlerine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmi*. Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü, 1988.
- Terzi, İhsan. "Halil Paşa'nın Askeri Eğitim-Öğretimi ve Resim Sanatı", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt 9, 1994.
- Thalasso, Adolphe. *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları*. İstanbul: İBB Yayınları, 2008.
- Tollu, Cemal. *Şeker Ahmed Paşa*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1967.
- Toros, Taha. "Halil Paşa", *Antik & Dekor*. 45 (1998).
- Turgut, Naciye. "Üsküdarlı Yaver Ressamlardan: Hüseyin Zekâi Paşa", *Üsküdar Sempozyumu VI, 6-9 Kasım 2008*. Cilt 1, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2009.
- Ürekli, Fatma. "Leh Asıllı Stanislaw Chlebowski'nin Osmanlı Saray Ressamı Olarak İstihdamı ve Ayrılışı", *İstanbul Üniversitesi Tarih Dergisi*. 71 (2020).
- Üren, Eşref. "Şeker Ahmed Paşa", *Ülkü: Millî Kültür Dergisi*. Ankara: 21 (1942).
- Yetik, Sami. *Ressamlarımız*. İstanbul: Marifet Basımevi, 1940.







# MİMARİ VE ESTETİK UNSURLARIYLA AYNI DÖNEMDE FARKLI COĞRAFYALARDA İNŞA EDİLMİŞ İKİ İSLÂM SARAYI: ELHAMRA VE KUBÂDÂBÂD

Sümevra Ocak Ahmed\*

Gönderilme Tarihi: 27.05.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

## Özet

Saray, mekânsal özellikleri ile hem hükümdar ve ailesinin yaşadığı hem de devlet yönetiminin yürütüldüğü yerdir. Hükümdarın özel yaşam alanı ve idare merkezini bünyesinde bulundurması itibarıyla devletler saray mimarisine ayrı bir önem vermiştir. Estetik ve sanatsal özellikleri ile saraylar, temsil ettiği devletin kültür, medeniyet ve sanat özellikleri yanında siyasi ve ekonomik gücünü yansıtması bakımından da önemlidir.

Araştırmamızın amacı, tarih boyunca iktidarın en büyük sembollerinden olan ve gücün mimarideki yansıması kabul edilen saray yapılarının coğrafyaya göre nasıl şekillendiğini ortaya koymaktır. Bu sebeple İslâm coğrafyasının farklı bölgelerinde aynı yüzyılda inşa edilmiş Kubâdâbâd Sarayı ve Elhamra Sarayı örnek iki yapı olarak seçilmiştir.

Bu iki yapı plan, mimari ve tezyinî unsurlarıyla ayrı ayrı incelenmiş; karşılaştırma yapılarak İslâm coğrafyasının farklı bölgelerinde inşa edilmiş sarayların benzer ve farklı yönleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** İslâm Mimarisi, Tezyinat, Saray, Dârülimâre, Anadolu Selçukluları, Nasriler, Konya, Endülüs, Kubâdâbâd, Elhamra

## ALHAMBRA AND KUBADABAD: TWO ISLAMIC PALACES BUILT IN DIFFERENT GEOGRAPHIES AT THE SAME PERIOD AND THEIR ARCHITECTURAL AND AESTHETIC ELEMENTS

### Abstract

The palace is both the place where the Sultan and his family lived and the state administration was carried out. Due to being the private living space and the monarch's administrative center, the states placed special emphasis on the palaces' architecture. With their aesthetic and artistic characteristics, palaces are important in terms of reflecting the political and economic power as well as the cultural, civilization, and art characteristics of the state they represent.

This research aims to reveal how the palace structures, considered one of the major symbols of monarchs and the reflection of power in architecture throughout history, were shaped according to geography. For this reason, Kubâdâbâd Palace and Alhambra Palace, which were built in the same century in different parts of the Islamic geography, are chosen as two exemplary buildings.

These two structures are examined in detail by considering their plan, architectural and ornamental elements. And thus the similar and different aspects of the palaces built in different parts of the Islamic geography are determined by making comparisons.

**Keywords:** Islamic Architecture, Decoration, Palace, Dar-al-Imara, Anatolian Seljuks, Nasrids, Konya, Andalusia, Kubadabad, Alhambra

\* Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk İslâm Sanatları Anabilim Dalı, sumeyra.ocak@marmara.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-1607-0834

## Giriş

Saray kelimesi Farsça kökenli olup sözlükte “hükümdarların veya devlet başkanlarının oturduğu büyük ve gösterişli bina”<sup>1</sup> şeklinde tarif edilmiştir. Saray yapıları için İslâm coğrafyasında bölgelere ve zaman dilimine göre farklı isimlendirmeler görülmektedir. Dört Halife ve Emeviler döneminde “dârülmâre”<sup>2</sup>, Abbâsiler döneminde “dârülhilâfe”<sup>3</sup>, Selçuklular döneminde “dergâh-ı âli” kullanıldığı gibi, Mağrib bölgesindeki Cezayir’de “dârüssultan”, Fas’ta “dârülmahzen”, Asya bölgesinde de “devlet-hâne”<sup>4</sup> kelimeleri kullanılmıştır.

Araştırmaya konu olan iki saray da aynı yüzyılda inşa edilmiş ve İslâmiyet’i benimsemiş devletlere ait olmalarına rağmen planları, işleyişleri, mimarileri ve tezyînî unsurları bakımından farklılıklar göstermektedir. Coğrafya her ne kadar bu farklılıkların sebep olduğu önemli bir etken olsa da Kubâdâbâd Sarayı’nı inşa eden Anadolu Selçuklularının Türk, Elhamra Sarayı’nı inşa eden Nasrîlerin Arap olması da mimari özelliklerini etkileyen unsurlardandır. İki devletin farklı kültürel birikime sahip olması, siyasi ideolojileri ve devlet gelenekleri, hem mimari hem de işleyiş olarak saray tahayyülünü şekillendirmiştir.

Nasrîlerden önce Endülüse hâkim olan Emevîlerin bölgeye ilk geldiklerinde Vizigot ve Roma kültürü ile karşılaşması; Selçukluların Anadolu’ya yerleştiklerinde Rum, Ermeni, Bizans, Gürcü kültürleri ile karşılaşması da iki devletin sanatsal ve mimari gelişiminin şekillenmesinde rolü olan bir başka etkidir. Çalışmada önce Kubâdâbâd ve Elhamra saraylarının mimari ve tezyînî özellikleri ele alınacak, daha sonra iki saray benzer ve farklı yönleriyle değerlendirilecektir.

## Kubâdâbâd Sarayı

Malazgirt Zaferi’nden sonra Anadolu’nun fet-hedilmesinde önemli rolü olan Kutalmış oğlu Süleyman Şah’ın öncülüğünde kurulan Anadolu Selçuklu Devleti’nin (1075-1308) hükümdarları, zamanla Anadolu’nun farklı şehirlerinde saray ve köşk yapıları inşa etmişlerdir. Bu dönemde inşa edilen ve günümüze sadece kalıntıları kalan saray ve köşkların bazıları şunlardır: Kayseri Sarayı (Devlethâne), Kayseri Keykubâdiye Sarayı, Malatya Sarayı, Ankara Sarayı, Antalya Sarayı, Konya Alâeddin Köşkü, Konya Kubâdâbâd Sarayı<sup>5</sup>

Anadolu Selçuklu saraylarının önemli bir örneği olan Konya Alâeddin Köşkü’nden günümüze Alâeddin Tepesi’nin kuzey eteğindeki bir taş kaide üzerinde yükselen tuğla duvar kısmı ve iki konsolu ayakta olan bir yapı kalmıştır.<sup>6</sup> Bu harabe yapı ile bölgeden kazılar sonucunda çıkartılan çini parçaları ve alçı süslemeler, yapı hakkında bilgi vermektedir. Ayakta kalan yapının sivri kemeri etrafında dolaşan çini yazı kuşağından ve yapılan malzeme analizlerinden II. Kılıçarslan tarafından inşa ettirildiği düşünülen<sup>7</sup> Alâeddin Köşkü’nün kalıntıları, dönemin mimarisi ve tezyînatına dair bilgi vermesinin yanında Kubâdâbâd Sarayı’nı anlamamız bakımından da önemlidir. Erken dönem İslâm mimarisi örneklerine uygun olarak ulu cami ve sarayın bir arada bulunduğu mekân kurgusunun uygulanmış olması da Alâeddin Köşkü’nün dikkat çeken özelliklerindedir.

Kubâdâbâd Sarayı’na dair ilk çalışmalar, M. Zeki Oral tarafından, Konya Müze Müdürü görevi sırasında 1949-1950 yıllarında başlatılmıştır. Oral bu çalışmaları sonunda Büyük ve Küçük Saray olarak adlandırdığı iki yapının planı ile insan ve kuş figürlü birkaç çini parçasını yayınlamıştır.<sup>8</sup> Saraya dair ilk bilimsel kazı çalışmaları ise 1965 senesinde Alman sanat tarihçi Prof. Dr. Katharina Otto-Dorn

1 Kubbealtı Lugatı, www.lugatim.com (Erişim: 06.04.2023)

2 Zeynep Tarım Ertuğ, “Saray”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 36/117; Andrew Petersen, *Dictionary of Islamic Architecture*, London: Routledge, 1996, 62.

3 Saim Yılmaz, Ömer Sazak, “Doğu Bağdat’ta Dârülhilâfe’nin Ortaya Çıkışı ve Burada İnşa Edilen Saraylar (279-334/892-945)”, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (SAUIFD)*, 22/42 (2020), 288.

4 Mehmet Mahfuz Söylemez, *Horasan’ın Bilim Merkezi Merv*, Ankara: Ankara Okulu, 2016, 107; R.D McChesney, “An Early Seventeenth-Century Palace Complex (Dawlatkhana) in Balkh”, *Muqarnas*, 26 (2009), 95.

5 Rüşan Arık, *Selçuklu Sarayları ve Köşkları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi, 2017, 109.

6 Arık, *Selçuklu Sarayları ve Köşkları*, 143.

7 Arık, *Selçuklu Sarayları ve Köşkları*, 150-151.

8 Rüşan Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, 46.



(ö. 1999) ve dönemin Müzeler Genel Müdürü Mehmet Önder (ö. 2004) vasıtası ile başlatılmıştır.<sup>9</sup> İki yıl süren çalışmalardan sonra uzun yıllar ara verilen kazılar, 1980 yılında Rüçhan Arık ve ekibi tarafından tekrar başlatılmıştır.

Beşşehir Gölü'nün güneybatı kıyısında yer alan Kubâdâbâd Sarayı, 1226-1236 yılları arasında, Sultan I. Alâeddin Keykubad adına, dönemin tarihçisi İbn Bîbî'nin av emiri ve mimar olarak nitelendirildiği Sâdeddin Köpek tarafından yaptırılmıştır. İbn Bîbî'nin *Selçuknâme* isimli eserinde Sultan'ın saray için yer beğenmesi ve sonraki süreç şu şekilde anlatılmıştır:

“Sultan, Süleyman (a.s) gibi sâfinât-ı ciyad üstünde merhaleleri tay ederek dârü'l-mülkü tecavüz eyledikten sonra Egrinas nüzhet-gâhına muvâsalat eyledi ve orada cennetten daha güzel bir yer gördü. Ve o zaman emîr-i şikâr ve mimâr olan Sa'düddin Köpek'e orada, letâfette hirmen-i firdevsi andıracak ve nüzhette Serir ve Hornak'ı unutturacak bir İmaret inşa ve i'lâsını emreyledi. Sultan tasavvuru vechile o imaretin suretini yaptı ve her bir yere bir saray tayin etti. Ber-mûceb-i emr-i nâfiz Sa'düddin Köpek az zaman zarfında zibâ ve dil-güşâ manâzıra mâlik cevâsik-ı ruh- efzâ ile o mahalli tezyî ve emr-i inşâyı ikmâl eyledi. Sultan onun tezvîk ve tenmîkindan sonra Antalya ve Alâ'yye tarafına teveccüh eyledi.”<sup>10</sup>

Büyük bir alan üzerine inşa edilen Kubâdâbâd Sarayı'nın bünyesinde Büyük Saray ve Küçük Saray olarak nitelendirilen iki ana yapının dışında tersane, hamam, depo ve cami gibi çok sayıda yapı kalıntısı bulunmaktadır. Kazılarda ortaya çıkan, sarayın çevre duvarlarına döşenmiş kil künklerden dolayı, Büyük Saray ve Küçük Saray'a taşınan suyun saray ahalisinin kullanımı için olduğu düşünülmektedir. Bahçe peyzajı, çeşmeler ve sulama sistemi için nasıl bir yöntem kullanıldığı kazı çalışmaları

ilerledikçe ortaya çıkacaktır.<sup>11</sup> İki tarafında odalar bulunan bir avludan büyük bir salon ve yüksekçe taht eyvanına, oradan da Harem ve misafir odalarının bulunduğu ana saray kısmına geçilen Büyük Saray'da, duvarların zeminden 2 metre yüksekliğe kadar sekizgen, yıldız ve haçvari çinilerle kaplı olduğu bilinmektedir.

Dönemin tarihçilerinden İbn Bîbî, Anadolu Selçuklu saray yapısından bahsederken bargâh ve dergâh kelimelerini kullanmıştır.<sup>12</sup> Bargâh; sultanın ailesi, havâs ve hizmetlilerin bulunduğu kısım olup Harem olarak nitelendirilebilir. Dergâh ise daha çok yönetim ile ilgili bölüm olup, sarayda sultan ve devlet erkânının devlet işlerini görüştüğü, kararlar aldığı kısım, yani divân olarak düşünülebilir.<sup>13</sup>

Sarayın kalıntılarından çıkartılan ve bugün farklı müzelerde sergilenen sır altı ve lüster tekniğindeki çini parçaların üzerinde Sultan ve saray ahalisi olduğu tahmin edilen insan figürleri, çift başlı kartal, aslan, çeşitli kuşlar ve değişik hayvan figürleri ile sembolik figürler bulunmaktadır.<sup>14</sup> Bu çinilerden başka, kazılar sırasında alçı süslemeli parçalara da rastlanmıştır. Bu alçı süslemelerde genellikle nebati motifler, bazen de hayvan figürleri kullanılmıştır. Anadolu Selçukluları döneminde alçı süslemenin de önemli olduğu bilinmektedir.

9 Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, 47.

10 Nâsırüddin Hüseyin b Muhammed b Ali Ca'ferî Rugadî Münşî İbn Bîbî, *Selçukname*, Çev. Mükrimin Halil Yinanç, İstanbul: Kitabevi, 2007, 110-111.

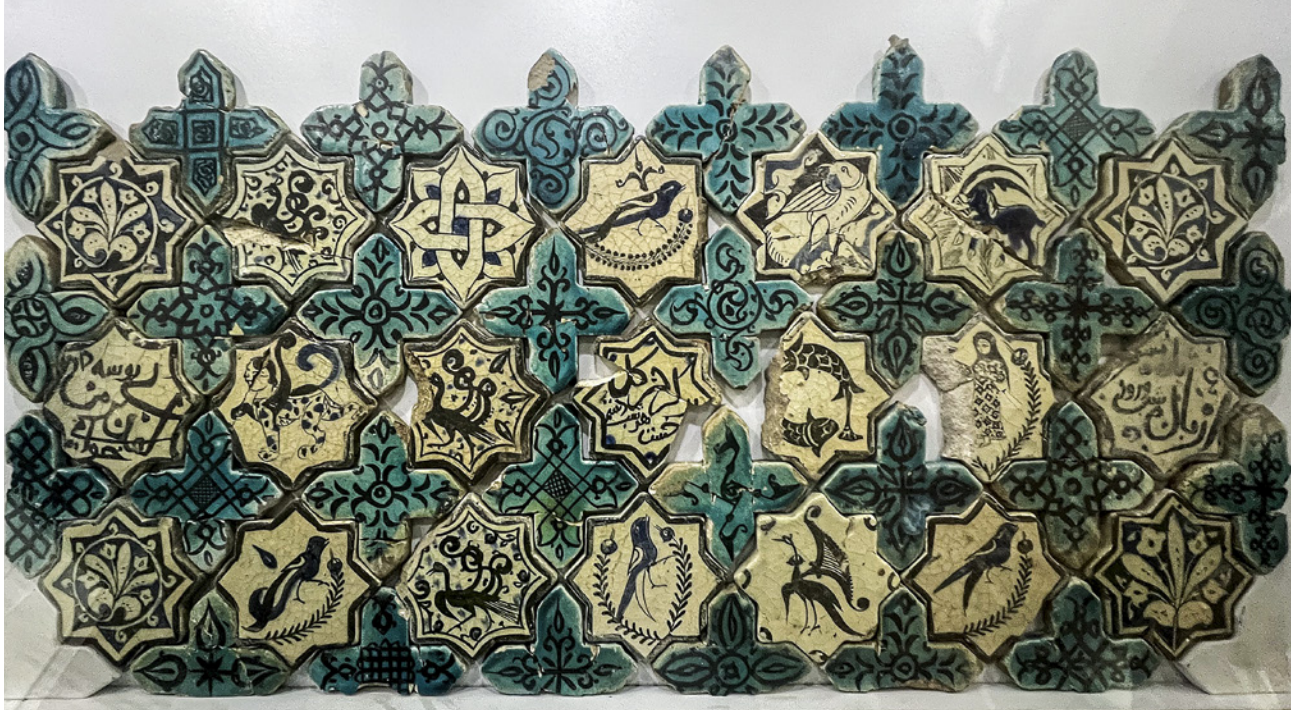
11 Scott Redford, *Landscape and the State in Medieval Anatolia: Seljuk Gardens and Pavilions of Alanya Turkey*, Oxford: Archaeopress Publishers of British Archaeological Report, 2000, 76.

12 A.C.S Peacock, Sara Nur Yıldız (Ed.), *Anadolu Selçukluları: Ortaçağ Ortadoğusu'nda Saray ve Toplum*, Çev. A. Sait Aykut, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, 24.

13 Peacock, Yıldız, *Anadolu Selçukluları: Ortaçağ Ortadoğusu'nda Saray ve Toplum*, 25.

14 Arık, *Selçuklu Sarayları ve Köşkları*, 222-236.





1 Kubadábád Sarayı'nın figürlü çinilerinden örnekler





2 Kubâdâbâd Sarayı'nda, devleti ve sultanı temsil eden figürlü çinilerden örnekler



3 Konya Alâeddin Camii ve Alâeddin Köşkü

Anadolu Selçuklu mimarisinde semboller ve motifler büyük önem arz etmektedir. Şüphesiz bunda Türklerin Müslüman olmadan önceki inanış ve kültürlerine bağlılıklarının büyük etkisi vardır.<sup>15</sup> Özellikle sarayın duvarlarında yer alan çinilerdeki figürler, Anadolu Selçuklu sultanları,

saray hayatı, saray mensupları ile o dönem kullanılan sembol ve ifadeler hakkında bilgi vermesi bakımından tarihî birer vesika niteliğindedir. Çinilerde devletin sembolü olan çift başlı kartal figürü ile birlikte “es-Sultan”, “el-Muazzam” gibi sultanı niteleyen ve “saray-ı cihân” gibi sarayı niteleyen ifadeler de kullanılmıştır. Ayrıca Anadolu Selçuklularının sivil mimaride insan ve hayvan figürlerini sıkça kullandıklarını göstermesi bakımından da önemlidir.

15 Richard P. McClary, *Rum Seljuq Architecture, 1170-1220: The Patronage of Sultans*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, 182.

## Elhamra Sarayı

Elhamra Sarayı'nın bulunduğu yerde daha önce yine Müslümanlar tarafından inşa edilmiş Elhamra Kalesi'nin (el-Kal'atü'l-hamrâ) olduğu bilinmektedir. 1238 senesinde Nasrîler Gırnata'yı devlet merkezi olarak seçmiş ve Sultan, Elhamra Kalesi'nin bulunduğu Kasabatü'l-kadîme'ye yerleşmiştir.<sup>16</sup> Yeni yapılacak olan sarayın da şehirden yüksekçe ve korunaklı olan bu bölgede yapılması emredilmiş; Muhammed b. Yûsuf'un emri ile başlayan saray inşası, sonraki dönemlerde III. Muhammed, I. Yusuf, V. Muhammed ve III. Yusuf gibi sultanların ilaveleleriyle çok büyük bir alana yayılmıştır.<sup>17</sup> Yaklaşık yüz elli yıl boyunca eklemelerin devam ettiği saray, Endülüs mimarisinin en nadide eserlerinden biridir.

Elhamra Sarayı'nın hüzünlü hikâyesi, 1492 senesinde Hristiyanların yüzlerce yıl vazgeçmeden devam ettirdikleri reconquista hareketinin son emeli ve Endülüs coğrafyasındaki Müslümanların son sığınağı olan Gırnata'nın anahtarlarının Ebu Abdullah Muhammed tarafından teslimi ile başlamıştır. Ailesiyle birlikte Elhamra'yı terk eden Ebu Abdullah, sürgün hayatı yaşayacağı el-Buşurra'ta doğru yol alırken arkasını dönmüş, Gırnata'ya ve Elhamra'ya son kez ağlayarak bakmıştır. Bu sırada validesi Aîşe el-Hürre, oğluna "Erkekler gibi savunmadığım için kadınlar gibi ağla"<sup>18</sup> şeklinde bağırıştır. Bu mevzunun geçtiği yer, İspanyollar tarafından "puerto del suspiro del moro",<sup>19</sup> yani "Arab'ın son iç çekişi geçidi"<sup>20</sup> olarak isimlendirilmiştir<sup>21</sup> ve bu ifadenin yazıldığı bir taş buraya yerleştirilmiştir. Ebu Abdullah'ın şehri teslim ederken imzaladığı anlaşmada, "Müslüman Gırnatalıların dinlerini yaşayacağı; camilerine, minarelerine ve hatta müezzinlerine dahi

dokunulmayacağı, vakıflarına karışılmayacağı, geleneklerine göre yaşamaya devam edebilecekleri ve rahatsız edilmeyecekleri, bütün bunların Kral ve Kraliçe ile onların haleflerinin garantisinde olduğu" zikredilmektedir.<sup>22</sup> Ancak bir süre sonra diğer hükümdarlar başa geçtikçe anlaşmanın maddeleri terk edilmeye başlanmış ve Elhamra Sarayı da bundan etkilenmiştir.

Kastilya Kraliçesi İsaabel ile Aragon Kralı Ferninand'ın evlilik suretiyle güçlerini birleştirmeleri ve kısa sürede reconquista hareketini hızlandırarak Gırnata'yı anlaşma yoluyla ele geçirmeleriyle Elhamra Sarayı'nda yeni bir dönem başlamıştır. Gırnatalılar gibi giyinerek şehre giriş yapan, barışçı taraflarını göstermeye çalışan Kral ve Kraliçe, Elhamra Sarayı'na yerleşmişler ve sarayı aslı özelliklerini bozmadan kullanmaya başlamışlardır.<sup>23</sup> 1526 senesinde V. Carlos'un Rönesans tarzı bir saray inşaatı emri vermesi ile Elhamra'nın bazı bölümleri yıktırılmıştır.<sup>24</sup> 17. yüzyılda terk edilen ve harap hâle gelen saray, 19. yüzyılda Napolyon'un şehri zaptı sırasında askerî karargâh olarak kullanılmıştır. Şehri terk ederken sarayın bazı kısımlarını dinamit ile patlattıkları bilinen Napolyon'un askerlerinin saraydan çekilişinin ardından, Elhamra Sarayı 19. yüzyıla kadar metruk bırakılmış, harabeye dönüşmüş; Washington Irving, Victor Hugo, Théophile Gautier gibi dönemin meşhur edebiyatçılarının bu saraya ve onun ihtişamlı günlerine dikkat çekmeleri sonucu koruma altına alınmıştır.<sup>25</sup>

Saray genel olarak birbiri ile bağlantılı üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım, Sultan'ın devlet adamları ile birlikte pazartesi ve perşembe günleri halkı dinlediği, halkın isteklerinin arz edildiği bölüm;

16 Mohamed el-Gamal, *Kasrû'l-Hamra: Divanü'l-Imare Ve'n-Nukuşî'l-Arabiyye = Los Palacios De La Alhambra*, İskenderiye: Mektebetü'l-İskenderiyye, 2004, 39.

17 Marianne Barrucand, *Moorish Architecture in Andalusia*, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1992, 189.

18 İfadenin Arapçası şu şekildedir: "أجل فلتبك كما لنساء ملكا لم تدافع عنه" "الرجال"

19 David Nicolle, *Granada 1492: The Twilight of Moorish Spain*, Oxford: Osprey, 2005, 80.

20 İfadenin Arapçası şu şekildedir: "زفرة العربي الأخيرة"

21 el-Gamal, *Kasrû'l-Hamra*, 44.

22 Maria Rosa Menocal, *The Ornament of the World: How Muslims, Jews and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, Boston: Little Brown and Company, 2002, 244.

23 Menocal, *The Ornament of the World*, 245-246.

24 Camilla Mileto, Fernando Vegas, "Understanding Architectural Change at the Alhambra: Stratigraphic Analysis of the Western Gallery, Court of the Myrtles", *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, Leiden-Boston: Brill, 2007, 194.

25 Desmond Stewart, *The Alhambra*, New York: Newsweek, 1980, 11.





4 El-Beyyâzin Mahallesi'nden Elhamra Sarayı'nın görünümü

ikinci kısım Sultan'ın özel misafirlerini kabul ettiği resmî konutu; üçüncü kısım ise Sultan'ın ailesi ile birlikte yaşadığı, Harem olarak nitelendirilebileceğimiz mekândır.<sup>26</sup> Bu bölümler zamanla yapıya eklenmiş birçok salon, köşk, avlu ve bahçeden oluşmaktadır. Bunlardan mimari ve tezyînî olarak en gösterişli olanları Elçiler Salonu, Meşver, Sultanlar Salonu, İki Kız Kardeş Salonu, Aslanlı Avlu ve Mersinli Avlu'dur. Saray şairi İbnü'l-Hatîb'in bir şiirinden anlaşıldığı üzere, III. Muhammed tarafından inşa ettirilen; süslemeleri, kesme çinileri ve gümüş avizeleri ile meşhur olan Büyük (Saltanat) Camii ve hamam, Hristiyanlar şehri ele geçirince yıktırılmış ve yerine Elhamra Santa Maria Kilisesi inşa edilmiştir.<sup>27</sup>

Sarayın ana kapıları; Nar Kapısı, Adalet Kapısı ve Şarap Kapısı'dır. Batı tarafından saraya girildiğinde önce ilk avluya, oradan da Meşver'in avlusuna ve Meşver Salonu'na geçilmektedir. Meşver, bürokratik ve adli işlerin görüşüldüğü,<sup>28</sup> Sultan'ın asıl saraydan buraya bir geçitle geçerek kadı ile görüştüğü ve halkın sorunlarını dinlediği<sup>29</sup> salondur. Meşver'den Mersinli Avlu'ya ve avlunun kuzeyinde yer alan Elçiler Salonu'na geçilmektedir. Dikdörtgen planlı Mersinli Avlu, ismini zamanında avluda bulunan mersin ağaçlarından almıştır. Havuzun etrafında reyhan ağaçları olduğundan, burası bazı kaynaklarda Reyhan Avlusu olarak da zikredilmektedir.<sup>30</sup> Sarayın en eski kısımlarından biri olan avlunun ortasında yine dikdörtgen planlı bir havuz bulunmaktadır. Bu havuz sebebiyle buraya "el-Bürke" de denilmektedir. Avlunun batısındaki büyük mescit, 16. yüzyılda V. Carlos tarafından kiliseye çevrilmiştir.

26 Stewart, *The Alhambra*, 20-22.

27 Dario Cabanelas Rodriguez, "The Alhambra an Introduction", *Al-Andalus: The Art of the Islamic Spain*. Ed. Jerrilynn D. Dods, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, 129.

28 Tahir Muzaffer Amid, *Asarü'l-Magrib ve'l-Endelüs*, Bağdad: Câmiatu Bağdad, ts., 308.

29 James (Yaqub Zaki) Dickie, "The Palaces of the Alhambra", *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, 136.

30 Amid, *Asarü'l-Magrib ve'l-Endelüs*, 309.



5 Mersinli Avlu



Grnata'nın politik ve diplomatik meselelerinin konuşulduğu bölüm olan Elçiler Salonu, taht odası niteliği taşımıştır. Sultan burada önemli temsilcileri kabul etmiş, resmî ziyaretçilerle burada görüşmüş ve davetleri burada düzenlemiştir. Kare planlı salonda üzerleri ahşap oyma işçilikli tavanlarla örtülü, çift pencereci üç adet balkona benzeyen kısım, kamariye olarak adlandırılmaktadır. Salonun ahşap tavana olan yüksekliği yaklaşık 22 metredir.<sup>31</sup> Yüksek duvarlar zeminden belli bir yüksekliğe kadar zilliler,<sup>32</sup> tavana kadar da tamamen alçı oyma nebati motifler ve Endelüsî yazılarıyla donatılmıştır. Yakınındaki aynı isimli kasabadan sanatçılar burada çalıştılarından dolayı, dışarıdan bir kule gibi yükselen bu salona Comores Kulesi de denilmiştir.<sup>33</sup>

Salonun ortasında kalan ve zamanında tahtın bu zemin üzerine konumlandırıldığı zillie ile kaplı dikdörtgen kısım, geometrik desenlerle bezenmiş ahşap piramidal kubbenin tam altına denk gelmektedir. Farklı sayıdaki kollardan oluşan yıldız motiflerinin yedi sıra şeklinde tepeye ulaştığı ve 8.000 adet farklı büyüklükte ahşap parça kullanılarak inşa edilen<sup>34</sup> yüksek ahşap tavanın, Mülk Süresi'nin 3. âyetinde geçen yedi kat göğü ve onun üzerinde yer alan Allah'ın arşını temsil ettiği, tam onun altına denk getirilen taht mekânının da Sultan'ın Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olduğu inancının bir sembolü olduğu düşünülmektedir.<sup>35</sup> Bu salonun duvarlarına defalarca nakşedilen "el-Mülkü lillâh" ifadesi de bunun bir temsilidir. Sarayın duvarlarında birçok kez farklı şekillerde I. Yûsuf'un (ö. 1354)



6 Elçiler Salonu'nun ahşap piramidal tavanı

ismi zikredilmiştir. Duvarlarda kuşak yazısı şeklinde "En-nasru'l temkîn ve'l-fethu'l- mübîn Mevlânâ Ebi'l-Haccâc emîru'l-Müslimîn" ibaresi mevcuttur, madalyon şeklindeki alçı bezemelerin içine de "anî'l Mevlânâ es-Sultan ebi'l-Haccâc Nasrullâh" ifadeleri nakşedilmiştir. Elhamra en parlak dönemlerinden birini I. Yûsuf zamanında yaşamıştır. Sultan sarayın yapımına ve tezyînatına büyük önem vermiş, ancak 1354'te Elhamra Sarayı Camii'nde namaz kılariken öldürülmüştür.<sup>36</sup>

Mersinli Avlu'nun güneyinden Mozarap (Müstârib) Salonu'na ve oradan da meşhur Aslanlı Avlu'ya çıkılmaktadır. Aslanlı Avlu, Elhamra Sarayı'nın belki de en meşhur kısmıdır. 14. yüzyılın son yarısında, V. Muhammed döneminde yapıldığı bilinmektedir. Üç kenarında sarayın en süslemeli üç salonu bulunmaktadır. Avlunun kuzeyinde İki Kız Kardeşler Salonu, doğusunda Sultanlar Salonu, güneyinde ise İbn Serrâc Salonu yer almaktadır.

31 Stewart, *The Alhambra*, 25.

32 Zillie, Mağrib bölgesinde has sırlı kesme çiniler için kullanılan bir terimdir. Bölgeye has bir yöntemle yapılan kesme çiniler, özellikle 13. yüzyıldan sonra mimaride çok kullanılmıştır. Muhtemelen sırlı olarak üretildiğinden dolayı, Arapça "kaydırmak" mânâsındaki كَجْ kökünden gelen "kaygan" mânâsındaki كَجْ kelimesi kullanılmıştır. Mağribli ustalar yoluyla Endülüse geçmiş olan bu sanatın en güzel örneklerini Elhamra Sarayı'nda görmek mümkündür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sümeysra Ocak, *Fa'sta İslam Mimarisi: Kuruluşundan Sa'diler'in Sonuna Kadar*, Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2019, 284-287.

33 Stewart, *The Alhambra*, 25.

34 Barrucand, *Moorish Architecture in Andalusia*, 194.

35 Dickie, "The Palaces of the Alhambra", 139.

36 Abdülaziz Salim, *el-Mesacid ve'l-kusur fi'l-Endelüs*, İskenderiye: Müessesetu Şebabi'l-Câmia, 142 ,1986.



7 Sultanlar Salonu'nun tavanında bulunan ve on Nasrî sultanını temsil eden resim

Sultanlar Salonu ya da Adalet Salonu olarak bilinen mekân, sarayın en önemli bölümlerinden biridir. Aslanlı Avlu'nun doğu cephesinde yer alan salon, perdeli kemerlerle birbirinden ayrılmış bölümlerden oluşmaktadır. Kemer içleri mukarnas dolguludur. Kuzey cephesi de aynı şekilde içleri mukarnas dolguludur, perdeli kemerlerle avluya açılan salondaki bölümlerin güney cephesinde, derin niş şeklindeki ayrı bölmelerin üstünde resimler yer almaktadır. Üç ayrı kısımda bulunan üç tavan resmi, sadece nebati ve hendesi tezyînatın hâkim olduğu Elhamra Sarayı için ilginç bir ayrıntıdır. Emevîlerin saray yapılarından ve bu çalışmanın konularından biri olan Kubâdâbâd Sarayı'nda çok sık karşılaştığımız insan figürlerine Elhamra'da rastlamak, o dönemde Endülüs coğrafyası mimarisi için nadir bir örnektir. Batı resim sanatı özelliklerine daha yakın bir şekilde deri üzerine resmedilmiş, sonra da ahşap üzerine geçirilmiş bu resimlerin konusu birbirinden farklıdır. İlkinde on Nasrî sultanının resmedildiği düşünülmektedir. Salonun adının da Sultanlar Salonu olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu mümkün görünmektedir. İkinci resimde günlük hayat, son resimde ise avlanma ya da savaş sahneleri temaları olduğu görülmektedir. 14. yüzyılın sonlarında Hristiyan bir sanatkâra yaptırıldığı tahmin edilen<sup>37</sup> bu resimler, Elhamra Sarayı'nın insan figürlü süslemelerinin tek örnekleridir.

37 Stewart, *The Alhambra*, 23.

Aslanlı Avlu'nun kuzeyinde yer alan İki Kız Kardeşler (Uhteyn) Salonu ile avlunun güneyinde yer alan İbnü'l-Serrâc Salonu, süslemelerin en yoğun olduğu mekânlardandır. İlki yazın, ikincisi daha çok kışın kullanılan bu salonlar, mukarnas dolgululu kubbeleri ile meşhurdur. İki Kız Kardeşler Salonu'nun tamamen alçı mukarnas dolgululu kubbesi, her cephesinde ikişer adet pencere açıklığı bulunan sekizgen bir kasnak üzerine oturmaktadır. Bu salonun bütün cephelerinde İbn Zümre'ye ait, sarayı ve Sultanı öven şiirler yazılıdır. İbnü'l-Serrâc Salonu'nun kubbesi ise sekiz kollu yıldız şeklinde bir kasnak üzerinde yer almaktadır. Kubbe içi ve kasnağa geçişler de tamamen mukarnas dolguludur. Bu kubbe, saraydaki en gösterişli mukarnas dolgululu kubbedir.

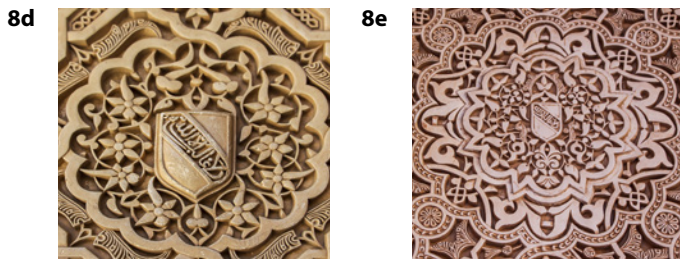
Süslemelerde tercih edilen en önemli unsur yazı olup, özellikle alçı oyma tekniği ile duvarlara, kapılara, tavanlara nakşedilmiş yazılarda Kur'ân-ı Kerîm'den bazı âyetler, dinî ibareler ile İbnü'l-Ceyyâb (ö. 1349), Lisânüddin İbnü'l-Hatîb (ö. 1374-75) ve İbn Zümre'nin (ö. 1395) şiir ve kasidelerinden bölümler yer almaktadır. "el-Mülkü lillâh", "el-İzzu lillâh", "el-Bekâü lillâh", "el-Kudretü lillâh", "elhamdülillâh alâ ni'meti'l-İslâm" gibi birçok ifade, sarayın cephelerindeki alçı süslemelerde tekrarlanmaktadır.

Muhakkak ki sarayda en çok tekrar edilen ifade, Elhamra ile özdeşleşmiş olan "ve lâ ğalibe illallah"tır. İfadenin sonunda yer alan ve genellikle he (هـ) ya da ayn harfinin sonda yazılışına (ع) benzetilen ibare ise "Teâlâ" ifadesinin ع şeklinde kısaltılmışıdır.



8a





8a-e “ve lâ ğalibe illallah” ifadesinden örnekler

Sarayın genelde iç cephelerinde görülen şiirler, salonların iç cephelerinde kuşak yazısı şeklinde, kubbe kasnaklarında ve bazen de tüm cepheyi kaplayacak şekilde yer almaktadır.<sup>38</sup> Sarayın en önemli avlusu sayılan Aslanlı Avlu’ya adını veren ve avlunun ortasında yer alan on iki aslanın taşıdığı çanağın çevresine de İbn Zümrek’ten bir şiir yazılmıştır:

38 Elhamra Sarayı’nda yer alan şiirler ve diğer yazılar için bkz. Mohamed el-Gamal, *Kasrû'l-Hamra: Divanü'l-Imare Ve'n-Nukuşü'l-Arabiyye = Los Palacios De La Alhambra*.



9 Kız Kardeşler Salonu’nun cephelerindeki İbn Zümrek’e ait şiirlerden bir bölüm

“İmam Muhammed’e, güzellik bakımından diğer tüm saraylardan daha üstün bir saray ihsan eden Allah’a hamdolsun.

İşte, Allah’ın bir ikincisinin başka yerde bulunmasından razı olmadığı, harika sanatlarla dolu bahçe, Ve etrafta ışıldayan, kristal gibi damlalarını ortalağa saçan şu saf inci kütesine bakın.

Gümüşi bir köpük çemberine düşerken, güzellikte her şeyi aşan, hatta beyazlık ve saflıkta mermeri bile aşan başka cevherler içinde akarken,

Gözler için o bir buz kütesine benzer ve suyun onda eridiği sanılır, ama gerçekte bu ikisinin hangisinin aktığı idrak edilmez.

Görmüyor musun? Alttaki akıntı ilerlemesine karşı koysa da yukarıdan gelen su yüzeyde nasıl da akıyor.

Gözleri yaşlarla dolup taşan ama bir dedikoducudan korktuğu için onu bastıran bir âşık gibi,

Aslında bu çeşme, altındaki aslanlara rahmetini akıtan bir yağmur bulutu gibi değil midir?

Cihadın aslanları olan askerlerine bolca ganimet dağıtmak için sabah kalktığına, halifenin elleri gibi, O aslanları cansız, güçsüz bir şekilde gören kişi sana düşman olamaz.

Ey Nâsrî vârisi, diğerlerini hafife almaya neden olan asalet, sana atalarından mirastır.

Allah’ın selâmı ebediyen üzerine olsun, kullarını sana boyun eğdiren ve seni düşmanlarına karşı muzaffer eylesin.”<sup>39</sup>

39 Şiir, Arapça asıl metni ve İngilizce tercümesinden faydalanılarak tarafımızca Türkçeye çevrilmiştir.





10 Elhamra Sarayı, Aslanlı Avlu





11 Elhamra Sarayı, Aslanlı Avlu





12 Elhamra Sarayı'ndaki İbnü'l-Serrâc Salonu'nun mukarnas kubbesi

İki Kız Kardeşler ve İbnü'l Serrâc salonlarında da özellikle sarayı tasvir eden ve Sultan'ı öven şiirler yer almaktadır. İbn Zümre'ye ait olan şiirde, sarayın güzelliği gökteki yıldızlarla kıyaslanmıştır.<sup>40</sup> Sekiz adet duvara -her duvarın ortasında uzun bir satır ve her iki yanında kenarları dilimli yuvarlak madalyonlar içinde olmak üzere üç mısra hâlinde- toplamda yirmi dört mısra alçı oyma şeklinde Endelüsî sülüs ile nakşedilen şiirden bazı mısralar şu şekildedir:<sup>41</sup>

*“Ben her sabah farklı bir güzellikle açığa çıkan bir bahçeyim, güzelliğimi seyret ve ondan istifade et.*

*Mevlây İmam Muhammed ile gurur duyuyorum ki o şimdiki kadarkilerin en cömertidir.*

40 el-Gamal, *Kasrû'l-Hamra*, 141.

41 Şiirin tamamının Arapça metni için bkz. el-Gamal, *Kasrû'l-Hamra*, 142.

*Vallahi, etrafımı çeviren zarif binalar, kendinden önceki tüm binaları geride bırakıyor.*

*Ey Sultan, ona giydirdiğin nice kaftanlar Yemen'in şatafatlı kaftanlarını renk parlaklığında aşar.*

*Onlara bakınca, sabahın ilk ışıklarını bile gölgede bırakmak için sanki yörüngelerinde dönüyormuş gibi, bu avlunun kemerleri üzerinde dönen gezegenler olduklarını hayal edebilirsiniz.*

*İşte kusursuz bir şekilde tezyin edilmiş, güzelliğiyle meşhur sütunlar...*

*Yükselen güneşin ışınları çarptığında, muazzam boyutlarına rağmen, sıralanmış inciler gibidirler.*

*Gerçekten de dış görünüşü bundan daha yüce, içi bu kadar parlak bir saray görmedik.*

*Ondan daha yeşil, daha parlak, daha mis kokulu bir bahçe de görmedik.”<sup>42</sup>*

42 Şiir, Arapça asıl metni ve İngilizce çevirisinden faydalanılarak tarafımızca Türkçeye çevrilmiştir.





13 Cennetü'l-Arif Bahçesi

Aslanlı Avlu'nun doğu tarafından geçilen bir başka avlu da Partal Avlusu'dur. III. Muhammed zamanında (1302-1309) yazlık bir köşk ile birlikte tasarlanmış bu avlu, sarayın en eski kısımlarından biridir. Partal olarak meşhurlaşmış "bartal" kelimesi,

gölgelik mânâsına gelmektedir.<sup>43</sup> Avluda büyük bir havuz ve bahçe yer almaktadır. Elhamra Sarayı'nın bahçe düzenlemeleri de çeşitlidir. Farklı dönemlerde inşa edilen yapılara değişik tarzlarda bahçeler eklenmiştir.

43 Salim, *el-Mesacid ve'l-kusur fi'l-Endelüs*, 144.

## Değerlendirme ve Sonuç

İslâmiyet'in erken dönemlerinde ulu cami ile birlikte inşa edilen ve dârülimâre olarak isimlendirilen saray yapıları, sonraki yüzyıllarda şehir merkezinden daha uzağa inşa edilerek ulu cami ya da Cuma camisi olarak isimlendirebileceğimiz merkez camilerden ayrılmışlardır. Hz. Peygamber'in (s.a.s.) hücre-i saâdetlerinin Mescid-i Nebevî'nin hemen yanı başına konumlandırılması, ondan sonraki halifeler tarafından da benimsenmiştir. Hz. Ömer ile birlikte sınırların genişlemesi sonucu, fethedilen yerlere atanan valiler de yaptırdıkları konutlarda bu sünneti gözetmişlerdir. Emevîlerle birlikte saray yapılarına barınma ihtiyacından ziyade, ekonomik ve siyasi gücü de temsil eden bir önem atfedilmeye başlanmıştır. Peygamber Efendimiz döneminden itibaren ayırım gözetilmeden aynı mekânda yürütülen din ve devlet işleri, kurumsallaşmaların başlaması ile birlikte giderek ayrılmış ve farklı mekânlarda idare edilmeye başlanmıştır.<sup>44</sup>

Emevîler ve Abbâsîler döneminde bazı şehirlerde hâlâ Cuma mescidi ve dârülimâre yapıları birlikte inşa edilse de özellikle 11. yüzyıldan sonra Cuma mescitlerinin şehir merkezine konumlandırıldığını ve artık saray yapılarının bu mescitlerden ayrı olarak inşa edildiklerini gözlemek mümkündür. Çalışmamızda ele aldığımız, 13. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Kubâdâbâd Sarayı ve Elhamra Sarayı da şehir merkezinden oldukça uzağa inşa edilmişlerdir. Yukarıda saydığımız saikler dışında, özellikle Elhamra Sarayı'nın muhkem bir tepeye, önceden askerî bir üs olarak kullanılan kaleye inşa edilmesinin en önemli sebebi de reconquista hareketinin hızlanması sebebiyle artan Hristiyan saldırıdır.

Sarayların yerleşim planına baktığımızda, ikisinin de devlet işlerinin görüldüğü dîvân diyebileceğimiz kısım, Sultan'ın özel misafirlerini ağırladığı resmî özel konutu ve ailesi ile vakit geçirdiği Harem kısmından oluştuğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu yapıların devletin yönetim merkezi olmalarının yanı

sıra ilim meclisleri, özel davetler ve eğlence meclisleri ile döneminin önemli sosyal merkezleri oldukları da bilinmektedir.

Mimari ve tezyîni özellikleri ile iki sarayın da döneminin en seçkin yapıları oldukları şüphesizdir. Kubâdâbâd Sarayı'nın ayakta kalan kısımları yok denecek kadar az olmasına rağmen, sarayın kurulduğu arazinin büyüklüğü, kazılarda çıkarılan alçı süslemeli ve taş oymalı kalıntılar ile muazzam çiniler sarayın ihtişamını gözler önüne sermektedir. Elhamra Sarayı'nın zilic kaplamalı duvarları, mukarnas dolgulu kubbeleri, ahşap oymalı üst örtüleri, kapıları, tüm cephelerde boy gösteren alçı oyma motifleri, havuzlu bahçeleri ve avluları, sarayı İslâm mimarisinin en önemli eserlerinden biri kılmaktadır. İki sarayda da çokça kesme çini kullanılmıştır. Kubâdâbâd Sarayı'nın çinileri sarayın cephelerini kaplayan; her birinde kuş, aslan, kartal ve farklı hayvan figürleri bulunan, daha çok turkuaz ile mavi tonlarının hâkim olduğu, sekiz kollu çiniler şeklindedir. Elhamra'da ise zilic denilen, Mağrib kökenli, geometrik parçalı; hardal, yeşil, mavi ve bordo renklerinin hâkim olduğu kesme çiniler tercih edilmiştir.

Kubâdâbâd Sarayı çinilerinde birçok hayvan ve insan figürü görmemize rağmen Elhamra'da Aslanlı Avlu'nun on iki aslanı, Sultanlar Salonu'nun ahşap tavanlarındaki deri üzerine işlenmiş üç adet resim ve Partal Avlusu'nda yer alan yazlık köşkün bir odasında 1907 tarihinde ortaya çıkarılan bir duvar resmi<sup>45</sup> dışında insan ve hayvan figürü görülmemektedir. Hristiyan bir sanatçıya yaptırıldığı düşünülen ve Sultanlar Salonu'nun ahşap tavanı üzerinde yer alan resimde, on Nasrî sultanının resmedildiği düşünülmektedir. Bunlar, Emevîlerin Kusayr-ı Amre Sarayı duvarlarında yer alan<sup>46</sup> halife ya da sultan resimlerini hatırlatmaktadır. Abbâsîlerin

44 Yılmaz Can, "İlk İslam Şehirlerinin İki Önemli Unsuru: Cuma Mescidi Darü'l-İmara İkilisi Üzerine Bir Değerlendirme", *On-dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8 (1996), 127-131.

45 José Miguel Puerta Vilchez, *Reading the Alhambra: A Visual Guide to the Alhambra Through Its Inscriptions*, 2015.

46 Martin Almagro, *Qusayr Amra: residencia y banos omeyas en el desierto de Jordania = Kusayr Amra sukkanî ve sahâhât Omeya bî bâdiye el-Ürdün*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, y Junta para la Protección de Monumentos y Bienes Culturales en el Exterior, 1975, 162.



Samerra'daki Dârülhilâfe denilen sarayında da benzer resimleri görmek mümkündür.<sup>47</sup> Elhamra Sarayı'nın Partal Avlusu'ndaki yazlık köşkün iç duvarlarında görülen asker resimleri ve avlanma sahneleri benzer tarzdadır.<sup>48</sup> Kubâdâbâd Sarayı'nın duvarlarında yer alan ve günümüzde Karatay Medresesi'nde sergilenen çinilerde de sultanın resmedildiği birçok örnek mevcuttur. Yıldız şeklindeki çinilerin içerisinde bulunan figürlerde, sultan cepheden ya da hafif yana dönük olarak görülmektedir. Genellikle bağdaş kurmuş bir vaziyettedir, ellerinde de hükümdarlık sembolleri olarak düşünülen objeler bulunmaktadır.<sup>49</sup>

Özellikle bulunduğu avluya ismini veren on iki aslanın üzerindeki fiskiyeli havuzun taş aslanlarının nerede ve hangi ustalar tarafından yapıldığı hakkında bir bilgi yoksa da aslanın Sultan'ın saltanatını ve cesaretini temsil ettiği, üzerine işlenmiş ve İbn Zümre'ye ait olan şiirden anlaşılmaktadır. Aslan, doğudan batıya birçok milletin kullandığı bir figürdür. Kubâdâbâd Sarayı çinilerinde de gördüğümüz aslan, gücü sembolize etmesi bakımından tarih boyunca sultanlar, krallar ve cesur insanlar için sıklıkla kullanılan bir sıfattır. Peygamberimizin (s.a.s.) amcası Hz. Hamza'nın ve Hz. Ali'nin "Allah'ın Aslanı" olarak nitelendirilmesi, cesur oluşundan dolayı İngiltere Kralı I. Richard'a (ö. 1199) "Aslan Yürekli" lakabının verilmesi; Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilen, Nur Banu Sultan'ın oğlu III. Murad için hazırlattığı tılsımlı gömleğin üzerinde "Oğlum, Aslanım" ifadesinin yazılı olması buna örnek olarak verilebilir. Topkapı Sarayı'nın Harem kısmında bulunan, Sultan III. Selim'in annesi Mihrişah Valide Sultan'ın dairesinin sofa kısmındaki cephelerinde görülen bir kasidede şu ifadelere yer verilmiştir:

47 Eva R. Hoffman, "Between East and West: The Wall Paintings of Samarra and the Construction of Abbasid Princely Culture", *Muqarnas*, XXV (2008), 107-132.

48 Elhamra Sarayı Partal Avlusu'ndaki yazlık köşkün duvar resimleri için bkz. Cemal Mehrez, *Er-Rusûmu'l-cidâriyyetü'l-İslâmiyye fi'l-Burtul bi'l-Hamrâ*, Madrid: Editorial Maestre, 1951.

49 Özden Süslü, *Tasvirler Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 1989, 175-210.



14 Partal Köşkü ve Avlusu

“...  
Anâ nev daire-i has yapıldı mahsus  
Her taraf hub hele sofası Firdevs-âsa  
Öyle bir sofa ki Âyine-i İskender-ves  
Aks eder sahâsına şems-i cihan ser-tâpa  
Eyleye şevketin 'Arslanının' Allah efsûn  
Kendü de devlet ile ide günâmında safâ”<sup>50</sup>

Hattat Yesârîzâde Mehmed tarafından yazılmış bu kitâbeden anlaşıldığı üzere, Osmanlı İmparatorluğu'nda valide sultanlar, sultan olan oğullarına "Arslanım" şeklinde hitap etmişlerdir.<sup>51</sup>

50 Necdet Sakaoğlu, *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun: Topkapı Sarayı*, İstanbul: Denizbank, 2002, 352.

51 Sakaoğlu, *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun: Topkapı Sarayı*, 352.

Aslan figürü, güç sembolü olarak kabul edilir, ayrıca astroloji ilminde güneş Aslan burcunun evidir ve koruyuculuğu temsil etmektedir.<sup>52</sup> Anadolu Selçukluları aslan figürünü tek başına kullandıkları gibi güneş tasviri ile birlikte de kullanmışlardır. Bu aynı zamanda aslanın güneş ile birlikte aydınlığı ve iyiyi temsil ettiği inancını da göstermektedir. Burdur İncir Han ve Cizre Köprüsü gibi mimari yapılar ile II. Gıyaseddin Keyhüsrev sikkelerinde güneş ve aslan figürlerini birlikte görmek mümkündür. Bu kompozisyon, İran coğrafyasında mimari eserler ve sikkeler üzerinde kullanılmış olup *şîr ü hûrşîd* adı ile bilinmektedir.

Sarayların bahçe düzenlemeleri de önemlidir. Erken dönem saray yapılarında genellikle akslerin merkezde kesiştiği, çehâr bağ olarak adlandırılan dört parçalı bahçe planı kullanılmıştır.<sup>53</sup> Elhamra'da Aslanlı Avlu'da gördüğümüz bu sistemi Merakeş'te Sadîlerin el-Bedi' Sarayı'nda, Feş'de Dârü'l- Bedha Sarayı'nda, İşbiliye'de el-Kazar Sarayı'nda (Kasrî'l-Mübârek) ve Tac Mahal'de de görmek mümkündür. Mağrib ve Endülüs'teki çehâr bağ şeklindeki bahçelerde dört tarafta da portakal ağaçları bulunmaktadır. Bunun yanında Cennetü'l-Arif'de görülen uzun ve dar bir havuz ile etrafında yer alan bahçeler, Mersinli Avlu'daki dikdörtgen büyük bir havuz ile etrafındaki ağaçlar da Elhamra'da kullanılan farklı tarzdaki peyzajlara örnektir.

Su kültürü iki sarayda farklı şekillerde görülmektedir. Elhamra Sarayı'nda, avluların ortalarında farklı şekil ve büyüklükte havuzlar yer alırken, Kubâdâbâd Sarayı Beyşehir Gölü kıyısına inşa edilmiştir. Kazılarda saraya su taşımak amacıyla döşenmiş olan kil künkler ortaya çıkarılmış ancak bahçe peyzajı, sulama sistemleri ve çeşmeler hakkında bilgi verecek bir kalıntıya henüz rastlanmamıştır. Nitekim göl kenarına inşa edilmiş olan sarayda Elhamra Sarayı'ndaki gibi büyük havuzların yer almadığını düşünmek de mümkündür.

Her medeniyete özgü sanatın bir karakteri vardır ve bu karakteri coğrafya, iklim, din, gelenekler ve tarihî süreç oluşturmaktadır. Saraylar bir devletin sanat anlayışını, medeniyet seviyesini ve ekonomik gücünü yansıtan mimari eserlerdir. Aynı yüzyılda inşa edilmiş olan Elhamra Sarayı ile Kubâdâbâd Sarayı da farklı coğrafyalarda nüfuza müessir olan Nasrîler ile Anadolu Selçuklu Devleti'nin sanat ve mimari anlayışlarındaki benzer ve farklı yönleri göstermeleri bakımından önem arz etmektedir.

52 Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Konya: Palet Yayınları, 2019, 231.

53 Fairchild Ruggles, *Islamic Gardens and Landscapes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008, 38.



## Kaynakça

- Almagro, Martín, Luis Caballero, Juan Zozaya, Antonio Almagro. *Qusayr Amra: residencia y banos omeyas en el desierto de Jordania = Kusayr Amra sukkanî ve sahâhât Omeya bî bâdiye el-Ürdün*. Madrid : Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, y Junta para la Protección de Monumentos y Bienes Culturales en el Exterior, 1975. <http://ktp2.isam.org.tr/detayzt.php?navdil=tr&idno=375661&wKitaplar=Qusayr>
- Amid, Tahir Muzaffer. *Asarü'l-Magrib ve'l-Endelüs*. Bağdad: Câmîiatu Bağdad, ts.
- Arık, Rüçhan. *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Arık, Rüçhan. *Selçuklu Sarayları ve Köşkleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Barrucand, Marianne. *Moorish Architecture in Andalusia*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1992.
- Bibi, Nâsirüddin Hüseyin b Muhammed b Ali Ca'ferî Rugadî Münşi İbn. *Selçukname*. Çev. Mükrimin Halil Yinanç. İstanbul: Kitabevi, 2007.
- Cabanelas Rodriguez, Dario. "The Alhambra an Introduction", *Al-Andalus: The Art of the Islamic Spain*. Ed. Jerrilynn D. Doods. 127-133. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- Can, Yılmaz. "İlk İslam Şehirlerinin İki Önemli Unsuru: Cuma Mescidi Darü'l-imara İkili Üzerine Bir Değerlendirme", *On dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 8 (1996), 123-134.
- Çaycı, Ahmet. *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Konya: Palet Yayınları, 2019.
- Dickie, James (Yağub Zaki). "The Palaces of the Alhambra", *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. 135-151. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- El-Gamal, Mohamed. *Kasrû'l-Hamra: Divanü'l-Imare Ve'n-Nukuşî'l-Arabiyye = Los Palacios De La Alhambra*. İskenderiye: Mektebetü'l-İskenderiyye, 2004.
- Hoffman, Eva R. "Between East and West: The Wall Paintings of Samarra and the Construction of Abbasid Princely Culture", *Muqarnas*. XXV (2008), 107-132.
- McClary, Richard P. *Rum Seljuq Architecture, 1170-1220: The Patronage of Sultans*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Mehrez, Cemal. *Er-Rusûmu'l-cidâriyyetü'l-İslâmiyye fi'l-Burtul bi'l-Hamrâ*. Madrid: Editorial Maestre, 1951.
- Menocal, Maria Rosa. *The Ornament of the World : How Muslims, Jews and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. Boston: Little Brown and Company, 2002.
- Mileto, Camilla, Vegas, Fernando. "Understanding Architectural Change at the Alhambra: Stratigraphic Analysis of the Western Gallery, Court of the Myrtles", *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*. 193-207. Leiden-Boston: Brill, 2007.
- Nicolle, David. *Granada 1492: The Twilight of Moorish Spain*. Oxford: Osprey, 2005.
- Ocak, Sümeyra. *Fas'ta İslam Mimarisi: Kuruluşundan Sâdiler'in Sonuna Kadar*. Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2019.
- Peacock, A.C.S, Sara Nur Yıldız (Ed.). *Anadolu Selçukluları: Ortaçağ Ortadoğusu'nda Saray ve Toplum*. Çev. A. Sait Aykut. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Petersen, Andrew. *Dictionary of Islamic Architecture*. London: Routledge, 1996.
- Puerta Vilchez, José Miguel. *Reading the Alhambra: A Visual Guide to the Alhambra Through Its Inscriptions*, 2015.
- R.D McChesney. "An Early Seventeenth-Century Palace Complex (Dawlatkhana) in Balkh", *Muqarnas*. 26 (2009), 95-117.
- Redford, Scott. *Landscape and the State in Medieval Anatolia: Seljuk Gardens and Pavilions of Alanya Turkey*. Oxford: Archaeopress Publishers of British Archaeological Report, 2000.
- Ruggles, Fairchild. *Islamic Gardens and Landscapes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- Sakaoğlu, Necdet. *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun: Topkapı Sarayı*. İstanbul: Denizbank, 2002.
- Salim, Abdülazîz. *el-Mesacid ve'l-kusur fi'l-Endelüs*. İskenderiye: Müessesetu Şebabi'l-Câmia, 1986.
- Söylemez, Mehmet Mahfuz. *Horasan'ın Bilim Merkezi Merv*. Ankara: Ankara Okulu, 2016.
- Stewart, Desmond. *The Alhambra*. New York: Newsweek, 1980.
- Süslü, Özden. *Tasvirler Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 1989. <http://ktp2.isam.org.tr/detayzt.php?navdil=tr&idno=158048&tarama=%C3%B6zden+s%C3%BCsl%C3%BC>
- Tarım Ertuğ, Zeynep. "Saray", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 36/117-121. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.
- Yılmaz, Saim, Ömer Sazak. "Doğu Bağdat'ta Dârülhilâfe'nin Ortaya Çıkışı ve Burada İnşa Edilen Saraylar (279-334/892-945)", *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (SAUIFD)*. 22/42 (2020), 286-313.

## 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- cık 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 ayıraç 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 yönteme 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).

