



S
Millî **ARAYLAR**
U SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ 26/2024

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2024

Millî Saraylar Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 183
Published by Directorate of National Palaces. All Publishing Rights are Reserved. Publication No. 183

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

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

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

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

Adnan Gayhan

Hüseyin Öztürk

İlhan Kocaman

Güller Karahüseyin

Gökşen Canıyılmaz

Ali Dağdelen

Nazan Erbil

Gülçin Durman

Editör / Editor

Nazan Erbil

Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

Prof. Dr. Fethiye Erbay (İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Ali Fuat Örenç (İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Mustafa Yıldırım (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

Prof. Dr. Hikmet Atik (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Aziz Doğanay (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Zeynep Gül Ünal (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Ahmed Emin Osmanoğlu (Bingöl Üniversitesi)

Doç. Dr. Mutlu Erbay (Boğaziçi Üniversitesi)

Doç. Dr. Zekai Erdal (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Doç. Dr. Halil Sözlü (Mersin Üniversitesi)

Doç. Dr. Ercan Çalış (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Doç. Dr. Fatih Bozkurt (Sakarya Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mevlüde Kaptı (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Arş. Gör. Zeki Boleken (Marmara 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.

(10.06.2024)

İÇİNDEKİLER

TARİHÎ ÇEVREDE YENİ TASARIM: 'TARİHSELÇİLİK' VE MODERNİN KARŞITLIĞI	5
Murat Gül	
TOPKAPI SARAYI İKİNCİ AVLU REVAKLARI	21
Özlem Çuhadar	
TOPKAPI SARAYI KÜTÜPHANESİ'NE KAYITLI H.2154 NO'LU BEHRÂM MİRZA ALBÜMÜ'NÜN TEKSTİL TASARIM ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	39
Tuba Subaşı Adıbelli	
TSMK, HAZİNE 1365 ENVANTER NO'LU YAZMANIN HÂŞİYE BEZEMELERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	59
Necati Sancaktutan	
MİLLÎ SARAYLAR KOLEKSİYONU'NDAKİ SANDUKA PÛŞİDELERİ	91
Kübra Baş - Ali Gözeller	
TOPKAPI SARAYI'NDA SULTANLARIN MAVİ-BEYAZ RENKLİ YUAN VE MİNG PORSELENLERİ	117
Ömür Tufan	
MİLLÎ SARAYLAR KOLEKSİYONU'NDAKİ ÖRNEKLERLE KAZGANDAN KAZANA	149
Gül Fatma Koz Gül	
PAYİTAHT İSTANBUL'DA FOTOĞRAFÇILIĞIN DOĞUŞU VE PORTRE FOTOĞRAFÇILIĞI	163
Büşra Cansız	
Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri	180
Publication Guidelines for Journal of National Palaces	183



TARİHÎ ÇEVREDE YENİ TASARIM: 'TARİHSELÇİLİK' VE MODERNİN KARŞITLIĞI

Murat Gül*

Gönderilme Tarihi: 03.04.2024 - Kabul Tarihi: 10.06.2024

Özet

Tarihî çevreler, geçmişin izlerini günümüze taşıyan ve kültürel mirası barındıran önemli alanlardır. Çağdaş toplumsal ve ekonomik ihtiyaçlar, tarihî çevrelerin ve yapıların sadece korunmasını değil, aynı zamanda güncel işlevlere uygun hâle getirilmesini de zorunlu kılar. Bu süreçte tarihî yapılara çeşitli müdahalelerde bulunulması ve yeni tasarlanan bir ek ya da tamamen yeni bir yapı ilave edilmesi bir zorunluluk olarak belirir. Bu yönde bir çalışma, çoğu zaman üzerinde mutabık kalınması mümkün olmayan, çeşitli bakış açılarının çatıştığı ve çetrefilli bir süreç sonucu gerçekleşir. Konuya profesyonel düzeyde ilgi duyan uzmanların dahi tarihî bir alanda ya da binada yapılan değişiklikler konusunda birbiriyle çelişen değerlendirmeleri ortadayken, toplumun genelinin ortaya koyduğu yargının da çok çeşitlilik göstermesi makul karşılanacak bir sonuçtur. Neticede mimari ve tasarımın doğasında olan eleştirinin tarihî alanlarda gerçekleştirilen çağdaş tasarımlar ya da eski yapılara ilave edilen modern ekler söz konusu olduğunda gündeme gelmesi de olağan bir durumdur.

Bu açıdan bakıldığında, bu yazıda, ülkemizde de zaman zaman ortaya çıkan ve gerek konvansiyonel medyada gerekse çağımızın temel iletişim aracı olan sosyal medya mecralarında hararetle tartışılan konu ile ilgili olarak uluslararası metinler ve bazı güncel uygulamalar üzerinden bir değerlendirme yapılması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Tarihsel Çevre, Çağdaş Tasarım, Eski Yapılara Ek, Tarihselcilik, Uluslararası Koruma Metinleri, Kültürel Miras, Koruma, Yeniden İşlevlendirme

NEW DESIGN IN THE HISTORIC ENVIRONMENT: 'HISTORICISM' VERSUS MODERNITY

Abstract

Historic environments are crucial sites that bear the imprints of the past into the present, representing our cultural heritage. Today's social and economic demands necessitate not only the preservation of historic environments and buildings but also their revitalization and adaptation to contemporary functions. In this process, various interventions to historical buildings and the addition of a newly designed annex or a completely new building appear as a necessity. This undertaking often results in a complex process where various perspectives clash and fail to reach a consensus. When even experts, who are professionally invested in the subject, hold conflicting evaluations about changes made to a historical site or building, it is reasonable to conclude that the general public's judgment is equally diverse. Criticism, inherent in architecture and design, naturally takes centre stage when dealing with contemporary designs in historical areas or modern additions to old buildings.

From this point of view, this article aims to assess international texts and some current practices regarding the issue, which has emerged from time to time in our country too and has been hotly debated both in conventional media and social media channels, which are the main communication tools of our age.

Keywords: Historic Environment, Contemporary Design, Addition to Old Buildings, Historicism, International Texts on Conservation, Cultural Heritage, Conservation, Adaptive Re-use

Tarihî Çevre, Çağdaş Yapılaşma ve Tarihselcilik

Tarihî çevre içerisinde yeni yapılaşmalara gidilmesi ve eski binalara güncel ekler ilave edilmesi, en yalın ifadesi ile geleneksel mimari ile modern gereksinimleri birleştirmeyi amaçlayan karmaşık bir süreç olarak tarif edilebilir. Tarih boyunca inşa edilen neredeyse tüm yapılar, yaşam süreleri boyunca az ya da çok değişikliğe uğramışlardır. Bu değişiklik de kaçınılmaz olup bazen zamanın akışı içerisinde gelişen ihtiyaçların karşılanması, bazen de işlevini yitiren ya da değiştiren yapıların üstlendikleri yeni duruma adapte olmaları ile ilişkilidir. Fetihler sonrası kullanıcı kitlesi değişen mabetler, gelişen teknoloji ile işlevini yitiren sanayi tesisleri ve değişen taşımacılık standartları sonucu terk edilen liman bölgeleri, bu konuyla ilgili en sık karşılaşılan örneklerdir. Bizans katedrali Ayasofya'nın İstanbul'un fethi sonrası Ayasofya-i Kebir Câmî-i Şerif'ne çevrilmesi sonucu yapı içinde gerçekleştirilen değişiklikler, zaman içerisinde sayısı dörde çıkan minareleriyle tarihî yapının yeni bir kimlik kazanması ve nihayetinde yapı çevresinde Osmanlı dönemine ait türbelerin ve çeşitli binaların inşa edilmesi, bahsi geçen değişikliklere çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Yine İber Yarımadası'nda yüzyıllarca süren Emevî hâkimiyetinin sona ermesi ile Kordoba Ulu Camii'nin içerisinde eski yapının mimarisiyle uyum göstermeyen bir katedralin 15. yüzyılda inşası da dinî yapıların tarihsel süreçte maruz kaldıkları değişimin sarsıcı örnekleri arasında yer almaktadır.

En genel tanımıyla mimarlıkta tarihselcilik, eski dönemlere ait yapı biçimlerini yeniden kullanan, eski zanaatkarların usullerini esas alan bir yaklaşım olarak tarif edilebilir. Avrupa mimarlığında bilinçli bir şekilde eskiye öykünerek yeni yapıların yapılması ya da diğer bir adlandırmayla tarihselci tutum, Rönesans ile başlayan bir süreçtir. Bu yaklaşım, Gotik mimarlığın kendine özgü strüktürel çözüm ve mimari formunu terk ederek Antik Yunan ve Roma mimarlığını rehber alan Rönesans döneminin açtığı yolda yaklaşık beş asır boyunca devam edecek olan uzun bir serüven olarak gerçekleşir. Barok ve Rokoko, Fransız Ampir, Neoklasizm ya da Eklektisizm alt başlıklarında ortaya çıkan bu yaklaşım,

form ve bazı detaylarda farklılık gösterse de temelde antikiteye ait biçimler ile ilişkisini bazen açık, bazen de dolaylı yolla hiç kesmeyecektir.

Neticede formu, bezemesi ya da bazı detayları farklılık gösterse de tarihsel perspektifte mimarlık taş, tuğla ya da ahşap gibi çok kısıtlı sayıda malzeme ile üretilmiş; çok büyük oranda da yığma strüktürde inşa edilegelmiştir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin ivmelenmesiyle başta Batı Avrupada olmak üzere dünyanın hemen tüm büyük şehirlerinde köklü bir değişim yaşanmıştır. Demir, çelik ve beton gibi yapı malzemelerinin inşaatlarda başlıca yapı malzemesi olarak kullanılmaya başlaması ve mühendislik alanında yaşanan gelişmeler, mimarları değişen koşullara uyum sağlama noktasında alternatifler aramaya sevk etse de bu süreçte mimarlar ekseriyetle eski alışkanlıklarını terk edememişlerdir. Sıklıkla yeni teknoloji ile inşa edilen binaların cephelerine, deyim yerindeyse, tarihî bir elbise giydirilmesi ya da eski çağlara ait mimarlığının canlandırmacı bir üslupla kullanılması gibi yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu bakış açısıyla 19. yüzyıl kentsel peyzajının önemli öğelerinin aslında mimarlardan ziyade yeni teknolojiyi ve metotları geliştiren mühendislerin ellerinde şekillendiğini söylemek pek de abartılı bir ifade olmayacaktır.¹

Mimarların değişen şartlara karşı başta Sanayi Devrimi'nin beşiği İngiltere'de ve diğer ülkelerde sergiledikleri tutumu belki de en açık bir şekilde resmeden yaklaşım, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren rağbet gören canlandırmacılık olarak tarif edilebilir. İngiltere'de ortaya çıkan Gotik Canlandırmacılığı, romantik bir yaklaşımla Orta Çağ'ın mimari üslubunu ve toplumsal yapısını örnek alarak sanayileşmenin getirdiği sorunlarla baş etmeyi hedeflemiştir. Canlandırmacılık zamanla İngiltere

1 19. yüzyıl İngiltere'sinde Sanayi Devrimi'nin en çarpıcı örnekleri arasında yer alan demiryolu ulaşımının simgesel yapılarından biri olan Londra'daki St. Pancras Tren Garı'nın dönemin ileri mühendislik sembollerinden biri olan platform çatısı ile garın bir parçası olan otel bloğunun Gotik Canlandırmacı dili arasındaki tezatlık, mimarlık ve mühendisliğin gelişen teknolojilerle nasıl bir ilişki kurduğunu çarpıcı bir biçimde gösteren bir örnek olarak öne çıkar. Yine 19. yüzyılda mühendislerin geliştirdiği demir ve çelik çerçeve sistemleri ile inşa edilmiş köprüler, yapı teknolojisinin en ileri örnekleri arasında yer alır.

dışına da yayılmış, ilhamını çeşitli kaynaklardan alarak çeşitlenen ve dünyanın birçok bölgesinde hâkim olan bir mimari yaklaşım olarak rağbet görmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun son devirlerinde gelişen Türkçülük akımının beslediği politik atmosferde, mimarlık tarihimizde Millî Mimarlık olarak adlandırılan Osmanlı Canlandırmacılığı da 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, başta Mimar Kemaleddin ve Vedat beyler olmak üzere, birçok mimar tarafından uygulamaya konulmuştur.²

Tarihselciliğin çeşitli tonlarının uygulanması 20. yüzyıl başlarında modern mimarlık akımının eskiye mesafe koyan arayışları ile hâkimiyetini yavaş yavaş kaybedecek, 1930 ve 1940'larda otoriter rejimlerin uyguladığı 'sadeleşmiş klasisizm' ya da 1970'lerden sonra rağbet gören postmodern mimarlığın tarihselci yaklaşımları istisna tutulursa dünya mimarlığında çok da fazla uygulama şansı bulamayacaktır.³ 20. yüzyılda şehirlerde ve mimaride yaşanan değişim daha da hızlanarak devam etmiş, yüzyılın önde gelen mimari yaklaşımı olan modernizm, geleneksel mimari ile arasına kesin çizgiler çekerek, teknolojinin kendilerine sağladığı imkânları da kullanarak eskiden tamamen kopuk, yeni bir mimari dil kullanmaya başlamıştır. Mimarlar tarih boyunca cebelleştikleri iç mekânlarda taşıyıcıların bölücü etkisinden büyük oranda kurtulmuş, cephelerde de yine taşıyıcı sisteme bağlı kalmadan serbestçe tasarım yapabilme imkânına kavuşmuşlardır. 20. yüzyılın ilk on yıllarında modern mimarlığın öncüleri bu fırsatları sonuna kadar, bazen de aslında ihtiyaç duyulanın da ötesine geçerek şevkle kullanmışlardır. Bu bağlamda yüzyıllar, hatta bazen binyıllara uzanan geçmiş içerisinde zamanla oluşmuş olan kadim

çevrelerde yeni yapılan yapılar değişen şartların cesaretlendirdiği mimarlarca cüretkârca konumlandırılmışlardır.⁴ Rönesans döneminde yapılan bir yapıya eklenen Barok bir ilave ya da Neoklasik özellikler gösteren bir yapı çevrede Eklektik bir yeni yapı -üslup farklılıkları bir tarafa bırakılırsa- malzeme, strüktür ve genel hatları ile bir birliklilik ya da süreklilik olarak değerlendirilebilir. Öte yandan modern mimarlığın keskin kübik formları, düz çatılı ve çoğunlukla beyaz renkli, bezemeden tamamen arındırılmış hâli, bu tür yapı çevreler içerisinde ister istemez bir aykırılık olarak belirmiştir. Günümüzde yapı teknolojisinin sunduğu imkânlar, sosyal ve kültürel yaşam şartlarının oluşturduğu kültürel normlar, mimarlık mesleğinde tasarımcılara eski zamanlarla kıyaslanmayacak ölçüde özgürlük ve esneklik sağlamaktadır. Dolayısıyla ne kadar nitelikli bir tasarım olsa da eskiyi taklit etmekten kaçınan her mimari ürünün az ya da çok çevresiyle kurduğu ilişki üzerinden eleştirileceği aşîkârdır.

Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, ülkemiz şehirlerinde de orijinal işlevini yitirdikten sonra bu türden bir dönüşüme tanıklık eden birçok tarihî yapı ya da alan mevcuttur. İstanbul'da Silahtarağa Santrali'nin müze ve sanat galerisine dönüştürülmesi, Tophane-Karaköy rıhtımının Galataport adı ile ticaret, turizm ve rekreasyon merkezine dönüşmesi, Hasanpaşa Gazhanesi'nin müze ve kültür merkezi işlevini alması, Ankara'da Cer Atölyeleri'nin bir kültür ve sanat merkezi vasfını kazanması, İzmir'de eski Tekel Fabrikası'nın müzeye dönüşmesi, Bodrum Kalesi içerisinde yer alan Açık Hava Sahnesi'nin tesisi bu tür dönüşümler için ilk anda akla gelen örnekler olarak sıralanabilir. Yukarıda sayılan tüm örneklerde olduğu gibi, kültürel miras niteliğindeki birçok eski yapının günümüz şartlarında yeniden kullanılmasına imkân tanımak amacıyla değişiklikler yapılmış, çağdaş ekler ve yapılar inşa edilmiştir.

2 Mimarlıkta tarihselcilik ve canlandırmacılığın kısa bir özeti için bkz. Kathleen James-Chakraborty, *Architecture since 1400*, University of Minnesota Press, 2014, 237-254.

3 Modern mimarlıkla ilgili önemli yazarlardan Alan Colquhoun, "Tarihselciliğin Üç Türü" başlıklı makalesinde üç baskın tavrıdan bahseder. Bu tavlardan ilki 'tüm sosyo-kültürel olguların tarihsel olarak belirlendiği teorisi', ikincisi 'geçmişin kurum ve geleneklerine yönelik bir ilgi' ve üçüncüsü de 'tarihsel formun kullanılması' olarak tanımlanır. Detaylı okuma için bkz. Alan Colquhoun, "Three Kinds of Historicism", *Theorizing a New Agenda for Architecture, an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Ed. Kate Nesbitt, New York: Princeton Architectural Press, 1996, 200-209.

4 Colquhoun, "kendi tarihinin sürekli farkında olan, ancak tarihin baştan çıkarıcılığına da sürekli eleştirel yaklaşan bir mimarlığın hedeflenmesi gerektiğini" ifade eder. Öte yandan modern toplumdaki kırılmanın hiçbir geleneksel değere yer bırakmayacak kadar keskin bir kırılma olmadığını da belirtir. Alan Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays*, MIT Press, 1989.

Bilbao Etkisi

Günümüzün küreselleşen dünyasında meşhur 'Yıldız Mimarlarca' tasarlanan, yüksek bütçelere ihtiyaç duyan ve içerisinde bulunduğu çevreye al-dırış etmeden çarpıcı mimari biçimleri ile ilgi çeken yapılar, eski kadim binaların da ötesine geçerek inşa edildikleri şehirlerin sembolü olarak anılmaya başlamışlardır. Tıpkı sanayileşen Avrupa şehirlerinin silüetlerinde yükselen fabrika bacalarının tarihî katedrallerin yerini almaya başlaması gibi, bazen kentlerin tarihî merkezlerinde bazen de çeperde

yer alan ve yakın zamanlarda inşa edilen simgesel değeri yüksek yapılar da içinde yer aldıkları kültürel peyzajın hâkim öğeleri olmaya başlamışlardır. Bu türden simgesel mimari eserlerin inşası yoluyla önemli bir kentsel dönüşüm, canlanma ve ekonomik büyüme hedeflenmektedir. Bu yaklaşım, Frank Gehry'nin İspanya'nın Bilbao şehrinde inşa ettiği Guggenheim Müzesi'ne atıfla 'Bilbao Etkisi' ya da 'Guggenheim Etkisi' olarak anılmaktadır. Bask Bölgesi'nin en büyük yerleşim merkezi olan ve aslında



1 Zaha Hadid tarafından tasarlanan Heydar Aliyev Kültür Merkezi, Bakü, Azerbaycan (Fotoğraf: Murat Gül)



2 Vlado Milunić ve Frank Gehry tarafından tasarlanan Dans Eden Bina, Prag (Fotoğraf: Figen Gül)



İspanya'daki diğer şehirlerle karşılaştırıldığında sıradan bir sanayi şehri olmanın ötesine geçmeyen Bilbao'da inşa edilen bu yapı, kente milyonlarca turistin gelmesine ve dolayısıyla şehir ekonomisinin ve uluslararası tanınırlığının artmasına çok büyük katkılarda bulunmuştur. Bu müzenin başarısı dünyanın birçok şehri için bir rol model hâlini almış, ünlü mimarlarca tasarlanan yüksek bütçeli yapılar çeşitli şehirlerde inşa edilmiştir. Herzog & de Meuron tarafından tasarlanan Hamburg'daki Elbphilharmonie, Bakü'de Zaha Hadid imzalı Haydar Aliyev Kültür Merkezi, Prag'da Vlado Milunić ve Frank Gehry'nin ortaklaşa tasarladıkları Dans Eden Bina, Daniel Libeskind'ın Dresden'deki Askerî Tarih Müzesi, Norman Foster'ın Berlin'de yer alan Alman Parlamentosu çatısındaki cam kubbesi, Renzo Piano'nun Londra'daki Shard gökdeleni ve Dundee'de Kengo Kuma imzalı Victoria & Albert Müzesi bu tür örnekler arasında sıralanabilir.

Uluslararası Tüzükler ve Tavsiye Kararları

Tarihsel mirasın korunması konusunda artan farkındalıkla birlikte tarihî çevrelerde yapılan yeni yapılar ve eski yapılara ilave edilen eklerle ilgili bakış açıları da uluslararası ölçekte tartışılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda, 20. yüzyılın başlarından itibaren tarihî çevre ve yeni mimari ilişkisi hususunda birtakım kurallar ve tavsiyeler içeren birçok uluslararası tüzük, doküman ya da rehber çeşitli kurumlarca yayımlanmıştır. 1933 yılında 'işlevsel kenti' tartışmak üzere dönemin öncü mimarlarının katıldığı Dördüncü Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi'nin (CIAM) ve daha sonrasında Le Corbusier'in çalışmaları sonucunda 1943 yılında nihai hâlini alan Atina Tüzüğü'nde bir yandan eski dönemlerin ve kültürlerin kent planlarını ve mimarisini korumanın önemi vurgulanırken, diğer yandan da gelişen ve sağlıklı bir toplumun ihtiyacı dikkate alınarak yapı çevre değişikliğine izin vermenin önemine işaret edilmiştir. Burada özellikle dikkat çeken bir husus, Atina Tüzüğü'nün tarihî alanlarda tasarlanacak yeni yapılarda geçmiş mimari üslupların taklit edilmesinin zararlı sonuçlar doğurabileceğini ifade etmesidir.⁵

Büyük bir yıkıma sebep olan İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleştirilen yoğun imar faaliyetleri, koruma konusunda çalışan uzmanların birtakım önlemler alma çabalarını hızlandırmıştır. Bu süreçte konu ile ilgili en önemli gelişme, 1964 tarihli Anıtların ve Sitlerin Korunması ve Restorasyonu Uluslararası Şartı, diğer adıyla Venedik Tüzüğü'nün yayınlanması ve Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi'nin (ICOMOS) kurulmasıdır. Anıtların kütlmesini ve rengini değiştiren yeni inşaatlara ve ortamı bozan eklemelere karşı getirilen yasaklar, anıtın eksik parçalarını tamamlarken sanatsal ve tarihî kanıtların tahrif edilmemesinin önemi, ayrıca bu tümlemelerin orijinalinden ayırt edilebilir olması gerektiği, Venedik Tüzüğü'nde altı çizilen konular arasındadır.⁶

5 Le Corbusier, *The Athens Charter*, Çev. Anthony Eardley, New York: Grossman, 1973.

6 <https://www.icomos.org/en/participer/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/157-thevenice-charter> (4.12.2023)

20. yüzyıldan itibaren kentlerin değişiminin hızlanması, tarihî dokuya bazen hoyratça denilecek bir tavırla yapılan müdahaleler, koruma konusundaki çevreleri daha itidalli ve tutucu bir tavır almaya sevk etmiştir. Bu saik ile daha sonraki dönemlerde yayımlanan bazı uluslararası metinler de çağdaş mimari eklentilerin nasıl ele alınması gerektiği konusunda sınırlayıcı tavsiyeler içermektedir. 1972'de toplanan Üçüncü ICOMOS Genel Kurulu'nda gerçekleşen Eski Yapı Gruplarına Çağdaş Mimarinin Eklenmesi Sempozyumu'nda alınan kararlar özellikle dikkat çekicidir.⁷ Ayrıca 1975 yılında hem Amsterdam Bildirgesi⁸ hem de Avrupa Mimari Miras Şartı⁹ konuyla ilgili tavsiyelerde bulunmuştur. Amsterdam Bildirgesi'nde "*Bugünün yeni binaları yarımın mirası olacağından, çağdaş mimarinin yüksek kalitede olmasını sağlamak için her türlü çaba gösterilmelidir*" denmektedir. Öte yandan Avrupa Miras Şartı mevcut bağlama, oranlara, biçimlere, boyutlara ve ölçüğe tam olarak saygı gösterilmesi ve geleneksel malzemelerin kullanılması koşuluyla, eski binaların bulunduğu alanlara modern mimarinin getirilmesinin dışlanmadığını vurgulamaktadır.

1976 yılında ilan edilen Nairobi Deklarasyonu'nda da modern kentleşmenin, anıtların ve tarihî alanların görünümüne olumsuz etkide bulunması gerektiği ve tarihî alanların çağdaş yaşamla uyumlu bir şekilde bütünleşmesinin önemi ifade edilmiştir.¹⁰ 1996 tarihli San Antonio Bildirgesi ise tarihî şehirleri ve peyzaj alanlarını süreklilik arz eden ve hâlen devam etmekte olan ekleme ve

7 <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/180-articles-en-francais/chartes-et-normes/383-resolutions-of-the-symposium-on-the-introduction-of-contemporary-architecture-into-ancient-groups-of-buildings-at-the-3rd-icomos-general-assembly> (5.12.2023)

8 http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en045843-1001536681780.pdf (4.12.2023)

9 <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/170-european-charter-of-the-architectural-heritage> (12.12.2023)

10 <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-concerning-safeguarding-and-contemporary-role-historic-areas> (12.12.2023)

uyarlama süreci ile oluşan dinamik alanlar olarak tanımlamıştır. Bu değişim sürecinin normal olduğunu, miras alanlarının geleneksel toplumsal kullanım biçimlerinin sürdürülmesiyle ilişkili bazı fiziksel değişikliklere uğramasının alanın önemini azaltmayıp bilakis artırabileceğini ifade etmiştir.¹¹ 2000'li yıllara gelindiğinde, hızlı kentleşme ve küreselleşmenin ivme kazanmasıyla birlikte tarihî kentsel peyzajın daha geniş bir bakış açısıyla ele alınmasına imkân tanıyan bir dizi yeni araç geliştirilmiştir. Bunlar arasında Viyana Memorandumu (2005)¹², UNESCO Tarihî Kentsel Peyzaj Tavsiye Kararı (2011)¹³ ve Tarihi Kent ve Kentsel Alanların Korunması ve Yönetimi için Valetta İlkeleri (2011)¹⁴ yer almaktadır. Bu metinlerde 'kültürel-tarihî bağlama duyarlı yüksek kaliteli tasarım ve uygulama' ile 'perspektiflerin, görüş açılarının, odak noktalarının ve görsel koridorların' korunmasının önemi özellikle vurgulanmaktadır.

Yukarıda kısaca özetlenen uluslararası metinlerde, tarihî alanlarda yeni yapıların inşa edilmesi ya da eski binalara ek yapılması konusunda, okunduğu zaman hemen herkesçe kabul edilebilir bulunan birtakım ilkeler manzumesi tekrar tekrar yer bulmuştur. Ancak bu noktada üzerinde düşünülmesi gerekli en önemli husus, bu tür metinlerde sıkça kullanılan 'tarihî yapıya saygı' ya da 'uyum' ifadelerinin nasıl yorumlanması gerektiğidir. Bu konu koruma uzmanları, çağdaş tasarımlara imza atan mimarlar ve şehir plancıları tarafından çoğu kez farklı açılardan ele alınarak birbiriyle çelişen sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Tarihî yapının malzemesi ve biçimlerini referans

olarak gerçekleştirilen tasarlama faaliyeti, bu konudaki iki temel yaklaşımdan birini oluşturmaktadır. Taklide kaçmadan, eski mimariden esinlenerek oluşturulan yeni yapı ya da eklere ilişkin 20. yüzyıl Türk mimarlığının en önemli temsilcilerinden Sedat Hakkı Eldem'in birçok yapısı örnek gösterilebilir. Eldem'in Zeyrek'teki Sosyal Sigortalar Kurumu binasının arka planında yer alan geleneksel doku ile kurduğu uyumlu kompozisyonu¹⁵ ya da Boğaziçi'nde geleneksel yalı mimarisinden esinlenen çağdaş çözümlenmeleri, sözü edilen tasarım yaklaşımının önemli örneklerindedir. Ayrıca, çağdaş tasarım yaklaşımını esas alarak formu, rengi ve malzemesi ile tarihî çevreye 'saygılı bir zıtlık' oluşturma çabası da ikinci genel tavır olarak tarif edilebilir. Bazı örnekleri bu yazının ileriki kısımlarında verilen bu tutum, günümüz mimarları tarafından sıkça tercih edilen bir yaklaşım olarak belirmektedir. Öte yandan 'uyum ya da 'saygı' kelimeleri ile ifade edilenin, tarihî mekân ya da yapıların taklit edilerek yeni yapı ya da eklerin yapılması olmadığı aşikârdır. Bu türden bir imitasyona gidilmesi, tarihsel süreç içerisinde döneminin teknolojisi, sanatı ve kültürel değerlerini yansıtan ve bugün kültürel miras olarak koruduğumuz bir yapının yanına günümüzün teknik olanakları, bilgi birikimi ve yaşam koşullarını yansıtmayan, yalnızca eski görünümlü bir yapı yerleştirmekten öteye gitmeyen bir yaklaşım olacaktır. Diğer bir deyişle, böyle bir davranışın günümüz Türkiye'si şehirlerinde sıkça gördüğümüz, üzerindeki naif boyamalarla eski bir ev algısını bir tiyatro dekoru kalitesinde sunan elektik trafolarından öteye geçemeyeceği unutulmamalıdır.

11 <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/188-the-declaration-of-san-antonio> (12.12.2023)

12 <https://whc.unesco.org/en/documents/5965> (6.12.2023)

13 <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf> (14.12.2023)

14 https://civvih.icomos.org/wp-content/uploads/2022/03/Valetta-Principles-GA-EN_FR_28_11_2011.pdf (14.12.2023)

15 Murat Gül, *Architecture and the Turkish City: An Urban History of Istanbul since the Ottomans*, I.B. Tauris, 2017, 127-128.

Seçili Örnekler

Günümüzde dünyanın birçok şehrinde çağdaş formu, renk skalası ve malzemesi ile içerisinde ya da yakınında bulunduğu eski yapılara ve alanlara bir yönüyle tezat teşkil eden, öbür yönüyle de söz konusu yapıların tarihsel süreçte geçirdiği serüvene değerli bir katman ilave eden birçok yapıdan söz

etmek mümkündür. Bu örneklerin en önemlilerinden biri, şüphesiz Paris'te bulunan Louvre Sarayı'nın avlusunda inşa edilen cam piramitlerdir. Çin asıllı Amerikalı mimar Ieoh Ming Pei tarafından tasarlanan ve Fransız Devrimi'nin 200. yıldönümünde, 1989 yılında tamamlanan, biri büyük üçü



3 Louvre Müzesi Piramidi, Paris (Fotoğraf: Murat Gül)

küçük dört cam piramit, Louvre Sarayı Müzesi'nin artan ziyaretçi sayısını daha konforlu bir şekilde karşılamak için oluşturulan ve yer altında konumlanan ana giriş mekânının üzerini örtmektedir. Tıpkı 1899'da yapıldığı zaman birçok Parislinin ne zaman yıkılacak diye beklediği Eyfel Kulesi'nde

olduğu gibi, Pei'nin cam piramitleri de başlarda yadırganmış, ancak sonradan toplumsal kabul gö-rerek benimsenmiş ve şehrin sembollerinden biri hâline gelmiştir.



Tarihî çevre içerisinde yapılan çağdaş tasarım uygulamalarının daha yeni örnekleri arasında, Belçika'nın Brugge kentinde yer alan ve 15. yüzyıldan kalma yapılar grubundan oluşan Gruuthuse Müzesi'nin avlusu ile sokak arasında inşa edilen, bilet satış ve ziyaretçi girişini sağlayan çağdaş ek

gösterilebilir. Açılan bir yarışma sonrası noAarchitecten tarafından tasarlanan ve inşası 2019 yılında tamamlanan bu ek, gerek formu gerekse malzeme ve rengi ile parçası olduğu tarihî çevreyle saygılı bir ilişki kuran, dikkat çekici bir örnektir.



4 Gruuthuse Müzesi'nin giriş yapısı, Brugge (Fotoğraf: Murat Gül)

İsveç'in Lund şehrinde, 2011 yılında inşa edilen Domkyrkoforum-Katedral Forum binası da son yıllarda tarihî çevre içerisinde yapılan çağdaş tasarım uygulamaları arasında göze çarpan örneklerden biridir. Carmen Izquierdo tarafından tasarlanan proje, şehrin Orta Çağ'a tarihlenen katedrali ve çevresindeki eski yapılar arasında bir giriş, merkez ve oditoryum işlevi görmektedir. Mimar, projeyi hazırlarken oluşturduğu vizyonu "Lund'un

merkezindeki kentsel çevreyi karakterize eden birçok tarihî katmana yeni bir katman ekleyen çağdaş bir bina yaratmak" şeklinde özetlemektedir. Bina gerek tarihsel referanslardan yoksun dinamik formu gerekse de zamanla oksitlenerek kahverengiye dönüşen metal kaplama malzemesiyle içinde bulunduğu çevreye özgün katkı sunan bir tasarım olarak öne çıkmaktadır.



5 Domkyrkoforum, Lund (Fotoğraf: Murat Gül)

İsveç'in Malmö kentindeki Birleşmiş Milletler'e bağlı Dünya Denizcilik Üniversitesi ise 2011 yılında düzenlenen üç aşamalı uluslararası bir yarışmanın ardından Terroir Architects ve Kim Utzon Arkitekter iş birliği ile tasarlanmış bir yapıdır. Tasarımcıları, 1910 yılında inşa edilmiş tuğladan yapılmış Liman İdaresi binasına eklenen bu yeni yapıyı

“Malmö'nün eski merkezinden binanın bulunduğu liman bölgesine uzanan cadde üzerinde bir geçiş noktasını işaret eden mekânsal bir menteşe” olarak tasvir etmektedir. Sözü edilen bina, cürekâr geometrisi, kullanılan malzeme ve rengi ile tarihî yapılarla kontrast oluşturan ek uygulamalar arasında ilgi çekici bir örnek durumundadır.



6 Dünya Denizcilik Üniversitesi, Malmö (Fotoğraf: Murat Gül)

Zaha Hadid'in Belçika'nın Antwerp şehrinde tasarladığı Liman Binası üzerindeki ek yapı ise hem formu hem de tarihî bina ile kurduğu ilişki bakımından bu alandaki en sarsıcı örnekler arasında yer almaktadır. Çelik ve camdan oluşan devasa bir kütlelin eski binanın üzerine konumlandırılması

her ne kadar ilginç bir tasarım örneği olarak kabul edilse de yukarıda bahsi geçen uluslararası metinlerde konu edilen 'uyum' ve 'saygı' kavramlarının sınırlarını epey zorladığı, hatta hiç dikkate almadığı düşünülebilir.



7 Zaha Hadid tarafından tasarlanan Port House (Liman Binası), Antwerp (Fotoğraf: Murat Gül)



8 Santral İstanbul, Silaharağa (Fotoğraf: Murat Gül)

Topkapı Sarayı Birinci Avlu'da, Bâb-1 Hümâyûn'un arkasında inşa edilen güvenlik kontrol yapısı da ülkemizde son zamanlarda tarihî çevre içerisindeki yeni yapı uygulamalarına ölçek olarak mütevazî ancak çarpıcı bir örnektir. Payitahtın merkezi olduğu dönemlerde çok az sayıda kişinin kontrollü olarak girebildiği mekânları bugün günde 20.000'i aşkın ziyaretçi kullanmaktadır. Günümüz koşullarının gerektirdiği şekilde saraya gelen ziyaretçilerin güvenlik aramalarından geçirilerek içeri alınmaları için çağdaş güvenlik standartlarına

cevap verebilecek vasıfta bir yapının zaruri hâle gelmesi sonucu projelendirilen yapı; dinamik formu, hafif çelik strüktürü, malzemesi ve rengi ile tarihî çevrede çağdaş bir tasarım olarak öne çıkmaktadır. Milli Saraylar Başkanlığı bünyesindeki mimari ekip tarafından tasarlanan yapı, Birinci Avlu ile Bâb-1 Hümâyûn arasındaki ilişkiyi zedelemeyen ana görüş koridoru aksının yan tarafına konumlandırılmış olup tarihî yapının görsel algısı üzerinde herhangi bir olumsuz etki yaratmadan işlevini yerine getirmektedir.



9-10 Güvenlik Kontrol Yapısı, Topkapı Sarayı Birinci Avlu (Fotoğraf: Murat Gül)

Sonuç

Bu yazının başında da belirtildiği gibi, kültürel mirasın önemli bileşenleri durumundaki yapılara, kentsel alanlara ve kültürel peyzaja günümüz koşullarının gerektirdiği müdahalelerin yapılması bir zarurettir. Geleneksel bir dokuda yeni bir yapı tasarlarlarken ya da eski bir yapıya ek yaparken ne tür bir mimari dilin tercih edilmesi gerektiği konusunda genel geçer bir formül maalesef yoktur. Bu durum da meseleyi hemen her örnekte tartışılır kılmaktadır. Mimari tasarım, doğası gereği, tartışmadan beslenerek olgunlaşır. Ancak şurası kesin ki tarihî çevrelerde saygılı bir tutum takınmak adına eski yapıların taklit edilerek yeni binalar ya da ekler inşa edilmesi, kültürel mirasın geçirmiş olduğu tarihsel sürecin özensiz bir yaklaşımla kesintiye uğraması sonucunu doğurmaktadır. Hatta eskiyi taklit ederek inşa edilen bir yapının konunun uzmanı olmayan geniş halk kitleleri tarafından zaman içerisinde tarihî yapı muamelesi görmesi gibi gariplikler yaşanması da sıkça karşılaşılan bir durumdur. Belki de son söz olarak, hangi tavır seçilirse seçilsin, sonuçta ortaya konan tasarım kaliteli olduğu takdirde geleneksel mekânların ve mimarinin tarihsel süreç içerisinde geçirdiği serüvene olumlu katkıda bulunmuş olunacağı ifade edilebilir.

Kaynakça

I. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Colquhoun, Alan. "Three Kinds of Historicism", *Theorizing a New Agenda for Architecture, an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. Ed. Kate Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Colquhoun, Alan. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays*. MIT Press, 1989.
- Gül, Murat. *Architecture and the Turkish City: An Urban History of Istanbul since the Ottomans*. I.B. Tauris, 2017.
- James-Chakraborty, Kathleen. *Architecture since 1400*. University of Minnesota Press, 2014.
- Le Corbusier. *The Athens Charter*. Çev. Anthony Eardley. New York: Grossman, 1973.

II. İnternet

- <https://www.icomos.org/en/participer/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/157-thevenice-charter> (4.12.2023)
- <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/180-articles-en-francais/chartes-et-normes/383-resolutions-of-the-symposium-on-the-introduction-of-contemporary-architecture-into-ancient-groups-of-buildings-at-the-3rd-icomos-general-assembly> (5.12.2023)
- http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0458431001536681780.pdf (4.12.2023)
- <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/170-european-charter-of-the-architectural-heritage> (12.12.2023)
- <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-concerning-safeguarding-and-contemporary-role-historic-areas> (12.12.2023)
- <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/188-the-declaration-of-san-antonio> (12.12.2023)
- <https://whc.unesco.org/en/documents/5965> (6.12.2023)
- <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf> (14.12.2023)
- https://civvih.icomos.org/wp-content/uploads/2022/03/Valletta-Principles-GA-EN_FR_28_11_2011.pdf (14.12.2023)



TOPKAPI SARAYI İKİNCİ AVLU REVAKLARI

Özlem Çuhadar*

Gönderilme Tarihi: 16.05.2024 - Kabul Tarihi: 10.06.2024

Özet

Birçok kültürde yer aldığı gibi, Osmanlı mimarisinde de sıklıkla tercih edilen bir yapı elemanı olan revak; bir kenarı duvara bitişik, üzeri çatı ile kapalı ve önü açık bir mekân olarak tanımlanmaktadır. Revak, işlevsel açıdan güneşten veya yağmurdan korunmak amacıyla genellikle yapıların girişinde veya avlu etrafında kullanılan bir mimari öğedir.

Çalışmamızın konusu olan revaklar, asırlar boyunca Osmanlı hanedanlığına ev sahipliği yapan Topkapı Sarayı'nın yönetim merkezi olarak hizmet vermiş, içerisinde Divan-ı Hümayûn ve Adalet Kulesi gibi yapıları barındıran İkinci Avlu'ya ait revaklardır.

İkinci Avlu revakları, avlunun dört bir yanını saran tek katlı bir mimari eleman olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak konumlandığı yere göre hem mimari hem de işlevsel açıdan farklılık göstermektedir. Bu nedenle söz konusu revaklar, çalışma kapsamında, konumlarına göre tek tek ele alınmış olup işlevleri, mimari ve süsleme özellikleri üzerinden incelenmiştir. Revak alanının taşıyıcı unsurları, örtü sistemi, avlu döşeme bağlantısı gibi teknik özellikleri, kemer araları ve saçak altlarında yer alan bezemeleri, manzara resimleri ve kitâbeleri dönemlerine, motiflerine ve malzeme özelliklerine göre incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, Revak, Avlu, Meydan, Sütun, Kemer, Osmanlı Mimarisi, Mimari

THE PORTICOES OF THE SECOND COURTYARD IN TOPKAPI PALACE

Abstract

As a frequently preferred building element in Ottoman architecture as well as in many cultures, the portico is defined as a space adjacent to the wall, covered with a roof and open in front. A portico is an architectural element that is usually used at the entrance of buildings or around the courtyard to protect from the sun or rain.

The porticoes that are the subject of our study are the porticoes belonging to the Second Courtyard, which served as the administrative center of Topkapı Palace, which hosted the Ottoman dynasty for centuries, and houses buildings such as the Divan-ı Hümayûn (Imperial Council) and the Tower of Justice.

The porticoes of the Second Courtyard appear as a single-story architectural element that surrounds all four sides of the courtyard. However, it differs both architecturally and functionally according to its location. For this reason, within the scope of the study, these porticoes are analyzed individually according to their location and in terms of their functions, architectural, and ornamental features. The technical features such as the load-bearing elements of the portico area, the covering system, the courtyard floor connection, the decorations, landscape paintings, and inscriptions between the arches and under the eaves are analyzed according to their periods, motifs, and material properties.

Keywords: Topkapı Palace, Portico, Courtyard, Square, Column, Arch, Ottoman Architecture, Architecture

1. REVAK TANIMI

Osmanlı mimarisi kapsamındaki birçok yapı türünde karşımıza çıkan “revak” ögesi, kelime anlamı olarak kaynaklarda çeşitli şekillerde tanımlanmaktadır. Genel mânâda duvara bitişik, üstü örtülü, önü açık bir mekân olarak ifade edilmekle birlikte, sıra sütunlar ve sıra ayaklar üzerinde taşınan, yarı kapalı, uzunlamasına bir mekân ya da sütunlu yol şeklinde de tanımlanmıştır.¹ Mimarlık terminolojisinde revak kelimesi; galeri, arkat, portik, stoa, sayvan karşılığı olarak kullanılmaktadır. Yunancadan gelen stoa, diğer bir deyişle çatılı sütun dizisi ile Latince Fransızcaya portique şeklinde geçmiş portik, Batı mimarisinde girişte yer alan, üzeri çatılı ve sütunlu alan şeklinde ifade edilmektedir. Yine aynı kavram kapsamındaki colanade (galeri) veya arcade kelimeleri ise üzeri örtülü sıra sütun olarak tarif edilmektedir. Ancak bu tanımlar, bahsimiz olan revakla aynı anlama gelmemektedir. Revak sadece kemer düzeni mânâsında kullanılmaz. Bazen sundurma, sayvan ve sakf kelimeleri de revak yerine kullanılsalar da bu tanımlamalar alanı örten saçak veya çatı mânâsına gelmektedir.² Kemerleri ve üzerinin çatılı olması açısından diğer tanımlarla benzerlik gösterse de revak; taşıyıcı elemanları, örtüsü ve bunların birbirine bağlandığı duvarla birlikte bir mimari alanı tanımlamaktadır. Ancak planlama açısından diğer tanımlarla revak kelimesi eşleştirilmek istenirse, binaları birbirine bağlayan revaklı yol, avlulu revak, kapı/giriş revakı (revâku'l-medhal) şeklinde tanımlar kullanılabilir.³

Mimarlık tarihinin erken çağlarından beri kullanım alanı bulan revak, üzeri çatılı kemer dizisi özelliği sebebiyle daha çok sıcak iklime sahip bölgelerde tercih edilmiştir. Mezopotamya ile Hitit mimarisinde, Grek tapınaklarında, Eski Yunan ve Roma agoralarında üstü örtülü kemer dizileri ile karşılaşmaktadır. İslâm mimarisinde de sıkça kullanılan revak, farklı şekil ve boyutlarda, bazen dış duvarlarda, bazen avlu çevresinde; bazen tek, bazen de çift katlı olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴

Türk mimarisinde revak, Osmanlı öncesinde, Anadolu'da, Selçuklu ve Beylikler çağında birçok yapıda uygulama alanı bulmuştur. Osmanlı mimarisinde birçok yapı türünde revak, mimari programda listedeki yerini almış, yapılara biçimsel nitelikte ve estetik değerinde özellik kazandırmıştır. Revakların kullanım amacı, tasarlandıkları yere veya yapı türüne göre farklılık göstermektedir. Özellikle erken dönem Osmanlı camilerinde girişteki son cemaat yeri olarak karşımıza çıkan revaklar türbelerde ve hamamlarda giriş revakı, klasik dönem camilerinde revaklı avlu; medreselerde, han ya da kervansaraylarda ise revaklı iç avlu gibi uygulama alanları bulmuştur.

2. TOPKAPI SARAYI İKİNCİ AVLU (DİVAN MEYDANI)

Osmanlı sultanlarına dört yüz yıl boyunca ev sahipliği yapan Topkapı Sarayı, ana hatlarıyla bakıldığında, yaklaşık 700 dönümlük eğimli bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Alay Meydanı (I. Avlu), Divan Meydanı (II. Avlu), Enderûn Meydanı (III. Avlu) ve Harem (IV. Avlu) olmak üzere dört avludan oluşan büyük bir komplekstir.⁵ Saray'ın planlama açısından avlular sistemini benimseyen bir düzende inşa edildiği görülmektedir.⁶

1 Selçuk Mülayim, “Revak”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 35, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 22-24.

2 Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: YEM Yayınları, 1975, 38, 168, 356, 368, 386.

3 N. Özlem Çuhadar, *Bursa Erken Devir Camilerinde Revak Uygulaması*, Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2010, 5.

4 Mülayim, “Revak”, 22-24.

5 Zeynep Tarım Ertuğ, “Topkapı Sarayı”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 41, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 256-261.

6 Nadide Seçkin, “Osmanlı Mimarisinde 15. Yüzyıla İlişkin İki Saray Yerleşimi; Edirne (Yeni) Sarayı ve Topkapı Sarayı”, *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, 184.

Birçok farklı işleve sahip bu yapılar topluluğu ve avlular arası bağlantı, üç adet ana kapı ve beş adet hizmet kapısı ile sağlanmaktadır. Saray'ın giriş kapısı olan Bâb-ı Hümayûn, halkın Saray'a girebileceği tek kapı olmakla beraber, Saray'la kentin ulu camisinin bağlantısını da kurmaktadır. Saray'ın genel servisleri için planlanan ilk avlu olan Alay Meydanı'ndan idari merkezi içeren yapıların bulunduğu İkinci Avlu'ya, yani Divan Meydanı'na geçiş ikinci kapı olan Bâbü's-Selâm ile; Üçüncü Avlu'ya, yani Enderûn'a geçiş ise üçüncü kapı olan Bâbü's-Saâde ile sağlanmaktadır. İkinci Avlu'ya girişi sağlayan Bâbü's-Selâm, Orta Kapı olarak da adlandırılmaktadır. Kapı, sultan ve devlet idaresinin bulunduğu alana girişi simgelediğinden dolayı bir bakıma Saray'ın asıl kapısı konumundadır.

Düzgün olmayan dikdörtgen bir formda inşa edilen İkinci Avlu, 110 x 170 m boyutlarında, yaklaşık 21 dönümlük geniş bir alanı kaplamaktadır.⁷

İkinci Avlu, içerisinde yer alan Divanhâne yapılarından dolayı Divan Meydanı veya Hükümet Meydanı, Adalet Kulesi'nden ötürü ise Adalet Meydanı olarak da adlandırılmaktadır.⁸

İkinci Avlu'ya geniş saçaklı Bâbü's-Selâm kapısından girilmektedir. Avluda Marmara Denizi'ne doğru, revaklı duvarın ardından yükselen mutfak bölümlerinin kubbe ile bacaları, Haliç yönünde ise köşede yer alan odak noktası niteliğindeki Adalet Kulesi ile önündeki geniş saçaklı Divanhâne binası, tam karşıda da yüksek Enderûn Avlusu duvarı ile Bâbü's-Saâde kapısı karşımıza çıkmaktadır. Avlu girişinin sol tarafında 780 yaşında olduğu tahmin edilen bir çınar ağacı ile hemen bitişiğinde bir meydan çeşmesi yer almaktadır. Aynı bölgede, Orta Kapı'nın sol tarafında ise Sultan III. Ahmed döneminden kalma ikinci bir çeşme daha vardır. Orta Kapı'nın sağ tarafında, mutfak birimlerine doğru uzanan revak önünde ise Sultan III. Selim'in yaptırdığı Namazgâh bulunmaktadır. Avlunun orta

yerinde görülen ve Sultan II. Abdülhamid döneminde 1878 Rus Savaşı'ndan getirilen Sohum Kalesi Kitâbesi, Sultan'ın tuğrası ile sergilenmektedir.⁹ Avluda, Divanhâne'ye giden yol üzerinde dönemin protokol kuralları uyarınca hiza ya da selâm taşı olarak adlandırılan taşlara da rastlanılmaktadır.¹⁰

İkinci Avlu'da, Haliç yönünde Divanhâne, Adalet Kulesi, Dış Hazine, Has Ahır, Beşir Ağa Camii ile Zülüflü Baltacılar Koğuşu; Marmara yönünde ise Matbah-ı Âmire bölümlerinden oluşan yapılar bulunmaktadır.

Yapılan kazı çalışmaları sonucunda, avluda hem Bizans hem de Osmanlı dönemlerinden günümüze ulaşmamış yapılar tespit edilmiştir. Üç nefli bir bazilika, 5. yüzyıla tarihlenen tek nefli bir yapı, eski Divanhâne, Yazıcılar Dairesi ve Has Ahır avlusundaki İkinci Avlu duvarlarına bitişik set üzerindeki yapılar ile Telhis Köşkü bahsi geçen mimari eserlerdir.¹¹

Sultan haricinde herkesin attan inerek girebildiği İkinci Avlu, tören alanı işlevine de sahiptir. Divan Meydanı elçi kabulü, ulûfe dağıtımı, baklava alayı gibi merasimlerin düzenlendiği bir yerdir.¹² Aynı zamanda Bâbü's-Saâde önüne taht kurularak yapılan cülûs ve bayramlaşma törenleri ile yeniçeri ve kapıkulu askerlerinin üç aylık maaşlarını aldıkları Galebe Divanı da İkinci Avlu'da gerçekleştirilen en önemli törenlerdir. Sonuç olarak, revaklarla çevrili İkinci Avlu, devlet teşrifatı ve hizmet birimleri ile Saray'ın temelini teşkil etmektedir.¹³

7 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisini*, İstanbul: YEM Yayınları, 2007, 185-187.

8 Elif Sağdıç, *Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusunun Dönüşümü ve Kayıp Mekânları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü, 2018, 35.

9 Deniz Esemeli, "Mekânlar-Zamanlar", *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2000, 65.

10 Reşad Ekrem Koçu, *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Doğan Kitap Yayınları, 2004, 34.

11 Sağdıç, *Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusunun Dönüşümü ve Kayıp Mekânları*, 171-172.

12 İlber Ortaylı, *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2010, 46-47.

13 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 92.

3. İKİNCİ AVLU REVAKLARI

Yirmi bir dönümlük bir araziyi kaplayan İkinci Avlu, dört yandan revaklarla kuşatılmış bir görünüme sahiptir. Avlunun Osmanlı'nın idari merkezini oluşturan yapılarla konumlanması ve büyüklüğü düşünüldüğünde, revakların nispeten daha sade tasarlandığı söylenebilir. Bu mimari özelliği sebebiyle avluyu bir gezi yerine veya revaklarla çevrili âdetâ büyük bir bahçeye benzetenler de olmuştur.¹⁴ İçerisinde yapılan törenler bağlamında bu avlu için en yakın tanımlama "meydan" olabilir. Ancak meydanı kısaca "etrafı binalarla çevrili, halkın toplanma alanı" olarak tariflersek¹⁵ bu alan her ne kadar tören meydanı karakterini taşısa da halka açık bir mekân değildir.

İkinci Avlu'nun inşasına Fatih Sultan Mehmed döneminde başlanmıştır. Ancak avlunun kesintisiz mermer sütunlu ve revaklı görsel bütünlüğünün sağlanması, Kanûnî'nin Divanhâne-Adalet Kulesi ile Dış Hazine'yi yeniden yaptırtmasından sonra gerçekleşmiştir. Bu tarihten önce sadece iki ana kapıyla eski Vezir Divanhânesi'nin önünde revaklar bulunduğu anlaşılmaktadır.¹⁶

Saray'ın diğer avlu ve yapılarında da revak uygulaması tercih edilmiştir. Topkapı Sarayı'ndan önce, Sultan II. Murad döneminde inşasına başlanan ancak esas karakterini Sultan II. Mehmed döneminde kazanan Edirne Sarayı'nın vaziyet planında da Alay Meydanı etrafında revaklar yer almaktadır.¹⁷

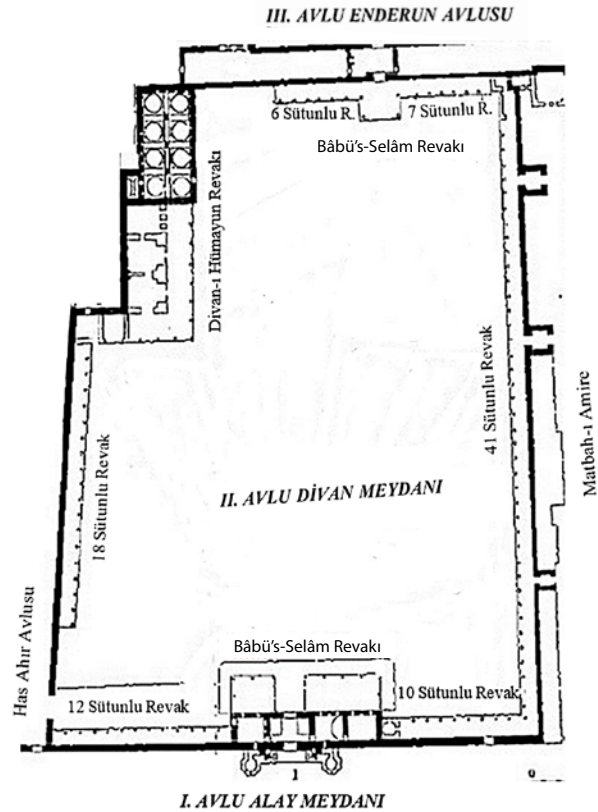
İkinci Avlu'yu dört bir yandan saran revaklar incelendiğinde, farklı işlevsel ve mimari özelliklere sahip oldukları görülmektedir. Bu nedenle İkinci Avlu çevresinde bulunan revaklar; Bâbü's-Selâm Revakı, Bâbü's-Saâde Revakı, Divan-ı Hümâyûn Revakı ve Avlu Revakları olarak ayrı ayrı incelenmeye çalışılmıştır. (Resim 1)

14 Sedat Hakkı Eldem, Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, 16.

15 Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, 304.

16 Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 91.

17 Mustafa Özer, "Edirne Sarayı'nın (Saray-ı Cedid-i Amire) Mevcut Durumu, Sorunları ve Makus Talihi Hakkında Bazı Tespitler", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 24 (2023), 10.



1 II. Avlu revaklarının şematik gösterimi



2 Bâbü's-Selâm revakı

3.1. Bâbü's-Selâm Revakı

Bâbü's-Selâm'ın İkinci Avlu cephesinde yer alan revak bölümü, arkası tuğla duvara bitişik, ön ve yan cepheleri açık olarak tasarlanmıştır. Revak, yaklaşık 36,5 x 9,5 m büyüklüğünde, dikdörtgen bir alanı kaplamaktadır; ayrıca üzerindeki geniş saçığı ile yarı açık nitelikteki avluya giriş/çıkış mekânı niteliği taşımaktadır. Alan önde sekiz, yanlarda iki tane olmak üzere değişik türden toplam on adet mermer sütun ile taşınmaktadır. Üst örtüsü, ahşap malzemeli ve geniş saçıklıdır. Öndeki sekiz sütundan beşinci ve altıncı sütunların ekseninde, arka duvarda bir giriş kapısı yer almaktadır. Bu nedenle revak bölümü, kapının bulunduğu geçiş alanı ile sağda ve solda kalan alanlarla birlikte üç bölümlüdür. Kapıdan avluya (beşinci ve altıncı sütun arası) geçişte döşeme avlu ile aynı kotta, diğer iki bölümün döşemesi podyum şeklinde ve avlu kotundan 30 cm yüksektedir. Mukarnas başlıklı ve 3,20 m yüksekliğindeki sütunlar; yaklaşık 70 x 70 cm ölçüsünde, mermerden yapılmış ve yerden 80

cm yüksekliğindeki kaideler üzerine oturmaktadır. Sütun araları ise yaklaşık 4,80 m genişliğindedir. Ön ve yan cephe sütunlarının birbirleri ve duvarla bağlantıları Barok üslupta yapılmış kemerler ile sağlanmaktadır. Her kemerin altında gergi çubuğu bulunmaktadır. Çatı tavan döşemesi de yer döşemesi ile aynı şekilde, üç bölümlü ve geniş saçıklı olarak planlanmıştır. (Resim 2)

Avluya girişte, revak duvarında yer alan basık kemerli kapının üstünde bir kitâbe, her iki yanında da onarım kitâbeleri ve madalyonlar bulunmaktadır. Kapı üzerindeki kitâbede celi sülüs hatla yazılmış, “*Bütün kapıları kendilerine açılmış olan Adn cennetleri vardır.*” meâlindeki âyet, kabartma yöntemi ile mermere hakkedilmiştir. Kapının her iki yanında ise Sultan III. Mustafâ'ya ait tuğralı onarım kitâbeleri ile daire şeklinde ve yaklaşık iki metre çapında yazılı madalyonlar vardır. Onarım kitâbeleri, istifli bir biçimde celi sülüs hatla yazılmış madalyonların bir kısmını örtecek şekilde üzerine



3 Bâbü's-Selâm II. Avlu giriş kapısı

konumlandırılmıştır. Kitâbelerdeki yazılar dikkate alındığında, revakla ilgili ifadeler bulunduğu saptanmıştır. Sağ taraftaki kitâbede “*Seyredince sakf-ı eyvanın o Cem-cah-ı be-nam*” ile “*Emredub hedmin binâ-yı köhne tarh-ı sakfın Tarz-ı üslûb-ı kadîmin eyledi tecdid-i tamam*” ifadeleri geçmektedir. Sol taraftaki kitâbede ise “*Ziyet-i nakşine nisbet çarh-ı atlas bî nükûş Sakafine tak-ı felek olmaz ziyânında köhne bâm*”¹⁸ yazılıdır. Kitâbelerde geçen

eyvan, sakf ve bam kelimeleri, revak mekânı ile ilgili kullanılmıştır. Revak alanı, eyvan oluşturabilecek nitelikte bir derinliğe sahiptir. Sakf, “dam, çatı, tavan”; bâm ise “çatı, dam, kubbe”¹⁹ anlamına geldiğine göre revak alanının çatısından, süslemelerinden ve tecdid edildiğinden, yani yenilediğinden bahsedildiği anlaşılmaktadır. Böylelikle kitâbeler, mekâna kattıkları estetik değerle birlikte epigrafik belge niteliği de taşımaktadırlar. (Resim 3)

18 H. Canan Cimilli, *Topkapı Sarayı Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2007, 129-130.

19 Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, 60.



4 Bâbü's-Selâm revak tavan detayı

Fatih Sultan Mehmed döneminde yapılan Bâbü's-Selâm'ın kulelerinin şeklinin Kanûnî zamanında değiştirildiği, İkinci Avlu'ya bakan geniş saçaklı revak alanının ise Sultan III. Mustafa döneminde bugünkü görünümünü aldığı görüşü benimsenmektedir.²⁰

Ahşap tavan, kapı hizasında kubbeli, sağ ve sol tarafta düz çatılı olarak üç bölümlüdür. Kubbeli ahşap tavanın içine, her bölümünde altın yaldızlı

beyzi (oval) çerçeveli bir adet çiçek demeti olan sekiz bölümlü bir desen ortasında, ahşap bezemeli çiçekli bir göbek yerleştirilmiştir.²¹ Restorasyon sırasında sekiz beyzi formda çiçek demetinin birine dokunulmamış, yedisi ise yenilenmiştir. (Resim 4) Kapı aksındaki kemerin tavan yüzeyinde yer alan meyve sepeti ise ayrıca görülmeye değerdir. Saçakların altı ile tavanın sağ ve sol tarafı ahşap silmelerle bölümlendirilmiştir. Giriş bölümünün saçak hizasında kare içinde bir çarkıfelek motifi

20 Cimilli, *Topkapı Sarayı Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi*, 124-125.

21 Koçu, *Topkapı Sarayı*, 32.



5 Bâbü's-Selâm revak saçak detayı

ile ortasından aşağıya sarkan bir bitkisel bezeme yer almaktadır. (Resim 5) Giriş hizasında bulunan iki sütun arasındaki kemer aralarında, beyzi bir formun içinde manzara resmi görülürken, diğer avlu tarafına bakan kemer aralarındaki beyzi bölüm boş bırakılmıştır. Kapı hizası dışındaki tavan süslemeleri, ortaları yıldızla noktalanmış ahşap çıtalarla baklava deseninde veya kafes örgüsü şeklinde döşenmiştir. Saçak altları ise ince uzun

ahşap çıtalarla ve bir geniş, bir dar dikdörtgen şeritler hâlinde düzenlenmiştir. Geniş şeritlerin ortası ayrıca bezenirken, dar şeritlerin ortası boş bırakılmıştır. Süslemelerde Türk Barok ve Rokoko üslubu görülmektedir.

Tuğla revak duvarı kapı kemer hizasına kadar sıvasız bırakılmıştır. Duvar üzerinde alt kat pencereleri dikdörtgen, üst kat pencereleri ise kemerli olacak şekilde düzenlenmiştir. Duvarda, kapı kemer hizası üstünde, mutfaklara doğru dört, diğer tarafta ise iki adet olmak üzere, saçak altında toplam altı adet manzara resmi vardır. Köşeleri ve ortası "S" ve "C" kıvrımlı, süslemeli bir dikdörtgen panonun ortasında yer alan oval çerçevenin içi manzara resimleri ile süslenmiştir. 19. yüzyıla tarihlenen panolarda deniz, ağaç gibi doğa elemanları ve konut, kayık gibi çeşitli unsurlar resmedilmektedir.²² Aynı manzara resimleri, kemer aralarındaki süslemeli madalyonların içinde de görülmektedir. (Resim 6)

Kapının giriş aksı üzerinde yer alan bu zengin tavan ve saçak süslemeleri, duvarda yer alan kitâbeler ve manzara resimleri, estetik yönden avlu girişine büyük bir zenginlik katmaktadır.



6 Saçak altı manzara panolarından biri

22 Tarkan Okçuoğlu, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2000, 90.

3.2. Bâbü's-Saâde Revakı

İkinci Avlu'dan Enderûn Avlusu'na geçişi sağlayan Bâbü's-Saâde, önde ince uzun kaideler üzerine oturan sütunları ve geniş saçaklı revakı ile etkileyici bir görünüme sahip, anıtsal nitelikte bir kapıdır. Öndeki geniş saçığın her iki yandaki duvar hizasında birer sivri kemer boyunca devam etmesi, görünümü daha da güçlendirmektedir.

Bâbü's-Saâde önünde padişahların cülûs töreni ve bayramlaşma merasimleri düzenlettikleri ve büyük ziyafetler verdikleri bilinmektedir. Sultan VI. Mehmed (Vahdeddin) bu kapının önünde tahta çıkan son padişah olmuştur. Revak döşemesinin üzerinde, etrafı kırmızı şerit çekilerek koruma altına alınmış Sancak-ı Şerif'in yer alması alana ayrı bir değer katmaktadır.²³ (Resim 7)

Kapının ilk hâli Fatih Sultan Mehmed dönemine ait olsa da bugünkü görünümüne Sultan I. Abdülhamid ve Sultan II. Mahmud dönemlerinde yapılan onarımlarla kavuşmuştur. Yapının ilk hâline ilişkin net bilgiler bulunmamaktadır. Kapının iki tarafında önceleri mermer çeşmeler olduğu yazılsa da bunlar günümüze ulaşmamıştır.²⁴

Dışarı doğru iki sütunla çıkma yapan, geniş saçaklı revak mekânı, ince ve zarif görünümlü kaideler üzerine yerleştirilen yeşil ve beyaz renkte toplam altı adet sütunla taşınmaktadır.

Kapının üzerinde, âdeta yapının önemini vurgular nitelikte, altı adet alemli küçük kulelerle yükselen kurşundan bir kubbe vardır. Kubbenin üzerine yıldızlı bir alem konulmuştur.²⁵ Ahşap süslemeli



7 Bâbü's-Saâde revakı

23 Semavi Eyice, "Bâbüssaâde", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 408-409.

24 Cimilli, *Topkapı Sarayı Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi*, 146.

25 Eyice, "Bâbüssaâde", 408-409.

tavan bu kubbeyi gizlemektedir. Tavanın tam ortasından aşağıya doğru bir askı topu sarkmaktadır. Tavan köşegenlerinde, çitalarında ve sütun bileziklerinde altın yıldız tercih edilmiştir. Avluda sadece bu revakta kemer yerine kiriş kullanılmıştır. Revak döşemesi beyaz mermerdendir ve 11,20 x 13,50 m büyüklüğündedir. Döşeme üzerinde yer alan sütun kaideleri 60 x 60 cm ebadındadır ve yerden yüksekliği 1,40 m'dir.

Kapının İkinci Avlu'ya bakan cephesinde görülen, yeşil zemin üzerine altın varakla yazılmış kitâbeleri, yapıya ayrıca estetik bir değer katmaktadır. Üstelik giriş kapısının en üstündeki celî sülüs hatlı kitâbe bizzat Sultan II. Mahmud tarafından yazılmıştır. Altındaki celî ta'lik kitâbe ise Sultan I. Abdülhamid zamanında yapılan onarımlara aittir. Kapı kemerinin üzerindeki Sultan II. Mahmud'un tuğrası, Hattat Râkım Efendi tarafından yazılmıştır. Kapının sağında ve solunda ise Sultan I. Abdülhamid'i öven, tuğra şeklinde iki levha mevcuttur.²⁶ (Resim 8)



8 Kapı üzerindeki kitâbeler

26 Abdülhamit Tüfekçioğlu, Serkan Kılıç, "Topkapı Sarayı Enderrun Avlusu", *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2023, 111-112.

Önde iki sütunla dışarı doğru çıkma yapan revak alanının sağ ve sol tarafındaki saçak altlarında ve sivri kemerlerin ön ve yan üst yüzlerinde toplam dört adet manzara resmi bulunmaktadır. 19. yüzyıla

tarihlenen resimlerde dağ, deniz, ağaçlar gibi doğa motiflerinin yanı sıra Türk evi, köprü, İyon sütunlu yıkıntı gibi mimari unsurlar da yer almaktadır.²⁷ (Resim 9-10)



9 Bâbü's-Saâde revak saçak altı manzara resmi



10 Bâbü's-Saâde revak saçak altı manzara resmi

27 Okçuoğlu, 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, 88.

3.3. Divan-ı Hümâyûn Revakı

Osmanlı Devleti'nin en saygın kurumu olan Divan-ı Hümâyûn, Sadrazam Dairesi, Divan-ı Hümâyûn Kalemî ve Kubbealtı olmak üzere üç mekândan müteşekkil İkinci Avlu'ya girildiğinde, sol karşı köşede, Adalet Kulesi'nin hemen önünde yer almaktadır. Dikdörtgen planlı Divanhâne yapısının kısa kenarlarından biri Dış Hazine binasına, arka cephesi ise Harem Avlusu ile Adalet Kulesi'ne bitişiktir. Divanhâne binasının avluya bakan giriş cephesi önünde yedi, yan cephede ise dört adet olmak üzere toplam on bir adet mermer sütunla taşınan ve eliböğründelerin üzerinde yükselen "L"

şeklinde, geniş saçaklı bir revak bölümü bulunmaktadır. (Resim 11) Duvardan 6 m, avlu yönünde 35 m genişliğinde, yan cephede ise 20 m boyunca uzayan revak, Divanhâne önünde giriş revakı niteliğinde bir mekân oluşturmaktadır. Avlu cephesinde her iki sütun, yerden 25 cm yüksekliğinde ve 70 cm boyunda kaideler üzerine yerleştirilmiştir. 2,70 m yüksekliğindeki sütunlar, 4,30 m aralıklarla konumlanmaktadır. Revak döşemesi mermerden yapılmıştır, ayrıca Divanhâne'nin iki giriş kapısı önünde kenarları kıvrımlı birer mermer basamak yer almaktadır.



11 Divan-ı Hümâyûn revakı

Kubbealtı revaklarının 20. yüzyılın başında yapılan restorasyon kayıtlarında, revak kemerlerinin üzerini onarmak amacıyla, kemer kilitlerinin 40 cm kadar bir duvar ilavesi ile yükseltildiği ve mimarının özgünlüğünün bozulduğu belirtilmektedir.²⁸ Ayrıca geç döneme ait revak parmaklıkları da kaldırılmıştır.²⁹ Divanhâne giriş revakının süslemelerinde Barok ve Rokoko üslubu hâkimdir. Revak saçağı tavanının eliböğründelere kadar iç yüzeyi ahşap çıtalarla dilimlenmiş, aralarına rûmî bezemeler yerleştirilmiştir. Tavanın arkada kalan bölümü ise yine ahşap çıtalarla karo şeklinde tasarlanmıştır. Sütun ile mukarnaslı başlıkların bitimi ve yastık taşı altın yaldızla bezenmiştir. Kemer ve kemer aralarına bitkisel motifli, Barok ve Rokoko üslubunda kalemî süslemeler yapılmıştır. Revak alanının Kubbealtı ve Kalem Dairesi giriş cephesi ile sivri kemerlerinde aynı üslupta kalemîşleri görülmektedir. Sivri kemerlerin altında üzeri saçaklı ve taçlandırılmış mermer hatıllı

giriş kapıları yer almaktadır. Kapının her iki yanında, süslü mermer levhalar üzerine oturtulmuş, altın yaldızlı demir parmaklıklar bulunmaktadır. Mermer kapının üzerinde üç bölümlü, Barok ve Rokoko kıvrımlı, bitkisel ve dalga motifleri içeren yaldızlı bir süsleme vardır. Kapı duvarına revak sütunlarının karşısına gelecek şekilde kalemîş, bitkisel ve çiçek motifleriyle desteklenen sütun ve sütun başlıkları resmedilmiştir. Sadrazam Dairesi'nin giriş cephesi ve kapısı üzerinde de aynı üslupta kalemîşleri devam etmektedir. Revak bölümündeki yaldızlı süslemeler ve kalemîşleri dışında, mekâna estetik değer katan kitâbeler de vardır. Giriş cephesi kapısının sağında ve solunda görülen Sultan II. Selim ile Sultan II. Mahmud'a ait iki adet onarım kitâbesi ve Sultan III. Mustafa'ya ait tuğralar, mekânının estetik değerini artırır niteliktedir. Her iki levha da yeşil zemin üzerine altın varakla, celi ta'lik hattı ile kabartma tekniğinde hakkedilmiştir.³⁰ (Resim 12)



12 Divan-ı Hümayûn giriş kapıları

28 Sağdıç, *Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusunun Dönüşümü ve Kayıp Mekânları*, 94.

29 Ümran Karahasan, *Topkapı Sarayı Müzesi Cumhuriyet Dönemi Restorasyonları*, Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2005, 106.

30 Cimilli, *Topkapı Sarayı Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi*, 207, 212.

3.4. Avlu Revakları

Herhangi bir yapıya ait olmayan ve avlu etrafında uzunlamasına, sıra kemerler şeklinde yer alan revaklar, “Avlu Revakları” olarak değerlendirilmiştir.

Birinci Avlu’ya paralel giden revaklar, kesintisiz bir biçimde, Bâbü’s-Selâm revak alanının sağında ve solunda devam etmektedir. Revak, avlu giriş kapısından mutfaklara doğru on sütunla, Has Ahır avlusunu yönünde ise on iki adet sütunla taşınmaktadır. Her iki yönde de revak alanı mermer sütunlu, sütun araları tuğladan sivri kemerli, gergi çubuklu, üzeri iki sıra kirpi saçaklı bir biçimde devam etmektedir. Mutfak tarafında yer alan revak, duvardan avluya doğru yaklaşık 4,80 m genişliğindedir. 60 x 60 cm ölçüsünde, kenarları pahlanmış kare kaide üzerinde yer alan sütunlar, revak boyunca 3,60 m aralıklarla konulmuştur ve 2,40 m yüksekliğindedir. Revak podyumu, avlu kotundan 80 cm yüksekte yer almaktadır. Duvarında Birinci Avlu tarafına geçiş sağlayan basık kemerli küçük bir kapı bulunmaktadır. Revak döşemesi kapının bulunduğu alanda kesintiye uğramakta ve buraya yüksekçe iki basamakla inilmektedir. Tavan, ahşap çıtalar ile karolar şeklinde bölümlendirilmiştir. Kapıdan mutfak yönüne doğru görülen üçüncü sütun, “Kitâbeli sütun” olarak adlandırılmaktadır. Sütunun üzerinde iki adet kitâbe vardır. 1847 tarihli kitâbede, Bizans İmparatoru’na ait iki lahit kapağının çıkarılmadığı ve burada gömülü olduğu yazılıdır. 1916 tarihli kitâbede ise sanduka kapaklarının çıkarılarak Müze-i Hümayûn’a taşındığı belirtilmektedir. (Resim 13) Kapının diğer tarafında uzanan, araları yaklaşık 3,15 m olan, 2,40 m yüksekliğindeki on iki sütunlu revak bölümü, duvardan 4,10 cm açıklıktadır. İkinci Avlu’dan Has Ahır avlusuna doğru, arazi aşağı yönde bir eğime sahiptir. Bu eğimden dolayı revak döşemesi, İkinci Avlu giriş kapısı hizasında aynı kotta başlamakta; Has Ahır avlusunu tarafında, avlu kotundan 1,75 m yüksekte bitmektedir.



13 Kitâbeli sütun



14 Marmara Denizi yönündeki avlu revakları

Avlunun Marmara Denizi'ne bakan cephesindeki revak alanı, mutfak duvarına bitişik, uzun ve kesintisiz bir şekilde boydan boya devam etmektedir. Kırk bir adet mermer sütunla taşınan revak, tuğladan sivri kemerli, gergi çubuklu ve iki sıra kirpi saçaklı bir görünümündedir. İkinci Avlu'dan Matbah-ı Âmire bölümüne, revak duvarında yer alan üç adet kapı ile geçilmektedir. Bu üç kapı; Babü's-Selâm'dan Bâbü's-Saâde yönüne doğru sırasıyla, sekiz ile dokuzuncu, yirmi dört ile yirmi beşinci ve otuz beş ile otuz altıncı sütunlar arasında yer almaktadır. Revak alanında tüm sütun başlıkları baklavali, sade bir biçimde olup sadece kapı hizasında olanlar, belki girişi vurgulamak adına mukarnaslı başlıklıdır. Mutfak duvarlarına paralel revak alanı yaklaşık 4,20 m genişliğine, sütun araları ise 3,30 m ölçüsüne sahiptir. (Resim 14)

Enderûn Avlusu'nun duvarı önünde, ortadaki Bâbü's-Saâde giriş revakının sağında ve solunda mutfak yönünde yedi sütun, Divanhâne yönünde altı sütunla taşınan avlu revakları yer almaktadır. Bu alandaki sütun başlıkları, diğer avlu revak sütun başlıklarından farklı olarak mukarnaslı biçimde olup, sütun bilezikleri de yıldızla boyanmıştır. Sivri kemerler tuğladan değil, taştan yapılmıştır.

Ahşap tavanlar ise karolar yerine köşeleri yaldızlı çıtalı ve ince uzun dikdörtgen şeklindedir; içleri sarı, dış tarafları ise gri renkte boyanmıştır. Saçak altları da yaldızlı çıtalarla hareketlendirilmiştir. Bâbü's-Saâde ile sekiz kubbeli Dış Hazine binası yönünde revak kesintiye uğramıştır. Kaynaklarda belirtildiği üzere, Bâbü's-Saâde ile Dış Hazine binası arasında Eski Divanhâne binası yer almaktadır. Bu nedenle revak alanı burada kesintiye uğramış olabilir.³¹ Dış Hazine'nin duvarı önünde de revak bulunmamaktadır.

Avlunun Haliç yönünde ise Has Ahır avlusuna paralel, on sekiz adet sütunla taşınan avlu revakları vardır. Revak alanının Divanhâne bitimindeki ilk kemer hizasında Harem bölümüne giriş kapısı bulunmaktadır. Revak bölümünün Harem girişi hizasındaki birimin çatısı diğerlerinden daha yüksektedir. Haliç yönünde uzayan on sekiz sütunlu revak alanının sütun başlıkları karşı cephede yer alan avlu revakları gibi baklavali ve sade bir şekilde devam ederken, sütunları birbirine bağlayan kemerler tuğla yerine siyah-beyaz renkle boyanmış

31 Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar, 112.



15 Haliç yönünde uzanan avlu revakları

taş malzemedendir. (Resim 15) Diğer avlu revak duvarları sıvasız bırakılmış olduğu hâlde bu alanda duvarlar beyaza boyanmış ve duvar üzerine her sütunun hizasında sütun, sütun başlığı ve siyah-beyaz kemer resmi yapılmıştır. Beyaz renkli mermer sütunların sütun başlıkları altında ve kaideleri üstünde görülen siyah renkteki birer bilezikle beyaz renk monotonluğu kırılmaktadır. Tavanlar, Bâbü's-Saâde yanında uzayan revak tavanları ile aynı şekilde, yıldızlı çitalarla sarı ve gri tonlarında renklendirilmiştir.

İkinci Avlu çeşitli dönemlerde onarımlar görmüştür. Revakların mimari özelliklerini etkileyen önemli onarım çalışmaları daha çok Cumhuriyet dönemi öncesine dayanmaktadır. Cumhuriyet döneminde sağlamlaştırma, bütünleme, yenileme ve temizleme gibi teknikler kullanılarak restorasyon çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalar kapsamında revak çatı örtüsü tümüyle kurşunla kaplanmıştır. Onarımlar esnasında yıkılan yerlerde betonarmeden yararlanılmıştır. Sütunlar ve sütun başlıklarının özgünlüğü korunabilmiştir.³²

32 Karahasan, *Topkapı Sarayı Müzesi Cumhuriyet Dönemi Restorasyonları*, 73, 76.

4. SONUÇ

İkinci Avlu, bünyesinde yer alan yapılarla beraber, dört yüz yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun idari merkezi olarak önemini korumuştur. Avlunun dört bir tarafında yer alan revaklar, hem mimari açıdan hem de meydanın tören alanı olmasından dolayı büyük bir öneme sahiptir. Yapımına Fatih Sultan Mehmed döneminde başlanan avlunun kesintisiz, mermer sütunlu revaklarla sağlanan görsel bütünlüğüne Kanûnî döneminde ulaştığı tahmin edilmektedir. Ancak avlunun mimarisi, 19. yüzyıla kadar birçok değişikliğe uğramıştır. Değişen ögelerin başında revaklar (özellikle saçakları ve bezemeleri) gelmektedir. İkinci Avlu'daki restorasyon çalışmaları Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir.

İkinci Avlu, yaklaşık 21 dönümlük düzgün olmayan bir dikdörtgen alana sahip olup, dört tarafı tek katlı toplam yüz yirmi bir adet sütunla taşınan revaklarla çevrelenmiştir. Revaklar konumlarına göre gerek işlevsel gerek mimari açıdan farklılıklar göstermektedir. Bu nedenle İkinci Avlu revakları; Bâbü's-Selâm Revakı, Bâbü's-Saâde Revakı, Divan-ı Hümayûn Revakı ve Avlu Revakları olarak incelenmiştir.

Avlu revakları yaslandıkları duvardan 4,00 m ile 4,50 m genişlikte, avluya paralel, uzunlamasına devam etmektedir. Buna karşılık, kapı giriş/çıkış revakları ile Divanhâne giriş revakı, bağlantılı olduğu duvardan 6 m ile 11,20 m genişlikte olup, yapıların önünde büyükçe bir mekân oluşturmaktadır.

Bâbü's-Selâm, Bâbü's-Saâde ve Divan-ı Hümâyûn revakları, ait oldukları yapının önemini yansıtır nitelikte bir görünüme sahiptir. Bu üç revak, geniş saçaklı çatıları, saçak altında ve cephelelerdeki altın yaldızlı bezemeleri ile dikkat çekmektedir. Bâbü's-Saâde revakı, törenlerde sultanın tahtının konulduğu bir mekân olarak farklı bir işleve de sahiptir. Taht konulan alanın hemen önünde Sancak-ı Şerif'in yer alması, mekânın sembolik değerini daha da artırmaktadır. Tüm bu değerler revak cephe düzenlemesine ve süslemelerine yansımıştır. Divan-ı Hümâyûn giriş revakı eliböğründeli geniş saçağı ve özellikle giriş kapılarının yanlarında yer alan şeffaf altın yaldızlı şebekeleri ile dikkat çekici bir görünüme sahiptir. Bâbü's-Selâm revakı ise diğer iki revak ile karşılaştırıldığında daha sade bir görünümündedir. Ancak geniş saçaklı tavanın kapı hizasındaki ahşap süslemeli kubbesi görülmeye değerdir.

Avlu revakları ise uzunlamasına bir dizi kemer görünümündedir, hem mimari hem de süsleme özelliği ile oldukça sade planlanmıştır. Ancak avlu revakları da kendi içinde değerlendirildiğinde farklılıklar göstermektedir. Birinci Avlu ve mutfak bölümlerine paralel yönde konumlanan revaklar, tuğladan sivri kemerli ve kirpi saçaklı bir görünüme, Has Ahır avlusu paralelinde yer alan avlu revakları ise siyah-beyaz renkteki kemerlerle farklı bir görünüme sahiptir.

Sonuç olarak, İkinci Avlu revakları, buldukları konuma göre farklı işlev ve mimari özellikler barındırmaktadır. Bu nedenle taşıyıcı unsurları, süsleme özellikleri, saçak altı manzara resimleri ve hem estetik hem de epigrafik değerlerdeki kitâbeleriy-le ayrı ayrı değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Cimilli, H. Canan. *Topkapı Sarayı Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2007.
- Çuhadar, N. Özlem. *Bursa Erken Devir Camilerinde Revak Uygulaması*. Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2010.
- Çuhadar, N. Özlem. "Topkapı Sarayı Divan Meydanı", *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2023, 81-111.
- Eldem, S. Hakkı, Feridun Akozan. *Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Ertuğ, Tarım Zeynep. "Topkapı Sarayı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 41, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 256-261.
- Esenli, Deniz. "Mekânlar-Zamanlar", *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2000, 65.
- Eyice, Semavi. "Bâbü'ssaâde", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 408-409.
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1975.
- Karahasan, Ümmühan. *Topkapı Sarayı Müzesi Cumhuriyet Dönemi Restorasyonları*. Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2005.
- Koçu, R. Ekrem. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Doğan Kitap Yayınları, 2004.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2007.
- Mülayim, Selçuk. "Revak", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 35, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 22-24.
- Necipoglu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Okcuoglu Tarkan. *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2000.
- Ortaylı İlber. *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2010.
- Özer, Mustafa. "Edirne Sarayı'nın (Sarayı Cedid-i Amire) Mevcut Durumu, Sorunları ve Makus Talihi Hakkında Bazı Tespitler", *Millî Saraylar Sanat- Tarih- Mimarlık Dergisi*. 24 (2023).
- Sağdıç, Elif. *Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusunun Dönüşümü ve Kayıp Mekânları*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü, 2018.
- Seçkin, Nadide. "Osmanlı Mimarisinde 15. Yüzyıla İlişkin İki Saray Yerleşimi; Edirne (Yeni) Sarayı ve Topkapı Sarayı", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, 184.
- Tüfekçioğlu Abdülhamit, Serkan Kılıç. "Topkapı Sarayı Enderun Avlusu", *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2023, 111-112.

میت آغا و ارونغہ اختر مخفہ جان سپاتی قار بوز سلطان ایکٹا قاپری مولانا احمد فش طرف رقص استادنمان نامی

سورہ طہا پیکینی



جمہ برادر عزیز بہرام میرزا ساختہ ششم

TOPKAPI SARAYI KÜTÜPHANESİ'NE KAYITLI H.2154 NO'LU BEHRÂM MİRZA ALBÜMÜ'NÜN TEKSTİL TASARIM ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Tuba Subaşı Adıbelli*

Gönderilme Tarihi: 16.04.2024 - Kabul Tarihi: 10.06.2024

Özet

İran tarihine sanat perspektifinden baktığımızda, Safevî döneminin köklü ve gelişmiş bir tarih barındırdığı görülmektedir. Safevî Devleti'nin kuruluşundaki dinî ve siyasi parametreler, ikonografik bir araç olan tasvir sanatı ile ifade edilmiştir. Bu sanat alanı, tarihî belge niteliği taşımasının yanı sıra kültürel etkileşimlere ve tüm sanat kollarının birbirleriyle paylaşım sağlamalarına aracılık etmiştir. Araştırmamıza esas teşkil eden tekstil sanatı da minyatürleri zenginleştirerek dönemin sosyokültürel yapısını bizlere yansıtmaktadır. Hediyeleşme/hil'at ve ticaret metası olarak en sık kullanılan araç olan tekstil, kozmopolit toplulukları bir araya getiren bileşenler de içermektedir. Bu minvalde, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ne H.2154 envanter numarasıyla kayıtlı bulunan Behrâm Mirza Albümü incelenmiştir. Albüm, Safevî dönemi öncesi tasvir üslubundan izler taşıırken, sonraki dönemlerdeki tasvir sanatını da büyük ölçüde etkilemiştir. Behrâm Mirza'nın ağabeyi Şah Tahmasb'ın özel isteği ile hazırlanan Behrâm Mirza Albümü, zengin dekorasyon repertuarının yanında siyasi ve kültürel emareler taşıyan tekstil içeriği açısından da değerlidir.

Bu makalede, Safevî dönemine ait Behrâm Mirza Albümü'nün muhtemelen Tebriz okulu minyatürleri olduğu düşünülen on üç sayfası tekstil tasarım kaideleri açısından değerlendirilmiş; bu tekstil unsurlarının retorik ifade biçimi taşıdıkları, yoğun biçimde estetik argümanlar barındırdıkları, siyasi ve mezhepsel amaçlara hizmet ettikleri tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Safevî Dönemi, Behrâm Mirza, Tebriz Okulu, Kültürel Miras, Tekstil Tasarım, Kızılbaş Tacı, Dokuma, Hil'at

AN ANALYSIS OF THE BEHRÂM MİRZA ALBUM NO. H.2154 REGISTERED IN THE TOPKAPI PALACE LIBRARY IN TERMS OF TEXTILE DESIGN FEATURES

Abstract

When we look at the history of Iran from the perspective of art, it is seen that the Safavid period contains a deep-rooted and developed history. The religious and political parameters in the establishment of the Safavid State were expressed through the art of depiction, an iconographic tool. In addition to being a historical document, this field of art mediated cultural interactions and the sharing of all branches of art with each other. The textile art, which forms the basis of our research, enriches the miniatures and reflects the sociocultural structure of the period. Textile, which is the most frequently used tool as a gift/hil'at and trade commodity, also contains components that bring cosmopolitan communities together. In this context, the Behrâm Mirza Album, registered in the Topkapı Palace Library with the inventory number H.2154, was analyzed. While the album bears traces of the pre-Safavid depiction style, it also greatly influenced the art of depiction in later periods. Prepared by the order of Behrâm Mirza's elder brother Shah Tahmasb, the Behrâm Mirza Album is valuable for its rich decorative repertoire as well as its textile content, which bears political and cultural indications.

In this article, thirteen pages of the Safavid period Behrâm Mirza Album, which are probably miniatures of the Tabriz school, are evaluated in terms of textile design principles and it is determined that these textile elements carry rhetorical expression, contain intensely aesthetic arguments, and serve political and sectarian purposes.

Keywords: Safavid Period, Bahram Mirza, Tabriz Style, Cultural Heritage, Textile Design, Qizilbash Crown, Weaving, Hil'at

Giriş

İran tarihinde Safevî döneminin önemli bir yeri vardır. İran'ın Safevî Hanedanlığı ile birlikte monarşik yönetimi kurması, tüm fikir ve imgelerin şekillenmesini sağlamıştır.¹ Safevî Devleti'nin kurulmasında Kızılbaş adı ile anılan Anadolu Türklerinin büyük katkıları olmuştur. Devletin kuruluşundan sonra da bilhassa insan gücü bakımından Anadolu'dan beslenmesi, İlhanlı hükümdarı Olcaytu'nun On İki İmam Şiîliğini kabul etmesi, Türkmenler ve Moğollar arasındaki yakınlaşmalar, Karakoyunluların Şiî olmamalarına rağmen Hz. Ali'ye besledikleri sevgi, önemli olgulardır.² Sözü edilen olgular, tasvir sanatının oluşması ve olgunlaşmasında aktif rol oynamıştır.

1502'de Şah İsmail'in (1501-1524) Tebriz'i alıp başkent yapması, ertesi yıl Şiraz'ı ele geçirmesi ve 1510'da Herat'ı alması, Safevîlere önemli bir sanat merkezi kazandırmıştır. Celâyirli, Timurlu ve Türkmen dönemlerinin izlerini taşıyan murakka³ albümlerin yer aldığı⁴ Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde Tebriz saray üslubunu temsil eden kıymetli eserler mevcuttur. Sadı'nın ünlü eserleri *Gülistan* ve *Bostan* (H.673), Hâfız'ın *Dîvân*'ı (H.986), *Şah Tahmasb Albümü* (H.2161) ve *Behrâm Mirza Albümü* (H.2145) bu üsluba örnek teşkil etmektedir.⁵

Tebriz üslubunun İran coğrafyasına yayılmasında saray nakkaşhânelerinde çalışan ustaların farklı merkezlerde çalışma fırsatı bulmaları büyük rol oynamıştır. Örneğin, başkentin Tahmasb tarafından 1548 yılında Tebriz'den Kazvin'e taşınması, İbrahim Mirza tarafından Kazvin'den Meşhed'e

taşınması,⁶ Şah Abbas döneminde de 1590'da İsfahan'a taşınması ve bu kentlerde nitelikli eserler çıkarılması Tebriz üslubunun hızla yayılmasını sağlamıştır.⁷

İslâmî sanatlar arasında üstünlük sağlamış olan Tebriz sanat okulunun⁸ Osmanlı'ya yansması, Sultan I. Selim'in 1514'te sanatçıları Tebriz'den İstanbul nakkaşhânelerine getirtmesiyle başlamıştır;⁹ böylece 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşhânesinde Safevî nakkaşlarca yapıldığı bilinen önemli eserler ortaya çıkmıştır.

1. Behrâm Mirza Albümü

Behrâm Mirza, Safevî Devleti'nin kurucusu Şah İsmail'in oğlu ve 1576'da zehirlenerek ölen Şah Tahmasb'ın kardeşidir. Ağabeyinin siyasi açıdan en büyük destekçisi olan¹⁰ Behrâm Mirza, ilk önemli görevini H. 937 / M. 1530'da henüz on üç yaşındayken Herat valisi olarak yapmıştır. Ancak geniş çaplı ayaklanmalar karşısında Kazvin'e kaçmış ve zorlu hayatı otuz üç yaşında son bulmuştur. Ardında önemli bir murakka albüm bırakmıştır.¹¹ TSK H.2154 envanter numaralı albümün ebatları 32,3 x 20,1 cm, müellifi Şah Tahmasb, istinsah tarihi H. 951 / M. 1544-1545, istinsah yeri ise Tebriz'dir.¹² Nesta'lik hatla yazılmış 148 minyatürlü sayfa içeren albüm, 16. yüzyıldan kalma orijinal eserlerden biri olup aralarında Ahmed Mûsâ'nın

1 Gene R. Garthwaite, *İran Tarihi: Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze*, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2011, 146-147.

2 Faruk Sümer, *Safevî Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2021, 1.

3 M. Uğur Derman, "Murakka", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, 2020, 204-205.

4 Banu Mahir, "İslâm'da 'Resim' Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya: Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları, 1989, 59-64.

5 Lâle Uluç, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006, 69.

6 Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Yayınları, 1979, 42.

7 Faruk Sümer, "Abbas I", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

8 Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, 54.

9 Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1996, 18.

10 Roger Savory, *İran Under the Safavids*, Tahran: Cambridge University Press, 1980, 64.

11 Colin P. Mitchell, "Behrâm Mirzâ" *Encyclopaedia of Islam Three Online*, Brill, 2012. https://doi.org/https://doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_23989.

12 Çağman, Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, 43; Uluç, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, 75.



1 TSK H.2154/1b

da bulunduğu İlhanlı ve Celâyirli nakkaşların isimlerini içermektedir.¹³ *Miraçnâme* sahneleri ve Orta Asya üslup özellikleri barındırdığından dolayı ayrıca kıymetli olan eserin Dost Muhammed tarafından yazılmış önsözünden, Şah Tahmasb'ın kardeşi Behrâm Mirza adına bir albüm hazırlanması emrini verdiği¹⁴ ve Behrâm Mirza'yı Timurlu devlet adamı Baysungur ile karşılaştırdığı¹⁵ anlaşılmaktadır.¹⁶ H.951'de yer alan *Behrâm Mirza Albümü*'nün mukaddimesinde Dost Muhammed'in şu açıklamaları yazılıdır: “Sanatımı babasından öğrenen Usta Ahmed Mûsâ ile vesayetin görüntüsü

13 Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1976, 73.

14 David J. Roxburgh, *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*, London: Yale University Press, 2005, 182.

15 Mitchell, “Bahrâm Mirzâ”.

16 Stuart Cary Welch, *Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century*, New York: George Braziller, 1976, 18.



2 TSK H.2154/1b'de sayfa kenar süslemelerine örnekler

vahiy hâline geldi, günümüzde uygulanan resim tarzı onun icadıdır.”¹⁷

Abdi Beg Şîrâzî'nin “*Mirak kalemi yere atarsa Çinli ressamlardan kim onu alır?*” söylemine ise yine aynı önsözde şu karşılık verilmiştir: “*Resmini gören Çinli ressamın fırçası kırıldı ve ressam bir daha başka bir şey yapmadı.*”¹⁸

Babür resmine öncülük eden bu albümün önsözü, İran ve Hindistan'da daha sonra hazırlanan albümler üzerinde de büyük tesir bırakmıştır.¹⁹

TSK H.2154/1b'de bulunan, Şah Tahmasb tarafından bizzat imzalanan ve kardeşi Behrâm Mirza'ya hediye edilen²⁰ minyatürde saray erkânının eğlencesi görülmektedir. Tasvirde figürlerin isimleri sayfanın üstünde yer almaktadır.²¹ Sayfa kenarlarındaki süslemeler, teşhir²² sanatı açısından önemli örneklerdir. Sayfanın alt kısmında “*Behrâm Mirza'nın kardeşi için yapıldı*” yazılıdır.

17 Abd-ol-Majid Hosseini Râd, *Iranian Masterpieces of Persian Painting*, Tahran: Tahran Museum of Contemporary Art, 2005, 10.

18 Friederike Weis, “How the Persian Qalam Caused the Chinese Brush to Break: The Bahram Mirza Album Revisited”, *Muqarnas*, 37 (2020), 63-109.

19 Roxburgh, *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*, 250.

20 Welch, *Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century*, 61.

21 Roxburgh, *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*, 245.

22 Mohammad Ali Rajabi Davani, “Tash'ir”, *The Khamsa of Nizami Shah Tahmabi*, Tahran: İran İslâm Cumhuriyeti Sanat Akademisi, 2018, 5.

Bu minyatür, kıyafet modellemesi açısından kıymetlidir. Albüm genelinde figürler zarif bir proporsiyonda çizilmesine rağmen bu minyatürde daha farklı resmedilmişlerdir.

TSK H.2154/7'da sayfa kenarlarındaki süslemeler, zerefşanlı siyah ve krem rengi zemin üzerine uygulanmıştır. Dört farklı Safevî şehzadesi minyatürünün görüldüğü bu sayfada tasarım açısından kompozisyon bütünlüğü sağlanmıştır.



3 TSK.H.2154/7a

TSK H.2154/53'da ise iki savaş sahnesi ve bir atlı süvari resmedilerek ortak bir kompozisyon verilmiştir. Kompozisyonu bozan tek unsur, bir çiftin

nehir kenarındaki tasviridir. Ana zeminde krem rengi üzerine zerefşan uygulanmıştır.



4 TSK H.2154/53a



5 TSK H.2154/53'daki eyer detayı örnekleri

TSK H.2154/87b numaralı sayfanın üst kısmında “Dünyada senin eşîğinden başka sığmacak yerim yoktur. Başımın bu kapıdan başka başvuracağı yer yoktur” yazılıdır. Hafızın bu gazeli Victoria and Albert Müzesi'nde muhafaza edilen Şah Tahmasb dönemine ait bir halının üzerinde de görülmektedir.²³



6 TSK H.2154/87b'deki halı detayı

TSK H.2154/74a'da elinde değerli bir kâse tutan erkek figürü ile elinde bir dal çiçek tutan kadın figürü görülmektedir. Resim ve metin ilişkisi açısından önemli olan bu minyatürün üst kısmında şu gazel yazılıdır:

“Ey eğlence meclisinde peş peşe kadeh çeken, gönül kanı içmemişsin, ne zamana kadar aşıklıktan söz edeceksin?

Nimet ehline yaptığın o naza yazık, gamsız gönüllere attığın o oka yazık

O güzel gözü naz uykusundan uyandır, çünkü ömür tıpkı gül dönemi gibi gözünü açıp kapayınca kadar geçiyor

Saçını açıyorsun, gönüller yağmalıyorsun

Yüzünü gösteriyorsun, alemi yakıyorsun

Bu çaresiz şahı bu kapıdan mahrum ediyorsun, mahrem dostların göğsüne red elini uzatıyorsun.”



7 TSK H.2154/74a

23 Tuba Subaşı Adıbelli, *Safevî Dönemi Tebriz Ekolü Minyatürlerinde Tekstil*, Basılmamış Doktora Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2024, 102.

Tekstil açısından önemli olan TSK H.2154/85a numaralı minyatürlü sayfanın renklendirilmemiş figürü, kıyafetlerin tipolojisini anlamamız açısından kıymetlidir. Sayfa genelinde, tekstil unsurlarında

görülen motifler uyum içindedir. Sayfada ayrıca hayvansal figürler (kuğu) ve hatâyî grubu bitkisel bezemeler yer almaktadır.



8 TSK H.2154/85a

TSK H.2154/116'da toplam altı figürden oluşan minyatürlü alan, kaftanların incelenmesine olanak sağlamaktadır.



9 TSK.H.2154/116a

TSK H.2154/121b numaralı sayfanın kenarlarında da albümün genelinde olduğu gibi zereşan uygulanmıştır. Kahverengi fon üzerine bir kadın ve bir erkek figürü tasvir edilmiştir. Figürlerin

üstündeki siyah zeminde yer alan tezhipli alanda “Üstat Dust’un güzel işlerindedir” yazılıdır. Kadın figürünün başlığı dikkat çekicidir.



10 TSK.H.2154/121b

TSK H.2154/134b numaralı sayfanın sağ üst köşesinde yer alan Safevî saray mensubunun etrafında yazılar görülmektedir. Bu alanda sanatçı Muhammed'in ismi, sayfanın sol üst ve alt kenarında Behrâm Mirza'nın 1527-1528 yıllarında eklediği "saltanat evi" ifadesi, sağda ve solda ise Behrâm Mirza'nın isimleri yazılıdır.²⁴



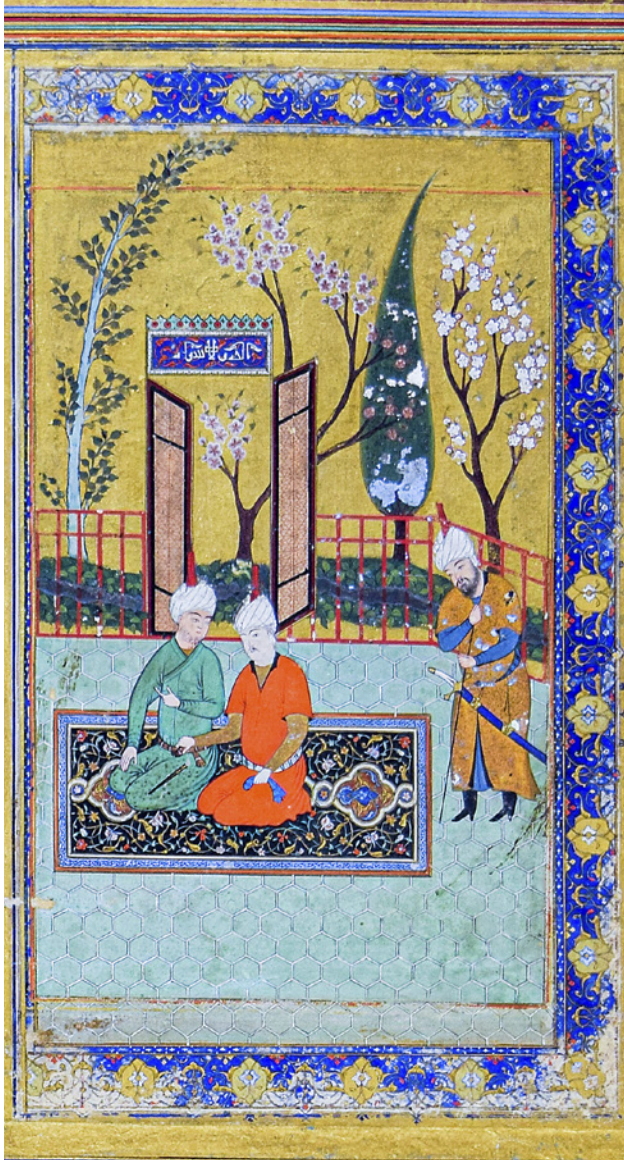
11 TSK H.2154/134b



12 TSK H.2154/134b'den detaylar

²⁴ Roxburgh, *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*, 254.

TSK H.2154/138b'deki minyatürde, sağda yer alan figürün (Behrâm Mirza) misafirini ağırlayışı resmedilmiştir.²⁵



13 TSK H.2154/135'deki halı detayı



14 TSK H.2154/138b

25 Roxburgh, *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*, 246.

TSK H.2154/140b numaralı sayfada mavi zemin üzerinde görülen ip eğiren erkek figürü, albümün genelinde yer alan saray mensupları, şehzadeler ve avcı

figürlerinin dışında bir zanaatkâr tiplmesi olarak önem arz etmektedir. Albümde karşımıza çıkan tek deve figürünün üstündeki kumaş da dikkat çekicidir.



15 TSK H.2154/140b

Dört tabloyu birleştiren TSK H.2154/144b numaralı sayfanın sağ alt köşesinde Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinden bir sahne görülmektedir.²⁶ Zengin tasarımı bu sayfa, iç ve dış mekân tasvirleriyle albüm dâhilinde rastlamadığımız bir örnek olup yirmi sekiz figürü, duvar süslemeleri, hayvan ve bitki tasvirleri ile dikkat çekmektedir. Safevî döneminin toplumsal yapısı ve mekânsal tasarımına ışık tutması açısından oldukça kıymetlidir.



16 TSK H.2154/144b



17 TSK H.2154/144b'den detaylar



26 Roxburgh, *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*, 265.

Behrâm Mirza Albümü'nün Tekstil Özellikleri

Bu makalede *Behrâm Mirza Albümü*'nün sayfaları arasındaki ilişkiye biçim ve içerik bağlamında odaklanılarak tekstil-tasarım ilkeleri saptanmaya çalışılmış ve tekstil unsurlarından başlık/taç, kaftan, halı ve eyer/mahfe örtüsü incelenmiştir. Albümde yer alan ve 16. yüzyıl Safevî döneminin resim üslubunu yansıtan imgelerin çoğunu genç şehzadeler, zarif kadınlar ve derviş tasvirleri oluşturmuştur.

2a. Taç

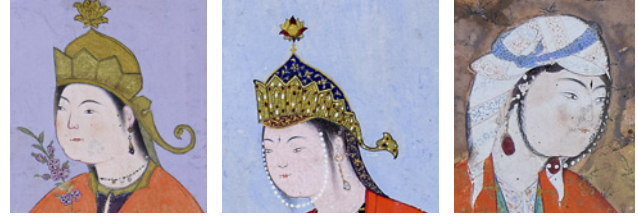
Safevî tacının bilinen ilk tasarımı, Şeyh Haydar'a aittir. Şeyh Haydar, 1488'de Şirvan'a düzenlenen seferden evvel rüyasında İmam Ali'yi görmüş ve akabinde her biri bir Şii imamını temsil eden on iki uçlu kızıl başlığı tasarlamıştır. Safevî müverrihlerinin aktardıklarına göre, Doğu Anadolu ve Kuzey Suriye'deki Safevî davasına gönül vermiş Erdebil şeyhleri için söylenen "Kızılbaş" lafzı, Safevîlerin Türkmen olmayan destekçilerine de verilerek genişletilmiş²⁷ ve bu ünvan âdeta şeref nişanesi olmuştur.



18 TSK H.2154/1b, 148a, 74a, 121b ve 134b'deki taç detayları

27 Savory, *Iran Under the Safavids*, 20; Garthwaite, *Iran Tarihi: Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze*, 148.

Safevî tacı, "Tâc-ı Haydarî" ve "Kızılbaş Tacı"²⁸ isimleriyle anılmaktadır. 16. yüzyılın sonuna dek kullanılan²⁹ bu taç, beyaz bir destarın on iki dilimle kıvrılıp bağlanmasıyla oluşturulmuştur. Tüyler, inciler, zincirler gibi aksesuarlar ile süslenen bu başlığın ortasından genellikle kırmızı ve siyah renkli bir cop çıkmaktadır.



19 TSK H.2154/74a, 85a ve 121b'deki taçlar

Kadın figürlerinin çene altından bağlanan başörtülerinde beyaz renkli, "chagad" denilen bir kumaş kullanıldığı görülmektedir.³⁰ Bu kadın başlıkları bazı örneklerde diademli ön çeperden (TSK H.2154/74a-85b) oluşmaktadır, ayrıca inciler ve tüyler gibi süsleme malzemeleri ile tamamlanmışlardır.

2b. Kaftan

Arapça "salari" veya "sallariyya" denilen kısa kollu üst kaftan, tipik Türk kıyafeti olarak bilinmektedir.³¹ Bazı görsellerde gördüğümüz, kıyafetlerin kolunun uzun tutularak elin kaftan kolunun içinde kalması, Moğollara özgü bir modadır.³² Kaftanın omuz kısmının biraz altından yırtmaç açılarak giysiye kısa kollu bir görünüm verilmesi ve uzun kolun

28 Nurhan Atasoy, *Derviş Çeyizi: Türkiye'de Tarikat Giyim-Kuşam Tarihi*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2005, 158.

29 Masoud Seyed, Bankdar Seyed, "Safevî Dönemi Siyasi Gelişmelerinde Tac Qazlbash'ın Konumu ve Performansının İncelenmesi", *Shia Studies Quarterly Journal*, 56 (2015), 195-218.

30 Jennifer Harris, *5000 Years of Textiles*, London: British Museum Press, 1993.

31 Nurhan Atasoy, "Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 4 (1971), 139.

32 Ernst Kühnel, *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1952, 38.

sarkıtılması, kaftana ihtişam katmaktadır. Bu tip saray kıyafetleri, padişahların ve soyluların hil'atlarında görülen bir modadır.³³

Behrâm Mirza Albümü'nün erkek figürlerinde genellikle iki farklı kaftan modeli karşımıza çıkmaktadır. İlki, uzun kolun omuz kısmından kesik açılarak iç kolun çıkartılıp uzun kumaş parçasının sarkıtıldığı hil'atlardır, bunlar saltanat üyelerine özel hazırlanmıştır.³⁴ Diğer kaftan modeli ise, TSK H.2154/138b örneğinde görüldüğü gibi, kruvaze yakalı ve tek parçadır. TSK H.2154/1b'de kolun içinde kaldığı kaftan örneği görülmektedir. Kaftanlar genellikle kemer veya kuşak ile tamamlanmıştır. Kadın figürlerinde gösterişsiz, kısa kollu, önden düğme veya kemer gibi aksesuarların kullanılmadığı, tek parça kaftanlara rastlanmaktadır. Turuncu rengi kaftanlar da yoğun kullanılmıştır.



21 TSK H.2154/74a, 121b, 85a ve 53a'daki kaftanlar

Kaftanlarda sıklıkla hatâyî grubu bitkisel motifler görülse de başta kuğu olmak üzere hayvan figürlerine de zaman zaman rastlanmaktadır.



18 TSK H.2154/1b, 138b, 140b, 140b, 148a, 138b, 140b ve 1b'deki kaftanlar



22 TSK H.2154/85a, 7a, 74a, 1b ve 53a'daki kaftan detayları



23 TSK H.2154/85a, 85a, 85a ve 144b'deki kaftan detayları

33 Nurhan Atasoy, *Kaftan: Osmanlı Saray Giyimi*, İstanbul: Masa Yayınevi, 2022, 168-169.

34 Adıbelli, *Safevi Dönemi Tebriz Ekolü Minyatürlerinde Tekstil*, 629.

2c. Halı

Safevî dokumalarının genel prensibini merkezi madalyonlar, ekli kartuşlar ve köşelerde çeyrek madalyonlar oluşturmaktadır. Bu tipolojinin Uşak halılarının prototipi³⁵ olduğu bilinmektedir. İran halılarında düğüm özelliği bakımından “Sine-İran” düğümü görülmektedir ve bu teknik Gördes düğümünün aksine evrensel bir biçimde kullanılmıştır.³⁶

Halı süslemesinde İran halılarının ana formunu oluşturan madalyon şeması, halıların merkezlerinde kullanılmıştır. TSK H.2154/87b numaralı sayfadaki halının bordüründe bitkisel motifler, ana zemininde ise bulut motifleri yoğunluktadır. TSK H.2154/135a numaralı sayfada görülen halının zemininde bitkisel kompozisyon hâkimdir. Genel olarak, hatâyî grubu bitkisel motifler, rûmî ve bulut motifleri kullanılmıştır.



24 TSK H.2154/87b'deki halı detayı



25 TSK H.2154/135a'daki halı detayı



26 TSK H.2154/144b'deki halı detayı

35 Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul: İnkılap Yayınları, 2005, 160.

36 David Talbot Rice, *Islamic Art*, London: Thames and Hudson, 1975, 252.

2d. Eyer/Mahfe Örtüsü

Eyer örtüsü; “gâşiye”,³⁷ “şaprak”³⁸ “çultari”, “çultar”, “çaprak”³⁹ gibi isimlerle de anılmıştır. Atlarda eyerin altına konan örtüye “eyer örtüsü” denilmektedir. Aynı örtünün deve hörgücüne takılan mahfe-
lin altına konulanına ise “mahfe örtüsü” denmiştir.



27 TSK H.2154/140b'deki mahfe örtüsü detayı



28-29 TSK H.2154/53a'daki eyer örtüsü detayı



TSK H.2154/134b'deki eyer örtüsünün siyah zemin üzerine çiçekli bordürü vardır, ana zemininde sarı renk hâkimdir. Süslemede, Simurg kuşu ve hatâyî grubu bitkisel motifler kullanılmıştır. Yükün üstüne atılan mavi kumaşa tavşan ve dal figürleri işlenmiştir.

Mahfe örtüleri, eyer örtülerine kıyasla daha az süsleme alanına sahiptir. TSK H.2154/140b'deki mahfe örtüsünün bordür ve ana zemini küçük çiçekler ile süslenmiştir.



30 TSK H.2154/134b'deki eyer örtüsü detayı

37 Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2008, 15.

38 <http://www.lugatim.com/s/%C3%A7aparak> Erişim Tarihi: 20.07.2023.

39 Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010, 72.

Sonuç

Bu makalede, Safevî döneminin kültür ve sanat hayatını, siyasi ve dinî dinamiklerini kreatif bir sistem içinde *Behrâm Mirza Albümü*'nde yer alan minyatürlerdeki halı, kaftan, taç/başlık ve eyer/mahfe örtüsü gibi tekstil örnekleri üzerinden takip ederek sonuca varılmaya çalışılmıştır.

Etkilenmiş olduğu resim üsluplarından ziyade kendine has bir üslubun tüm emarelerini taşıyan bu murakka albümde tüm kodekslerin birbirleriyle kompozisyon bağlamındaki uyumları dikkat çekicidir. Albümün sayfa kenarlarında (1b hariç) zerefsanlı süsleme kullanılmıştır.

Safevî döneminin dinî alt yapısında başlık önemli bir ifade biçimidir. Bu başlıklar, Şii inancını ve on iki imamı temsil eden on iki katlı kırmızı sarıklardır. Sözü edilen serpuşlar, 16. yüzyılın sonunda minyatürlerde ve reel dokumalarda daha az kullanılmıştır. Albümdeki minyatürlerde görülen ve Tebriz dönemi saray üslubunu yansıtan dokumaların diğer dönemlerden ayırt edilebilmeleri için bu başlıklar önemli bir işarettir. Hükümdarlık alameti olan başlıklar/taçlar, albümdeki figürlerin konum, mevki ve yaş durumlarına göre değişiklik göstermekte olup her bir minyatürde ayrıntılı ve özenli resmedilmişlerdir.

Tekstil unsurları, kültürel açıdan en çok bilgi topladığımız alanlardır. Sadece giyim unsuru olmakla kalmayıp aynı zamanda mevki, konum, maneviyat, zenginlik, siyasi duruş veya ikonografinin bir parçası olmuşlardır.

İncelediğimiz kodekslerin kompozisyonlarında mekânsal süreklilik ve bütünlük ilkelerinin gözetildiği tespit edilmiştir. Murakka albümün minyatürlerinin birbirleriyle kompozisyon bağlamındaki uyumları, zengin ve retorik ifade tarzları, metoforları ve sanatsal anlatımları, metin ile dekorasyon birlikteliğini incelediğimiz eserlerin temel özelliklerini oluşturmaktadır. Farsça metinlerin çevirileri, şiirler ve figürlerin estetik formları ile tekstil unsurlarının bütünlük içinde olduğunu ortaya koymaktadır.

Tekstil süslemelerinde hatâyî grubu bitkisel motifler yoğun olarak kullanılmış, bulut ve rûmî motifleri ile hayvan motiflerine de yer verilmiştir. Tekstillerde turuncu, lacivert, kırmızı ve beyaz gibi canlı renkler tercih edilmiştir. Zarif ve romantik figürler, özellikle pastoral alanlarda resmedilmiştir. Bu form, incelediğimiz yazmalardaki minyatürlü alanların çoğunda kullanılmıştır. Bahsi geçen formun minyatürden tekstile sirayet eden en önemli husus olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Aslanapa, Oktay. *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2005.
- Atasoy, Nurhan. *Derviş Çeyizi: Türkiye'de Tarikat Giyim-Kuşam Tarihi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2005.
- Atasoy, Nurhan. *Kaftan: Osmanlı Saray Giyimi*. İstanbul: Masa Yayınevi, 2022.
- Atasoy, Nurhan. "Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 4 (1971), 111-151.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006.
- Çağman, Filiz, Zeren Tanındı. *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1979.
- Çaycı, Ahmet. *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.
- Davani, Mohammad Ali Rajabi. "Tash'ir", *The Khamsa of Nizami Shah Tahmabi*. Tahran: İran İslâm Cumhuriyeti Sanat Akademisi, 2018.
- Derman, M. Uğur. "Murakka", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: TDV Yayınları, 2020.
- Garthwaite, Gene R. *İran Tarihi: Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze*. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2011.
- Harris, Jennifer. *5000 Years of Textiles*. London: British Museum Press, 1993.
- İnal, Güner. *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1976.
- Kühnel, Ernst. *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1952.
- Mahir, Banu. "İslâm'da 'Resim' Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Gelenegi", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya: Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları, 1989.
- Mitchell, Colin P. "Bahrâm Mirzâ" *Encyclopaedia of Islam Three Online*. Brill, 2012. https://doi.org/https://doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_23989.
- Râd, Abd-ol-Majid Hosseini. *Iranian Masterpieces of Persian Painting*. Tahran: Tahran Museum of Contemporary Art, 2005.
- Rice, David Talbot. *Islamic Art*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Roxburgh, David J. *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*. London: Yale University Press, 2005.
- Savory, Roger. *İran Under the Safavids*. Tahran: Cambridge University Press, 1980.
- Seyed, Masoud, Bankdar Seyed. "Safevî Dönemi Siyasi Gelişmelerinde Tac Qazlbash'in Konumu ve Performansının İncelenmesi", *Shia Studies Quarterly Journal*, 56 (2015), 195-218.
- Sözen, Metin, Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.
- Subaşı Adıbelli, Tuba. *Safevî Dönemi Tebriz Ekolü Minyatürlerinde Tekstil*. Basılmamış Doktora Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2024.
- Sümer, Faruk. "Abbas I", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.
- Sümer, Faruk. *Safevî Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2021.
- Tanıncı, Zeren. *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1996.
- Uluç, Lâle. *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006.
- Weis, Friederike. "How the Persian Qalam Caused the Chinese Brush to Break: The Bahram Mirza Album Revisited", *Muqarnas*, 37 (2020), 63-109.
- Welch, Stuart Cary. *Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century*. New York: George Braziller, 1976.

* Bu makale, Necmettin Erbakan Üniversitesi 221417001 No'lu Bilimsel Araştırma Projesi desteği ile Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk İslâm Sanatları Bilim Dalı'nda (Ocak 2024) hazırlanmış olan "Safevî Dönemi Tebriz Ekolü Minyatürlerinde Tekstil" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

** Farsça metinleri çeviren, Selçuk Üniversitesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapan Saniye Simla Özçelik'e teşekkür ederim.

بِقَوْلِهِ بِرِمْيَةٍ خَدِمَتْ • وَتَدْبِيرٍ وَتَدَارُكٍ إِلَيْهِ مُسَارِئَةٍ بِالْبَسَانِ وَأُلْفَةٍ
سَبَبِ بَرِّ زَمَانٍ فُرُصَتِ وَقَعِ أَوْلَا • بِنَاءٍ عَلَى ذَلِكَ دَرْكَاهُ مِعْلَاجًا وَشَلْرَئِدَنْ
أَوْ لَيْسَ جَاوِشَ زَيْدٍ قَدْرَهُ مَكْتُوبٍ بِحَبْتِ أَيْلِهِ وَبِعِضِ أَوَامِرِ عَلَيْهِ أَيْلَهُ مُقَدِّمًا
إِنْ سَأَلَ أَوْلَادِي • بُوْتَقْدِيرِ جَهَةِ غَيْرَتِ مِيَانِ بِنَدِي نَجْمَةَ بَرِّدَنْ بَرِّكَ وَمَسَاهِلَهُ
وَأَمْهَالَهُ مُتَعَلِّقِ أَوْلَانِ أُمُورِي بِالْكَلِيَّةِ تَرَكِ • إِيدُوبِ مُتَّصِلِ أَعْدَانِكَ أَفْكَارِ
نَاهُورِ لِي فِي • وَبِرِّ بَرِّئِي نُهُ غَا لِقْتَلَهُ صُدُورَهُ كَلَانِ أَفْعَالِ وَأَلْحَاوَرِ لِي فِي
بِحَسَنِ يُوْرِدُ وَغُكْرُودَنْ مَاعِدَا اسْتِمَالَتْ لَازِمًا أَوْلَانَهُ اسْتِمَالَتَكَ وَبِرُوبِ
وَحْتًا بِالْتِكْرِ ذِكْرِ سِلَاحِ وَالْأَلِ • وَجَنِّكَ سَاوَانِ وَسَايَرِ مُهْمَاتِ • دَهْ دَوَامِ
وَنَبَاتِ أَوْزَرِ دِقَّتِ وَاهْتِمَامِ يُوْرِبِ • إِخْبَارِي لَازِمًا أَوْلَانِ إِخْبَارِكَ بِمَكْتُوبِ
سَرِيفِكْرَهُ أَفْهَامِنَهُ مُسَارَعَتِ أَوْلَمَقِ أَوْزَرِ خَدَمَاتِ بِأَدِشَاهِي بِاشْتِغَالِ
أَوْزَرِ أَوْلَا سِرِّ • بَعْدَ زَانِ أَوْلَجَانِ بَكْرَهُ وَارْدَقَدْرَهُ إِجَابَاتِ دُوْكَى أَوْزَرِهِ
إِشَارَتِ أَوْلِيَانِ مِهْمَاتِكَ أَدِ اسْنَهُ إِهْتِمَامِ نَامِ أَيْلِيهِ سِرِّ • وَبِالْجَمَلَةِ ذَاتِ شَرِيفِكْرِهِ
أَيْدِي مَزْكَرِكَ تَدَارُكِ الْآنَدِ • وَكَرْكِ جَنِّكَ وَجِدَالِهِ مُتَعَلِّقِ أَوْلَانِ سَايَرِ مِهْمَاتِهِ
مَامُولِ أَوْلَانِ مَرْهَبَهُ كَرْدَنْ زِيَادَهُ دِقَّتِ وَمَسَارَعَتِكَ زِدْ • حَاشَاكَ بُوْنَدَنْ زِيَادَهُ
تَفْصِيلِ أَرْتِكَابِ أَوْلَانِهِ • وَتَدْبِيرِ دِلِيزِ بَرِّ كَرْمَا مَوْلِ أَوْلَانِ دَائِرَةِ دَنْ نَقْصَانِ
أَوْزَرِهِ بَوْلَانِهِ • بَاقِي نَسْخَرِ أَوْلَانِهِ كَهْ مَعْلُومِ ضَمِيرِ مُنِيرِ أَوْلِيَانِهِ •

وَبُوْنَدَنْ أَقْدَمِ دِيَانِ بَرِّ بَكْرِهِ كَيْفَ كُنْدَنْ مُنْفِصِلِ أَوْلُوبِ مُطَلَبِ جَاهِ وَجِدَالِهِ
سُنْدِ سِدِّ مِثَالِهِ عَزَمَتِ وَارْتِحَالِ أَوْزَرِ أَوْلَانِ أَوْزَرِ أَوْ عَلِيَّ عَسْمَانَ بِأَسَانِ
كِهْ كَثْرَتِ خَدَمِ وَخِشْمَلَهُ مَشْهُورِ كَالِ شَجَاعَتِ وَصَلَاةِ بَيْتِهِ هَسْرِي دَهْ •

TSMK, HAZİNE 1365 ENVANTER NO'LU YAZMANIN HÂŞİYE BEZEMELERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Necati Sancaktutan*

Gönderilme Tarihi: 22.05.2024 - Kabul Tarihi: 10.06.2024

Özet

Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541-1600) kaleme aldığı, hatta yazımı ve tezyînatı sırasında da bizzat başında bulunduğu¹ *Nusretnâme* adlı eser, bir tarih kitabı olmasının yanı sıra tezyîni açıdan da önemli bir kaynaktır. Yazmanın bütün sayfa kenarlarında halkârî tekniği ile işlenmiş hâşiye veya derkenar bezemeleri bulunmaktadır. Ağırlıklı olarak zer-şikâf tekniği ile bezenmiş olan yazma, 16. yüzyıl halkârî tezyinatı hakkında değerli bilgiler arz etmektedir.

Nusretnâme'de bulunan bezemelerin tasnifi ile bezemelerde kullanılan üslupların ele alındığı bu çalışma, klasik dönem Osmanlı tezhip sanatının zirvesi sayılan İstanbul üslubunun 16. yüzyıldaki muazzam gelişimini ortaya koymaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilen H.1365 envanter numaralı bu yazma eserdeki bazı halkârî tasarımlar, usta nakkaş Kara Memî'nin bezemesini yaptığı, Kanûni Sultan Süleyman'ın şiirlerini ihtiva eden *Muhibbî Divânı* ile benzer özellikler taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: İstanbul Üslubu, Gelibolulu Mustafa Âlî, Nusretnâme, Muhibbî Divânı, Bezeme, Halkârî Tezyinat, Hâşiye Tezhibi, Zer-şikâf

THE ANALYSIS OF ORNAMENTATION OF THE MANUSCRIPT NO. 1365 IN THE INVENTORY OF TSMK, TREASURY

Abstract

Nusretnâme, written by Gelibolulu Mustafa Âlî (1541-1600), and even personally supervised during its writing and illumination, is an important source in terms of illumination as well as being a history book. On all page edges of the manuscript, there are *hâşiye* ornamentation in the technique of *halkârî*. The manuscript, which is predominantly decorated with the *zer-şikâf* technique, provides valuable information about 16th-century *halkârî* decoration.

This study, which deals with the classification of the ornaments in *Nusretnâme* and the styles used in the ornaments, reveals the tremendous development of the Istanbul style in the 16th century, which is considered the summit of classical Ottoman illumination art. Some of the *halkârî* decorations in this manuscript preserved in the Topkapı Palace Museum with inventory number H.1365, have similar characteristics with the *Diwan of Muhibbî*, which contains the poems of Sultan Süleyman the Magnificent and decorated by the master illuminator Kara Memî.

Keywords: İstanbul Style, Gelibolulu Mustafa Âlî, Nusretnâme, Diwan of Muhibbî, Decoration, Halkârî Illumination, Hâşiye Illumination, Zer-şikâf

1 Serpil Bağcı, "Kitap Sanatları ve Mustafa Âlî", *Gelibolulu Mustafa Âlî Çalıştayı Bildirileri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014, 27.

1. GİRİŞ

Erken dönem Osmanlı kitap sanatlarında sultânî nitelikli eserlerin üretimi, Sultan II. Murad'ın (1421-1444, 1446-1451) hükümlerine yıllarına tekabül etmektedir.¹ Fatih Sultan Mehmed (1444-1446, 1451-1481) ve Sultan II. Bayezid (1481-1512) dönemlerinde tezhip sanatı ivme kazanmış ve 16. yüzyıl klasik Osmanlı üslubunun (İstanbul Üslubu) temelleri atılmıştır.² Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) ve Sultan III. Murad (1574-1595) dönemleri, sözü edilen üslubun zirvesini göstermesi açısından mükemmel örnekler barındırmaktadır. Makalemizde bu iki döneme ait yazma eserlerin üzerinde yer alan ve “derkenar”, “dış pervaz” veya “hâşiye”³ olarak adlandırılan kısımların tezyîni özellikleri incelenecektir.

Yazma eserlerin altın cetvellerle sınırları belirlenen metin alanlarının dış kenarlarına uygulanan bezemelere baktığımızda, bazılarında sayfa kenarlarının boş bırakıldığını, bazılarında da zereşan, halkârî, çift tahrir (havalı) ve ince tezhip tekniklerinin⁴ farklı bezeme üslupları ile tezyin edildiği görülmektedir.

Derman, yayınlarında halkârînin Arapça [حلي] “haly”, yani “ziynet, süsleme” kelimesi ile Farsça [کار] “kâr”, yani “iş, çalışma, yapan, eden” nispet ekinin birleşiminden oluştuğunu belirtmiştir.⁵

Kanar'ın sözlüğünde ise hâlkârî; Farsça [hâl-kâr-î] خلكارى; yazı ve minyatüre çerçeve olmak üzere çiçek motifli tezhip yapma sanatı olarak geçmektedir.⁶

Teknik olarak halkârî, jelatin ile sulandırılmış altının motif uçlarına doğru sürüklenmesi ile oluşturulan gölgelemeler vasıtasıyla daha koyu kıvama sahip altının (zer-mürekkep) nüanslı biçimde tahrirlenmesi ile gerçekleştirildiği gibi, gölgelendirmenin fırça ile tarama yapılmasıyla da elde edilebilir. Halkârî, bunların haricinde, altın ve renklerin birlikte kullanılması ile “boyalı halkârî” veya “renkli halkârî (zer-şikâf)”⁷, gölgelendirilmesi gerçekleştirilmiş motiflerin uçlarına lâl mürekkebinin konulması ile “foyalı halkârî”, motif zeminlerinin renklendirildikten sonra altın ile gölgelendirilip tahrirlenmesi ile “motif zemini boyalı halkârî” ve açık renk zemin üzerindeki halkârî uygulamalarının renkli mürekkepler vasıtasıyla nüanslı veya nüanssız biçimde tahrirlenmesi ile “tahrirli halkârî” olarak anılan türlere ayrılmaktadır.⁸

2. TSMK, HAZİNE 1365 ENVANTER NO'LU YAZMA ESERİN GENEL ÖZELLİKLERİ

H. 15 Recep 992 / M. 23 Temmuz 1584 tarihli eser, Mustafa bin Abdülcelil tarafından hareketli nesih hatla 19 satır tertibine göre yazılmıştır. Bir gazânâme⁹ olan yazma, 23 x 38,5 cm ölçülerinde olup 263 varaktır. Yazma eser üzerinde kurşun kalemle yapılan numaralandırma, vikâye sayfaları hariç 265 varak şeklindedir.¹⁰ Yaptığımız incelemeler neticesinde 126 ve 127 numaralı varakların olması gereken yerde bulunmadıkları tespit edilmiştir. Bazı yayınlarda varak sayısı 257 olarak belirtilmiştir.¹¹

1 Zeren Tanındı, “Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 260.

2 Fatma Çiçek Derman, “Osmanlı'da Klasik Dönem”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 343.

3 Tefik Rüştü Topuzoğlu, “Hâşiye”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 16, İstanbul: TDV Yayınları, 1997, 419; Gülnur Duran, “Mushafların Bezenmesinde Ender Bir Uygulamaya Dair”, *Zeren Tanındı Armağanı*, İstanbul: Lale Yayıncılık, 2021, 251; Gülnur Duran, “Tezhip Sanatının Kullanım Alanları”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 41, İstanbul: TDV Yayınları, 2012, 64.

4 Fatma Çiçek Derman, “Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009, 525-534.

5 Fatma Çiçek Derman, “Halkârî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 15, İstanbul: TDV Yayınları, 1997, 366.

6 Mehmet Kanar, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları, 2011, 423.

7 Derman, “Halkârî”, 366; Fatma Çiçek Derman, “Halkârî Tezyinat”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009, 512; Kanar, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, 1205; Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Cilt 3, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1972, 355.

8 Derman, “Halkârî Tezyinat”, 512.

9 Pınar Koçyiğit, *Resimli Bir Osmanlı Gazânâmesi: Gelibolulu Mustafa Âli (1541-1600) ve Nusretnâmesi (İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi H. 1365)*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

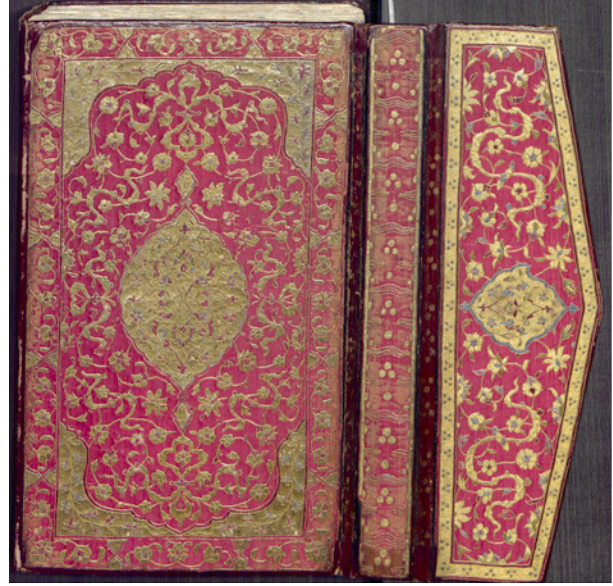
10 Makalede kullanılan görsellerde yazma üzerinde belirtilen numaralandırmalar esas alınmıştır.

11 Fehmi Edhem Karatay, *TSMK Türkçe Yazmalar Kataloğu*, Cilt

56 adet muhtevi tasviri olan yazmanın tamirat gördüğü ve tamirattan kaynaklı olarak bazı sayfalarının halkârî bezemeleri ile metin yazılarının tamamlanmayarak boş bırakıldıkları müşâhede edilmiştir. 1b, altın cetvelleri ünvan sayfası biçiminde çekilmiş olup tezyinatı ve imlası yapılmadan boş bırakılmıştır. Ayrıca ikinci bir ünvan sayfasına sahip olan yazma, fethedilen yerlerin belirtildiği fihrist ile bütün sayfayı kaplayan halkârî bezemeli sayfalarla son bulmaktadır.

Yazma, işlemeli bir kaba sahiptir. Dış kabı, kahverengi deri üzerine yakut rengi atlas kumaşla kaplanmıştır. Pesent, sap işi ve sarma tekniklerinin kullanıldığı kumaş, zer ve sim tellerle birlikte mavi, yeşil ve kahverengi ipek ipliklerle işlenmiştir.¹² Şemse, salbek ve köşebentlerle kitâbeli dış pervazlı yapı içerisinde bulut, sarılma rûmî ve hatâyî üslubu tasarımlarla oluşturulmuştur. Kabin sertâb kısmı pelengi ve şâhî benekler ile miklebi çevreleyen dış sınırlar ise yalnızca şâhî beneklerle bezenmiştir.

Kap içi, kahverengi deri ciltlidir. Şemse, salbek, köşebent ve enli kitâbeli zencerekle tarhlara veya paftalara ayrılmıştır. Şemse ve köşebent zeminleri, mavi renk deri ciltlidir. Hatâyî ve bulut üslupları ile tasarlanmış alanlar, katı' tekniği ile işlenmiştir. Enli kitâbeli zencerek, sarılma rûmî, bulut ve hatâyî üslupları ile tasarlanmış ve alttan ayırma tekniği ile bezenmiştir. Tarhlar arasında yer alan beyzi biçim içleri, geçmeli zencerekle olup üstten ayrılmalıdır. Kabin sertâb ve miklep bölümleri de iç kaptaki bezemelerle uyumludur.



1 TSMK, H.1365, Alt Kap, Sertâb ve Miklebi



2 TSMK, H.1365, İç Kap, Sertâb ve Miklebi

1, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1961, 230-231; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979, 61.

12 Zeren Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri," *Portakal Dergisi*, 35 (Güz 2004), 84.

Yazma eserin 1b sayfası, sonradan tamirat geçirdiğini gösteren belirtiler taşımaktadır. Sayfanın altın cetvelleri ünvan sayfası biçiminde çekilmiş olup, bezemesi ve metin yazıları imla edilmeden bırakılmıştır.

İkinci fasıl başı veya ünvan sayfası ise 187b sayfasında yer almaktadır ve dönemini yansıtan güzel örneklerden biridir.



3 TSMK, H.1365, 1b ve 2a



4 TSMK, H.1365, 187b ve 188a



5 TSMK, H.1365, 187b (Detay)

Ünvan sayfasında sarılma rûmî ve hatâyî üslupları birlikte kullanılarak tasarlanmış bir desen bulunmaktadır. Başlık bezemesi alanında 1/4 simetri eksenli ulama (nâmütenâhî) bir kompozisyon vardır. Başlık yazı zemini altın rengi ile sıvanmış olup, imla edilmeden bırakılmıştır. Altın cetvel ve ipliklerle sınırları belirlenmiş olan başlık ile kubbeli tarhlı alan arasında bir bölüm daha oluşturulmuştur. Bu tip alanlara bazı yayınlarda “takoz”¹³ denilmektedir. Sarılma rûmî ve hatâyî üslupları ile tasarlanmış desenin en küçük birimi 1/2 simetridir

ve enlemesine tekrar ettirilmiştir. Taç veya kubbeyi oluşturan desen de yine aynı üsluplarla oluşturulmuştur ve 1/2 simetridir.

Sayfanın altın cetvellerle sınırlandırılmış alanının dışında hâşiye tezhibi bulunmaktadır. 8,15 cm enindeki hâşiye alanı; hurde rûmî, şükûfe¹⁴ ve hatâyî üslupları ile oluşturulmuş tasarımla müzeyyendir. Nâmütenâhî anlayışa uygun tasarlanan hâşiye bezemesi, sayfanın tıraşlanmasından veya ebadından kaynaklı eksiklikleri ile göze çarpmaktadır.

13 Derman, “Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme”, 532.

14 Aziz Doğanay, “Tezyinat”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 41, İstanbul: TDV Yayınları, 2012, 79-83.

Yazmanın 264a sayfasında ketebe ve tarih kaydının yer aldığı hâtîme sayfası bulunmaktadır.

264b'de ise fethedilen yerlerin anlatıldığı bölümleri gösteren fihrist sayfası yer almaktadır. Şemse biçimli fihrist, yazma içindeki sayfa bütünlüğünü bozmayacak şekilde ortalanarak yerleştirilmiştir. Şemse, altın rengi zeminli küçük dairelerle tarhlara bölünmüştür. Zer, siyah ve üstübeç mürekkeple bölümler imla edilmiştir. Daire arası boşluklar, 1/2 hatâyî üslubu desenle bezenmiştir. Cetvellerle sınırları belirlenmiş alan ile şemse arası, hatâyî üslubuyla tasarlanmış ve altın rengi ile çift tahrir tekniğinde çalışılmıştır. Derkenarları halkârî tekniği ile müzeyyendir. 265 No'lu varağın a ve b yüzleri, sayfayı kaplayan 1/4 hatâyî üslubu ile tasarlanmış ve yazmada hâkim olan biçimde bezenmiştir.



6 TSMK, H.1365, 264a, Ferağ Kaydı



7 TSMK, H.1365, 264b ve 265a (Fihrist ve Hâtîme Sayfası)



8a TSMK, H.1365, HB, T.1



8b TSMK, H.1365, HB, T.2



8c TSMK, H.1365, HB, T.3



8d TSMK, H.1365, HB, T.4

8a-b-c-d TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri



9a TSMK, H.1365, HB, T.5



9b TSMK, H.1365, HB, T.6



9c TSMK, H.1365, HB, T.7



9d TSMK, H.1365, HB, T.8

9a-b-c-d TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri



10a TSMK, H.1365, HB, T.9



10b TSMK, H.1365, HB, T.10



10c TSMK, H.1365, HB, T.11



10d TSMK, H.1365, HB, T.12

10a-b-c-d TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri



11a TSMK, H.1365, HB, T.13



11b TSMK, H.1365, HB, T.14



11c TSMK, H.1365, HB, T.15



11d TSMK, H.1365, HB, T.16

11a-b-c-d TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri



12a TSMK, H.1365, HB, T.17



12b TSMK, H.1365, HB, T.18



12c TSMK, H.1365, HB, T.19



12d TSMK, H.1365, HB, T.20

12a-b-c-d TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri



13a TSMK, H.1365, HB, T.21



13b TSMK, H.1365, HB, T.22



13c TSMK, H.1365, HB, T.23



13d TSMK, H.1365, HB, T.24

13a-b-c-d TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri



14a TSMK, H.1365, HB, T.25



14b TSMK, H.1365, HB, T.26



14c TSMK, H.1365, HB, T.27



14d TSMK, H.1365, HB, T.28

14a-b-c-d TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri



15a TSMK, H.1365, HB, T.29



15b TSMK, H.1365, HB, T.30



15c TSMK, H.1365, HB, T.31



15d TSMK, H.1365, HB, T.32

15a-b-c-d TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri



16a TSMK, H.1365, HB, T.33



16b TSMK, H.1365, HB, T.34



16c TSMK, H.1365, HB, TE.1

16a-b-c TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri

3. DERKENAR (HÂŞİYE) BEZEMELERİ

Yazma içerisinde tespit edebildiğimiz ve halkârî tekniği ile bezenmiş 35 adet tasarım bulunmaktadır. Tasarımlardan bir adedi bir defa, diğerleri ise farklı sayılarda yazma içerisinde tekrar ettirilmiştir. Yazma içerisinde tamiratlardan kaynaklı eksik sayfaların olması ve yerlerinin boş bırakılması, tekrar edilmemiş olarak tespit ettiğimiz hâşîye bezemesinin de tekrarı olduğu ihtimalini düşündürmektedir. Bütün bezeme üsluplarının birlikte veya yalnız başlarına kullanıldığı tasarımlar, halkârî tekniği ile tezyin edilmişlerdir. Yazmanın bütününde zer-şikâf (renkli halkârî) tekniği hâkimdir.

Yukarıda görsellerini paylaştığımız tasarım biçimlerinden on sekizi hatâyî, on ikisi hatâyî-rûmî, ikisi hatâyî-bulut, ikisi hatâyî-şükûfe, ikisi ise hatâyî ve ipliklerle tarhlara ayrılmış üsluplarla oluşturulmuştur. Bir tanesi de rûmî üslubu ile gerçekleştirilmiştir. Tasarımlarda hâkim olan üslup hatâyîdir,

rûmî üsluplu tasarımlardan ikisinde de rûmî kana- viçelerinin dendanları hatâyî yaprakları şeklinde çizilmiştir.

Tekrar eden desenlerdeki farklılıklar, motif zeminlerinde kullanılan renklerle veya motif biçimlerinin değiştirilmesi ile elde edilmiştir. Makalede bu farklılıklara da değinilecektir.

Altın cetvellerle sınırlanmış yazı alanının dışındaki boşlukların üst ve alt mesafeleri birbirine yakın olsa da uzun kenar mesafesi daha enlidir. Tamiratlar sırasında yaprakların tıraşlanmasından kaynaklı kayıpların olmasına rağmen desen hakkında kanaat sahibi olmamıza yeterli veri bulunmaktadır. Tasarımı gerçekleştiren nakkaşların motif ilavesi ve eksikliği ile motiflerin hacimlerinde veya helezon sisteminde değişikliklere giderek kısa ve uzun kenar farklılıklarını bu şekilde telafi ettikleri görülmektedir.



17 TSMK, H1365, T.1, 7b, Kısa Kenar Detayı



18 TSMK, H1365, T.1, 7b, Uzun Kenar Detayı

T.1; 8 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 hatâyî üslubu ile tasarımıdır. Uzun ve kısa kenar eksenine yerleştirilen hatâyî motiflerinden çıkışlı çiftli helezon sistemine sahiptir. Kıvrık dallardan biri köşe aksına

müstakil olarak yerleştirilmiş hatâyî motifine sapanarak bitirilmiştir. İkinci helezon ise köşe aksı ile birleştirilmeden nihayetlendirilmiştir.



19 TSMK, H.1365, T.2, 2b



20 TSMK, H.1365, T.2, 41a



21 TSMK, H.1365, T.2, 159b

T.2; 8 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 rûmî ve hatâyî üslubu desene tasarımıdır. Desenin kısa kenar eksenini eksik bıraktığından, başlangıç noktası belirsizdir. Hatâyî üslubu ile oluşturulan şebeke sistemi, katlama eksenlerinin alt ve üstlerinden bidâyetli olup, biri köşe aksındaki motifle birleştirilerek diğeri ise birleştirilmeden sonlandırılmıştır. Desenin

işlemesindeki hatâyî üslubu motifler, zer-şikâf halkârî tarzındadır. Rûmî üslubu ile oluşturulan tasarımın kanaviçelerinden biri, yaprak dilimlerini anımsatan tarzda dendanlıdır. İkincisi ise hurde rûmîli biçimlidir. Hurde rûmîli tarzda olanların bezemeleri altın rengiyle, zeminleri ise sulu altınla veya kırmızı renkle sıvanarak farklılaştırılmıştır.

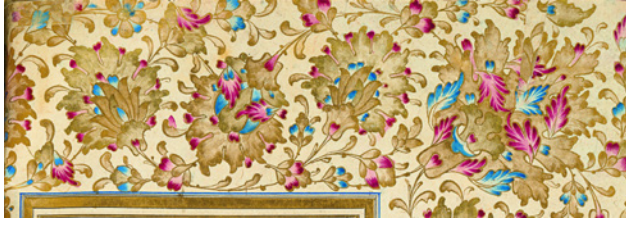


22 TSMK, H.1365, T.3, 30b, Detay



23 TSMK, H.1365, T.3, 70b, Detay

T.3; 13 defa tekrar ettirilmiştir. En küçük birimi 1/2 simetrikli tekrar eden, hatâyî üslubu ve yapraklı rûmî tepeliklerin birlikte kullanıldığı bir tasarıma sahiptir. Rûmî üsluplu tasarımların karnavâçelerinde yaprak biçimlerinin kullanılması bu motifin nebati karakterli olduğuna dair tezleri destekler mahiyettedir.¹⁵ Yukarıda tavsifi geçen teknik ve renklerle işlemesi yapılmıştır. Yapraklı rûmî biçimli tepeliklerin hurde kısımları da



24 TSMK, H.1365, T.4, 24b, Kısa Kenar Detayı

yaprak biçiminde ve kırmızı renkle taranmış olup, altın renginin koyu kıvamı ile tahrirlenmiştir. Tekrar eden sayfalardan birisindeki geniş gövdeli hatâyî motifinin (meşe yapraklarından stilize edilmiş hatâyî motifi) içerisinde lale biçiminde uzanan yaprak ile dendanlı kısımlardan içe doğru kıvrılan yapraklar yerine mavi ve kırmızı renklerle çift tahrir tekniği ile işlenmiş hatâyî üslubu desen bulunmaktadır.



25 TSMK, H.1365, T.4, 24b, Uzun Kenar Detayı

T.4; 3 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrikli desen, hatâyî üslubu ile tasarlanmıştır. Kısa kenarı üç iplik biçimlidir. Uzun kenar katlama eksenini üzerindeki



26 TSMK, H.1365, T.5, 224b, Kısa Kenar Detayı

hatâyî motifinden iki tarafa çıkışlı helezon sistemi ile köşe eksenini üzerindeki motifle bağlantısı gerçekleştirilip nihayetlendirilmiştir.



27 TSMK, H.1365, T.5, 224b, Uzun Kenar Detayı

T.5; 19 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 hatâyî ve şükûfe üslubu (lale-sümbül) ile tasarlanmıştır. 1/4 simetriyi anımsatan tasarım motif eklemeleri ve helezon sistemindeki genişletme ve daraltmalarla

bu izlenim sağlanmıştır. Yazmada hâkim olan işleme teknikleri ile bezenmiştir, tekrarı olan sayfalarda motif renklerinin değiştirilmesi ile bezemesi farklılaştırılmıştır.

¹⁵ Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı, Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*, İstanbul: Klasik Yayınları, 2009, 83.

T.6; 4 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 hatâyî ve rûmî üslupları ile tasarlanmıştır. Hatâyî üslubu ile oluşturulan helezon sistemi, köşe ve uzun-kısa eksenlerden başlangıç yapan, bağımsız, iki dallı bir sisteme sahiptir. Rûmî motifinin dış kanaviçesi dendanlı veya yaprak biçimli dilimlidir. Rûmî motifinin hurdeleri de yaprak dilimli olup, zeminleri kırmızı veya altın renginin sulu kıvamı ile sıvanmıştır. Dendanlı rûmîlerin hurde kısımları haricindeki zemini kırmızı renkle sıvanmış ve zemin

rengi üstleri bezemesiz veya altın rengi ile çift tahrir tekniği ile tezyin edilmiştir. Tekrar eden tasarımlardan birinde hurde kısımları kırmızı renkle, ana gövde ise altın rengiyle gölgelendirilmiş ve altının koyu kıvamı ile tahrirlenmiştir. Köşe kısmında yer alan rûmî üsluplu kapalı biçimin üstünde yer alan tepelik kısmının goncagül motifi ile sonlandırıldığı müşâhede edilmiştir. Hatâyî üslubu motiflerinin işlenme biçimleri, yazmada hâkim olan şekildedir.



28 TSMK, H.1365, T.6, 102b, Kısa Kenar Detayı



29 TSMK, H.1365-35b, T.6, Uzun Kenar Detayı



30 TSMK, H.1365, T.7, 23b, Detay



31 TSMK, H.1365, T.7, 69b, Detay



32 TSMK, H.1365, T.7, 108b, Detay

T.7; 13 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 rûmî ve hatâyî üslupları ile tasarımıdır. 1/2 simetrik beyzi formdaki rûmî üsluplu kapalı biçimler, katlanma eksenlerine müstakil şekilde yerleştirilmiştir. Rûmîli kapalı biçimlerden bidâyetle kıvrık dallı hatâyî üslubu ile tasarımıdır. Ağırıklı olarak hurde rûmîli biçimler bezemede tercih edilmiştir. Hurde rûmî zeminleri açık tonlu renklerle veya altınla sıvandıği zaman daha koyu kıvamda renklerle, koyu renk zeminli olanları ise altın rengi ile rûmî motiflerinin bezemesi gerçekleştirilmiştir.

T.8; 4 defa tekrar ettirilmiştir. 1/2 tekrar eden, sade ve yapraklı, tepelikli, rûmî üsluplu bir tasarıma sahiptir. Genelde motiflerin hepsi iki renk altınla gölgelenmiş veya sulu altın rengi ile sıvanmıştır. Sade rûmî içleri rûmî biçiminde hurdelenmiş olup, açık pembe renk ve koyusu ile derecelenmiştir. Yapraklı rûmî tepeliklerin taramaları açık mavi ve pembe renklerle gerçekleştirilmiştir.

T.9; 28 kere tekrar ettirilmiştir. Hatâyî üslubu ile tasarlanmıştır. İki iplikli sistematik örgüye sahiptir. Uzun kenar, köşe eksenlerinden bidâyetli dalların diğer köşe eksenlerine birleştirilmeden bitirilmesi ile tasarlanmıştır. Kısa kenar, katlama eksenine yerleştirilen hatâyî motifi ile sınırlandırılmıştır. Köşe

motifinden bidâyetli dal, katlama eksenindeki motifle birleştirilmiş; ikincisi ise kısa kenar ekseninden hareketle köşe motifi ile birleştirilmeden, uzun kenarda olduğu gibi bırakılarak uzun ve kısa kenar bütünlüğü sağlanmıştır.



33 TSMK, H.1365, T.9, 136b, Uzun Kenar Detayı



34 TSMK, H1365, T.9, 199b, Uzun Kenar Detayı



35 TSMK, H1365, T.9, 199b, Kısa Kenar Detayı

Bazı sayfalarda köşede yer alan hatâyî motifleri farklı yorumlanmıştır. Yazma içerisinde genelde gördüğümüz işleme tekniklerinin yanı sıra renklendirmelerle oynanarak farklılıklara gidildiği görülmektedir. Kırmızı, açık mavi, lacivert, yeşil renkler ile zemini turuncu olan motiflere kırmızı renkle tarama yapılmıştır. Altın rengi ağırlıklı olanlarda renkli taramaların hafif tutulduğu sayfalar da bulunmaktadır.

T.10; 16 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrik hatâyî üslubu ile tasarlanmıştır. Kısa ve uzun kenar eksenleri ile ikisi arasına yerleştirilen hacimce daha heybetli hatâyî motifleri ve etrafına serpiştirilen hatâyî üslubu motiflerle hafif bir desen tasarlanmıştır. Yazmada hâkim olan işleme teknikleri ile bezenmiştir.

T.11; 37 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrik hatâyî üslubu ile tasarlanmıştır. Uzun ve kısa kenar ekseninde yer alan hatâyî motifinden bidâyetli çift dallı helezon sistemi köşe ekseninde nihayetlendirilmiştir. Desen, diğer tasarımlara nispeten girift olmayan bir yapıya sahiptir. Yazmada hâkim olan bezeme biçimleri ile tezyin edilmiştir.



36 TSMK, H.1365, T.14, 32a, 1/2 Detayı

T.14; 3 defa tekrar ettirilmiştir. Desen, 1/2 simetrik ekseninde tekrar eden bir yapıya sahiptir. Şükûfe ve hurde rûmî üslupları ile tasarlanmıştır. Şükûfe motiflerinde lale ve sümbüller kullanılmıştır.

T.12; 30 defa tekrar ettirilmiştir. Desen kısa ve uzun kenardan bidâyetle köşe eksenlerinde nihayetlendirilmiş olup, 1/2 enlemesine simetrik tekrarlanarak tasarlanmıştır. Baklava dilim izlenimli desen, ulama biçimde kurgulanmıştır. Yaprakların karşılıklı, üçgenimsi bir tarzda yerleştirilmesi ile baklava biçimleri oluşturulmuştur. Yatay simetri merkezlerine ve boşluk alanlarına kıvrık dallı hatâyî motifleri konularak tasarım tamamlanmıştır.

T.13; 6 defa tekrar ettirilmiştir. Kısa ve uzun simetri eksenleri üzerine yerleştirilen hatâyîlerden çıkışlı serbest dallar üzerine yerleştirilen hatâyî üslubu motifler, köşe bağlantısı yapılmaksızın bitirilmişlerdir. Köşe, ortabağ motifinden çıkışlı hatâyî ile gongagül motifinden müteşekkil olup, bağımsız bir biçimde yerleştirilmiştir. Yazmada hâkim olan bezeme biçimleri burada da uygulanmış, farklılıklar tarama renklerinin değiştirilmesi ve kullanım yoğunluğuna göre gerçekleştirilmiştir.



37 TSMK, H.1365, T.14, 31b, 1/2 Detayı

Farklılıklar, kısa kenar ile simetri eksenlerinde ortabağlar yerine hatâyî üslubu motifler kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

T.15; 7 defa tekrar ettirilmiştir. 1/2 simetrlili, tekrar eden bir tasarıma sahiptir. Bulut, hatâyî ve şükûfe üslupları ile kurgulanmıştır. Simetri eksenlerinde ortabağ, köşe ekseninde de tepelik motifleri tasarım içinde yer almaktadır. Şükûfe üsluplu motifler, hatâyî üslupların dallarında birlikte kullanılmıştır. Bulut dendanlı bir yapıya sahiptir ve dendanları yaprak şeklindedir. Köşe bağlantısındaki bulut, yapraklı tepelik biçimine dönüştürülmüş olup, alt kısmında goncagül motifi ile birleştirilmiştir.

Genelde altın rengi ile gölgelendirilen bulut ve ortabağlar, kırmızı renkle taraması gerçekleştirilerek farklılaştırılmıştır.



38 TSMK, H.1365, T.15, 204b, 1/2 Detayı

T.16; 11 defa tekrar ettirilmiştir. 1/2 simetrlili hatâyî üslubu ile oluşturulmuş, tekrar eden bir tasarıma sahiptir. Muska biçimli tarhlar, enlice yapraklarla oluşturulmuştur. Tarhların içleri ikinci bir

helezon sistemi ile kurgulanmıştır. Yazmada hâkim olan bezeme biçimleri bu desende de uygulanmıştır. Yaprak içi damar renkleri değiştirilerek farklılık oluşturulmaya çalışılmıştır.



39 TSMK, H.1365, T.17, 33b, 1/2 Detayı



40 TSMK, H.1365, T.17, 99b, 1/2 Detayı

T.17; 6 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 hatâyî üsluplu tasarıma sahiptir. Köşedeki irice hatâyî motifinden çıkışlı enli yapraklar, simetri eksenlerine kadar devam ettirilmiş ve kıvrık dallar üzerine yerleştirilen

küçük motiflerle tasarım tamamlanmıştır. Motif ve yaprakların renklendirilmesinde farklı renkler kullanılmıştır.

T.18; 7 defa tekrar ettirilmiştir. Üç iplik helezon sistemi kullanılarak hatâyî üslubu ile oluşturulmuş bir tasarıma sahiptir. Yazmada hâkim olan bezeme biçimleri burada da değiştirilerek uygulanmıştır.

T.19; 22 defa tekrar ettirilmiştir. Kısa ve uzun kenar orta eksenlerinde oluşturulan rûmî üslubundaki kapalı biçim içleri, kıvrık dallı hatâyî üslubu motiflerle tasarımıdır. Rûmî üslubundaki tasarımların ters simetrik anlayışla şeşberg motiflerinden başlangıçları sağlanmıştır. Hatâyî üslubu desen, kapalı rûmî biçimleri içerisinde simetrik ve hatâyî motifinden bidâyetlidir.



41 TSMK, H.1365, T.19, 175b, 1/2 Detay



42 TSMK, H.1365, T.20, 40a, Detay



43 TSMK, H.1365, T.20, 78b, Detay



44 TSMK, H.1365, T.20, 79a, Detay

T.20; 8 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetri anlayışına göre rûmî ve hatâyî üslupları ile oluşturulmuş bir tasarıma sahiptir. 1/2 simetrik ve rûmî üsluplu kapalı biçimler içerisinde hatâyî üslubu tekrar edecek şekilde kurgulanmıştır. Hurde rûmî ve dış hatları ile iç hurdeleri denden yerine yaprak dilimli olarak eser içerisinde farklı biçimlerde kullanılmıştır. Hurde rûmî haricindeki yapraklı rûmîlerle yapılan tasarımlarda gövdeler altın rengi ile gölgelendirilmiştir. Hurdeleri ise farklı tonda altın rengiyle veya yeşil, mavi ve kırmızı renklerle taranmıştır. Hurde rûmîli tasarımın kapalı biçimleri arasında dolaşan hatâyî üslubu desende de değişikliğe gidilmiştir.

T.21; 56 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrik, hatâyî üslubu ile tasarlanmış bir deseni hâizdir. Simetrik eksenleri ve köşeye yerleştirilen irice hatâyî motiflerinden çıkışlı kıvrık dallar üzerine yerleştirilmiş ve hacimce daha küçük motiflerden oluşturulmuş helezon sistemi (iki iplik), kendi içlerinde karşılıklı gelecek şekilde birbirinden bağımsız biçimde tasarlanmıştır. Yazmadaki renklendirilme biçimleri burada da farklı olarak uygulanmıştır.

T.22; 49 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrik, hatâyî üslubu ile tasarlanmış bir desene sahiptir. Kısa ve uzun kenar ortalarında yer alan şeşberg motifinden bidâyetle ters simetrik anlayışla kurgulanmıştır.



45a TSMK, H.1365, 60b, Detay



45b TSMK, H.1365, 83b, Detay



45c TSMK, H.1365, 85b, Detay



45d TSMK, H.1365, 152b, Detay



45e TSMK, H.1365, 171a, Detay



45f TSMK, H.1365, 226b, Detay

45a-b-c-d-e-f TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri, T.23 Örnek Sayfalarından Detaylar

T.23; 37 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrlili bir tasarıma sahiptir. Hatâyî ve şükûfe üslubu ile birlikte tasarlanmıştır. Armudî veya damla biçiminin (selvi ağacına benzerliği bulunmaktadır) içerisine yerleştirilen farklı üslup ve işlemeden müteşekkil bir desenle müzeyyendir. Armudî biçimin dış hatları yaprak motifleri ile çerçevelenmiş olup, içleri

ya tamamen yaprak motifleri veya hatâyî ve şükûfe üslupları ile tasarlanıp tezyin edilmiştir. Yukarıda verilen görsellerle yazma içerisindeki bezeme zenginliğini göstermek ve müzehhiplerin bezeme biçimlerine getirmiş oldukları farklılıklara dikkat çekmek hedeflenmiştir.



46a TSMK, H.1365, 64b, Detay



46b TSMK, H.1365, 66b, Detay



46c TSMK, H.1365, 100b, Detay



46d TSMK, H.1365, 107a, Detay



46e TSMK, H.1365, 161b, Detay



46f TSMK, H.1365, 207a, Detay

46a-b-c-d-e-f TSMK, H.1365, Halkârî Bezemeleri, T.24 Örnek Sayfalarından Detaylar

T.24; 14 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrikli tasarlanmıştır. Tekrar eden en küçük birimi 1/2 simetrikli hatâyî, hurde ve yaprak dilimli rûmî üslupları ile kurgulanmıştır. Bu kısımda da hurde ve yaprak dilimli hurde zemin ve gövdelerinin renklendirilmesinde farklılıklara gidilmiştir. Hatâyî üslubu motiflerin renklendirilmesinde ise yazmada



47 TSMK, H.1365, T.14, 31b, Detay

T.25; Karşılıklı iki sayfa içerisinde tekrar ettirilmiştir. 1/4 hatâyî ve dolantı bulut üslupları ile tasarlanmıştır. Kısa ve uzun simetri eksenlerine ortalanarak 1/2 simetrikli bir tarzda kurgulanmıştır. Dolantı bulutlarla oluşturulan kapalı biçimlerin yan ve orta eksenlerinden hareketle, yerleştirilen helezon sistemi üzerinde hatâyî üsluplu tasarım bulunmaktadır. Dolantı bulutlu kapalı biçimler, köşe kısımlarında serbest bırakılarak sonlandırılmış, hatâyî üslubu helezon köşede hacimce daha büyük olan hatâyî motifi ve goncagülle sonlandırılmıştır. Dolantı bulutların zeminleri açık pembe renkle sıvanmış olup, koyu rengi ile tahrirlenmiştir. Boğum ve taç kısımlarındaki helezonlar, altın rengi ile sıvalıdır ve koyu pembe renkle kontürlüdür. Hatâyî üslubu motifler, halkârî tekniği ile işlenmiştir. Altın rengi ile gölgeleri atılmış; lacivert, kırmızı ve yeşil renklerle taramaları gerçekleştirilmiş olan motifler, kıvamca daha yoğun altın rengi ile tahrirlenmiştir.

hâkim olan bezeme biçimleri uygulanmıştır. Yukarıdaki görsellerin haricinde farklı renklendirme biçimleri de mevcuttur. Rûmî şebekesi, T.14'le benzerlik göstermektedir. Farklılık, T.14'te şükûfe üslubu, T.24'te ise hatâyî üslubu ile yapılmasından kaynaklanmaktadır.



48 TSMK, H.1365, T.24, 68b, Detay

T.26; 14 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrikli tasarlanmıştır. 1/2 simetrikli, hatâyî ve rûmî üsluplu, yapraklı tepelik ile ortabağ birlikte kullanılarak kurgulanmış ve tekrar ettirilmiştir. Yazmada hâkim olan tezyîni unsurlar burada da tatbik edilmiştir.

T.27; 4 defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrikli tasarlanmıştır. Hatâyî üslubu ve ipliklerle sınırlandırılan tarhlı alanlarla kurgulanmıştır. Kısa, uzun ve köşe eksenlerine yerleştirilen tarhlı alanların içlerinde küçük hacimli, 1/2 simetrikli, hatâyî üsluplu desenler yer almaktadır. Hatâyî üsluplu desen, tarhların altından geçecek şekilde, ters simetrikli anlayışla yerleştirilmiştir. Sapların bitimlerine yerleştirilen katmerli ve hacimli yapraklar ile tamamlanmıştır. Diğer iki sayfada tarhlı alan zeminleri kırmızı renkle sıvanmış olup, altın renk ve çift tahrir tekniği ile hatâyî ve lale motifleri çalışılmıştır. Hacimli yaprak motifi ise (sencîde rûmîye benzer) sarı zemin üzerine dış hatları dandanlı yapılarak altın rengi ile 1/2 tarzında ve küçük yapraklarla tezyin edilmiştir. Sayfa bezemelerinin tamamı tamerattan kaynaklı eksiklikleri hâizdir.



T.28; İki defa tekrar ettirilmiştir. 1/4 simetrik tasarımıdır. Altın ipliklerle sınırlandırılan tarhlı alanların içleri, köşe hariç, ters simetriktir ve hatâyî üslubu desenlidir. Pafta araları, tarhlı kısımların altından hareketle ters simetriktir ve hatâyî üslupludur. Yazmada hâkim olan sulandırma ve renklendirme biçimlerini hâizdir.

T.29; İki defa tekrar ettirilmiştir. Yazı metninin yerinde sayfayı kaplayan tasvirler bulunmaktadır. Tasvirli alan, kitâbeli zencerekle çerçevelenmiştir. Altın rengi ile sıvanmış kitâbe alanlarında sülüs hatlı ibareler, üstübeç mürekkeple imla edilmiştir. Yazı etrafı ve boşlukları hatâyî üslubu desenle çift tahrir tekniği ile işlenmiştir. Kitâbe sınırları ve tekrarları lacivert iplikle belirlenmiş olup, kesişme eksenlerinde oluşturulan tarhlı kısımlarda yarım şesbergler ve tepelik motifleri ile müzeyyendir. Hâşiye bezemesi, 1/2 hatâyî üslubu ile tasarlanmış ve tekrar ettirilmiştir. Zer-şikâf halkârî tekniği ile bezemesi gerçekleştirilmiştir.

T.30; İki defa tekrar ettirilmiştir. 187b ve 188'de yer alan ikinci ünvan sayfasındaki bezemelerin anlatımı yukarıda geçtiği için burada tekrar etmeye gerek görülmemiştir.

T.31; 10 defa tekrar ettirilmiştir. Çift helezonlu bir yapıya sahiptir. 1/4 tasarım hissini vermesine rağmen kısa kenar başlangıcı belirtilmeden kıvrık dallarla köşe eksenine kadar devam ettirilip bitirilmiştir. Uzun kenar simetri aksında katlama yeri ve motifi belirgin olup, köşeye kadar devam ettirilmiştir. Helezonun biri ile köşe motifi bağlantısı sağlanmıştır, diğer helezon köşe ekseninde bağlantısı olmadan bitirilmiştir. Yazmada hâkim olan tarzda tezyin edilmiştir.

T.32; 9 defa tekrar ettirilmiştir. Sayfanın genelinde 1/2 simetrik bir tasarım hâkimdir. Yazı alanını çevreleyen lacivert renkli cetvelden bidâyetle 1/2 simetrik hatâyî üslubu çiçek demetleri biçiminde tasarlanmıştır.

T.33; 4 defa tekrar ettirilmiştir. Hatâyî ve hurde rûmî üslupları ile yapılmış ulama bir kompozisyona sahiptir. Tekrarı oluşturan tasarımların helezon sisteminde, her iki üslup birlikte kullanılmıştır. Yazma eserde hâkim olan bezeme unsurları burada da tatbik edilmiştir. Diğer sayfalardaki hurde rûmîlerin renklendirilmesinde farklılığa gidildiği müşâhede edilmiştir. Altın rengi yerine pembe ve lacivert renklerle hurde rûmî zeminleri sulu kıvamda sıvanmış, renklerin koyu kıvamları ile de hurdeleri renklendirilmiştir.

T.34; İki defa tekrar ettirilmiştir. 1/2 simetri eksenli desene sahiptir. Hatâyî ve hurde rûmî üslupları ile tasarlanmıştır. Tasarım kendi içerisinde de ters simetrik biçimde, altta ve üstte tekrar edecek şekilde devam ettirilmiştir. Kırmızı ve lacivert renkli hurde rûmîlerin haricinde hatâyî üslubu motifler altın rengi ile sulandırılıp koyu kıvamı ile tahrirlenmiştir. Hatâyî motiflerinin bazı kısımları yeşil renkle sıvanmış olup, üzerlerine lacivert renkle nokta ve çizgiler konulmuştur.

TE.1; Yazma içerisinde tek sayfa olarak tespit ettiğimiz bu yaprağın haricinde de tekrar eden bölümleri olma ihtimali yüksektir. Restorasyondan dolayı eksik sayfaların bolca olması buna delâlet etmektedir. İki iplik helezon sistemi anlayışına göre tasarlanan desen, hatâyî üslubu ile kurgulanmıştır. T.9'la benzerlik göstermektedir. Yazmada hâkim olan zer-şikâf halkârî tekniği ile bezelidir.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Osmanlı saray teşkilatı içerisinde yer alan nakış-hânelerdeki üretimler, padişahların himayesinde hazinedar ağaya¹⁶ bağlı olarak yönetilmiştir. Sultanların hamiliğinin nakkaşhâneler haricindeki göstergelerinden biri de kendilerine eser takdim eden sanatkârlara iltifatlar edip in'âmat vermeleridir.¹⁷

Sultan III. Murad devri, Osmanlı'da kitap üretiminin zirve olduğu dönemlerden kabul edilmektedir.¹⁸ Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541-1600) Sultan'a takdim ettiği *Nusretnâme* nüshasının istinsahı ve tezyinatı, Sultan III. Murad'ın saray nakışhânesine verdiği talimatla bizzat yazarın denetiminde gerçekleşmiştir.¹⁹ Bunun haricinde Âlî'nin yazımını gerçekleştirerek Sultan ve vüzerâsına takdim ettiği telifler de bulunmaktadır. Yazarlığının yanı sıra devlet kademelerinde ilerlemek istemesi ve himaye görmek istemesi, bundaki önemli âmillerdendir.

Klasik dönem Osmanlı tezhip sanatının zirvesi sayılan İstanbul üslubunun²⁰ 16. yüzyıl içerisindeki gelişimini göstermesi açısından incelediğimiz ve tetkikini yaptığımız bu yazma, veri açısından değerli bir kaynaktır. İstanbul üslubunun başlangıcı ile alakalı farklı görüşler bulunmaktadır. Küpeli dönemi 15. yüzyılın sonlarına tarihlendirip değerlendirmelerini bu minvalde yapmaktadır.²¹

Küpeli'nin çalışmaları daha çok Sultan II. Bayezid zamanına ilişkin olduğu için bu dönemi öne çıkarmaya çalışmıştır. İstanbul üslubunun gelişiminde Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği ustaların katkısı inkâr edilemez.

Sultan III. Murad dönemindeki yazma eserlerin hâşiye bezemeleri, önceki dönemlere kıyasla daha mebzul kullanılmıştır. Tasarımlarda ağırlıklı olarak hatâyî üslubu tercih edilmiştir. Dönemin sernakkaşı Lütfü Abdullah, 1581 tarihli hatt-ı hümayûnla bu göreve tensip edilmiştir. Sanatkârın 1596 tarihli in'âmat defterlerinde *Karahisârî Mushafı* için mükâfat aldığı yazılıdır.²²

Kanûnî Sultan Süleyman dönemine dek saray nakkaşhânesinde yer alan iki ocak olan Acemî ve Rûmî Nakkaşlar bölükleri, Osmanlı bezeme sanatlarının iki üslubunu temsil etmişlerdir. Hatâyî üslubunun İran coğrafyasından gelen sanatkârlar vasıtasıyla Osmanlı'ya taşındığına dair kanaatler bulunmaktadır. Her iki bölük de dönemlerinde müstakil olarak çalışmışlardır. Acemî Nakkaşlar Bölüğü'nün lağvedilip Cemaat-ı Nakkâşân-ı Hâssa'nın teşkil edilmesiyle birlikte 16. yüzyıl ortalarından itibaren Şahkulu ve öğrencisi olduğu iddia edilen Kara Memî'nin geliştirmiş olduğu İstanbul üslubu yaygın hâle gelmiştir. Bu üslubun bariz örnekleri, özellikle kâşî bezemelerde müşâhede edilmektedir.²³ Yazma eserlerdeki izdüşümü ise incelediğimiz *Nusretnâme* ve *Muhibbî Dîvânı* üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

16. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen ve H.1365 ile BYEK 4969'da yer alan halkârî bezemelerin birbirlerine benzerlikleri göz önüne alındıklarında aynı elden çıktıkları anlaşılmaktadır; sözü edilen bezemeler, süsleme birliğini göstermeleri açısından iki güzel örnektir. 16. yüzyılın ortaları (1566) ile son çeyreğinde (1585) tezyinatı gerçekleştirilen *Muhibbî Dîvânı* ile *Nusretnâme*'nin bazı halkârî bezemeleri de benzer özellikler taşımakta olup, nispeten tasarım birliğini göstermeleri açısından önemlidir. *Muhibbî Dîvânı*'ndaki halkârî bezemelerinde şükûfe üslubu²⁴ ile diğer üsluplar,

16 Hülya Kalyoncu, "Ehl-i Hiref-i Hassa' Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi", *JASSS*, 33 (2015), 284.

17 Halil İncelik, "'Osmanlı Medeniyeti' ve Saray Patronajı", *Osmanlı Uygarlığı 1*, Ed. Halil İncelik, Günsel Renda, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 18.

18 Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İstanbul: İSAR Vakfı Yayınları, 2010, 108.

19 Bağcı, "Kitap Sanatları ve Mustafa Âlî", 27.

20 Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı, Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*, 84-85.

21 Gülnihal Küpeli, "Şehirle Özdeşleşen Estetik Tavrı: XV. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatında 'İstanbul Üslubu'", *İnşa*, 1 / 1 (2023), 73.

22 Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, 183.

23 Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı, Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*, 114-115; Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslubu Motifler", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 441-442.

24 Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı, Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*, 85.



50 TSMK, H.1365, 11b



51 TSMK, H.1365, HB, 27b



52 İÜK, T 5467, 24b



53 İÜK, T 5467, 78b

birlikte veya müstakil olarak kullanılmışlardır. *Muhibbî Dîvânı*, 86 farklı desenle zengin bir bezeme programına sahiptir. *Nusretnâme*'de ise ağırlıklı olarak hatâyî üslubu ile yapılmış 36 adet tasarım vardır. Yazma eserin kenar boşluklarının daha enli olmasından dolayı tasarımlarındaki motiflerin daha detaylı olduğu görülmektedir. Hatâyî motiflerinin hacimli ve detaylı olanlarının kâşî-sırça (çini) bezemelerde kullanılanlara benzerlikleri de mülâhaza edilmektedir. Toplam 7 adet tasarımın her iki eserde de kullanıldığı tespit edilmiştir. Karşılaştırma yapılabilmesi ve fikir vermesi için iki kıymetli örnek ele alınmıştır.

Kitap süsleme sanatlarında halkârî bezemelerinin ne zaman başladığı ve nasıl bir gelişim gösterdiği, üzerinde durulması gereken konulardandır. Bu makalede, 16. yüzyılda üretilmiş *Nusretnâme* adlı yazma eserin derkenarlarında yer alan tasarım biçimleri ve teknikleri incelenmiştir.

Bu eserin analizi, dönemin estetik anlayışını ve süsleme sanatlarının inceliklerini anlamada önemli bir adım olmuştur. Yazmanın zarif halkârî bezemeleri, Osmanlı sanatının zenginliğini ve estetik değerlerini gözler önüne sermekte ve sanat tarihçileri için yeni bir perspektif sunmaktadır.

Kaynakça

- Bağcı, Serpil. "Kitap Sanatları ve Mustafa Âli", *Gelibolulu Mustafa Âli Çalıştayı Bildirileri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014, 27.
- Çağman, Filiz, Zeren Tanındı. *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979.
- Derman, Fatma Çiçek. "Halkârî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 15, İstanbul: TDV Yayınları, 1997, 366.
- Derman, Fatma Çiçek. "Halkârî Tezyinat", *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.
- Derman, Fatma Çiçek, Gülnur Duran. "Şahkulu", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 38, İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Derman, Fatma Çiçek. "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme", *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009, 525-534.
- Derman, Fatma Çiçek. "Osmanlı'da Klasik Dönem", *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.
- Doğanay, Aziz. "Hatâyî Üslubu Motifler", *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.
- Doğanay, Aziz. *Osmanlı Tezyinatı, Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*. İstanbul: Klasik Yayınları, 2009.
- Doğanay, Aziz. "Tezyinat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 41, İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Duran, Gülnur. "Mushafların Bezenmesinde Ender Bir Uygulamaya Dair", *Zeren Tanındı Armağanı*. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2021.
- Duran, Gülnur. "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 41, İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- İnalcık, Halil. "Osmanlı Medeniyeti' ve Saray Patronajı", *Osmanlı Uygurluğu 1*. Ed. Halil İnalcık, Günsel Renda, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.
- Kalyoncu, Hülya. "Ehl-i Hiref-i Hassa' Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi", *JASSS*. 33 (2015), 284.
- Kanar, Mehmet. *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Karatay, Fehmi Edhem. *TSMK Türkçe Yazmalar Kataloğu*. Cilt 1, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1961.
- Kazan, Hilal. *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*. İstanbul: İSAR Vakfı Yayınları, 2010.
- Koçyiğit, Pınar. *Resimli Bir Osmanlı Gazânâmesi: Gelibolulu Mustafa Âli (1541-1600) ve Nusretnâme'si (İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi H. 1365)*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Küpeli, Gülnihal. "Şehirle Özdeşleşen Estetik Tavrı: XV. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatında 'İstanbul Üslubu'", *İnşa*. 1 / 1 (2023), 64-95.
- Tanıncı, Zeren. "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.
- Tanıncı, Zeren. "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", *Portakal Dergisi*. 35 (Güz 2004), 84.
- Topuzoğlu, Tevfik Rüştü. "Hâşiye", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 16, İstanbul: TDV Yayınları, 1997.

الله

الله

الله

والله صلى الله عليه وسلم

لاكن بن شوع يا ابا اوب

الله

والله

الله

MİLLÎ SARAYLAR KOLEKSİYONU'NDAKİ SANDUKA PÛŞİDELERİ

Kübra Baş* - Ali Gözeller**

Gönderilme Tarihi: 13.05.2024 - Kabul Tarihi: 10.06.2024

Özet

Yaşayanların bu dünyadan göç etmiş sevdiklerine ve saygı duydukları kişilere yaklaşımlarının izleri, onlar için yaptırdıkları mezar yapılarında ve bu yapıları düzenleme biçimlerinde görülebilmektedir. Dünyanın farklı dönemlerinde, farklı coğrafyalardaki insanlar ölümle aralarından ayrılmış üyeleri için onları anmak amacıyla muhtelif yapılar aracılığı ile somut düzenlemeler gerçekleştirmişlerdir. Mimarının en eski örneklerinden bazılarının bu amaçla ortaya konulduğu görülmektedir.

Bu çalışmada, Osmanlı döneminde muhtelif türbelerde kullanılmış ve günümüzde Millî Saraylar İşleme Koleksiyonu'na kayıtlı yirmi beş parça pûşide ele alınmıştır. Sözü edilen pûşidelerin her biri ayrıntılı olarak incelenmiş ve edinilen bilgiler doğrultusunda pûşidelerin dönemleri, tezyinatları, yazı stilleri, kumaş türleri ve işleme tekniklerine dair detaylı bilgi verilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Sanduka Pûşidesi, Merkad, Tekstil, Osmanlı, Millî Saraylar Koleksiyonu, İşleme, Kâbe, Türbe

TOMB COVERS IN THE NATIONAL PALACES COLLECTION

Abstract

Traces of the approach of the living to their loved ones who have passed away and the people they respect can be seen in the grave structures they have built for them and the way they organize these structures. In different periods of the world, people in different geographies have made concrete arrangements through various structures in order to commemorate their departed members. It is seen that some of the oldest examples of architecture were created for this purpose.

In this study, twenty-five pieces of tomb cover used in various tombs during the Ottoman period and now registered in the National Palaces Embroidery Collection are discussed. Each of these covers has been analyzed in detail and the aim is to provide detailed information on the periods, ornamentation, writing styles, fabric types, and embroidery techniques of the covers.

Keywords: Tomb Cover, Grave, Textile, Ottoman, National Palaces Collection, Embroidery, Kaaba, Tomb

* Sanat Tarihçisi, Mukaddes Emanetler Koleksiyonu Sorumlusu, Millî Saraylar, kubra.bas@millisaraylar.gov.tr, ORCID No: 0009-0004-8927-4362

** Tarihçi, Mukaddes Emanetler Koleksiyonu Sorumlusu, Millî Saraylar, ali.gozeller@millisaraylar.gov.tr, ORCID No: 0000-0003-2487-8590

Giriş

Farsçada “örtü, perde” anlamına gelen, Osmanlı döneminde sandukaları kaplamak üzere çeşitli kumaş türlerinden yapılan örtüler “püşide” olarak isimlendirilmektedir.¹ Bu terim, sanduka örtüsü mânâsının yanında, Kâbe ve Ravza-i Mutahharâ'nın örtüleri ile konutlarda kullanılan perdeler ve diğer örtüler için de kullanılmıştır. Nitekim kahve sunumları sırasında kullanılan işlemeli örtüler de “kahve püşidesi” olarak bilinmektedir.²

Osmanlı Devleti kurulmadan önce mezar ve mezarı temsil eden mekânlar olan kümbet ve türbelerde yer alan sandukaların, İslâm tarihinde Irak bölgesinde yayıldığı ve Dâvûd b. Ali el-Abbâsî'nin Hz. Ali'nin kabri olarak belirlenen bir yere bir sanduka koydurduğu rivayet edilmektedir.³ Selçuklular döneminde yaygın hâle gelen sandukaların günümüze ulaşan en eski örnekleri de bu döneme aittir.⁴ Selçuklu türbelerindeki sandukalar genellikle örtüsüz bir şekilde mermerden ve ahşaptan yapılmış olup çini mozaik kaplı olarak düzenlenmiştir.⁵

Osmanlı döneminde sanduka şekilleri çeşitlenmiştir. Sandukalar mumyalığı olmayan türbelerde mezarın tam üstüne denk gelecek şekilde; mumyalığı olanlarda ise mescit katına, mumyalıktaki mezarın üzerine denk gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Taş, tuğla ve ahşap gibi farklı malzemelerden yapılan sandukaların genellikle baş kısımları ayak kısımlarına göre daha yüksekçe tasarlanmıştır.⁶

Sultan I. Mehmed'in Bursadaki türbesinde yer alan sandukası erken dönem örnekler arasındadır, renkli sır tekniğinde çinilerle kaplı olan sandukanın üzerinde herhangi bir örtü bulunmamaktadır.⁷ Sadrazam Bosnalı Damat İbrahim Paşa'nın Şehzade Camii'nin haziresinde bulunan ve 1603 yılında yapılan türbesinde medfun olan kızı ve oğlunun mermer sandukaları, ipek kumaş deseni ile boyanmış farklı bir sanduka yapısının örnekleridir.⁸ İstanbul'da bulunan sultan türbelerindeki sandukaların üstleri püşide ile örtülüdür. Zaman zaman kabir sahibinin kıyafetleri veya Kâbe örtüsü parçalarıyla da sandukaların üzeri örtülmüştür.⁹

Taştan Kumaşa: Sanduka Örtülerinin Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Dönemindeki Uygulaması

Püşideler doğrudan mezarın üzerine örtüldüğü gibi, mezarın üstüne konulmak üzere ahşap, çini, mermer ve taş gibi farklı malzemelerden yapılan sandukaların üzerine de örtülmektedir.¹⁰ Genellikle dikdörtgen bir gövdeye oturmuş üçgen biçimindeki bir kapaktan müteşekkil olan sandukaların örtüleri bir ya da birden fazla parçadan oluşmaktadır. Tek parça püşideler dikdörtgen biçimindedir, birden fazla parçadan oluşanlar ise kapak ve gövdeyi

1 Şemseddin Sâmî, *Kamûs-ı Türkî*, Çev. Nihal Metin, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2017, 362.

2 Kahve püşideleri; atlas, ipek, kadife ve lahurakî denilen kumaşlardan yapılmış olup genellikle daire şeklinde sim ya da sırma saçaklarla çerçevelenmiş; pul, altın, gümüş, inci gibi değerli ve yarı değerli taşlar ve ipliklerle işlenmiştir. Saray ve konaklardaki kahve sunumlarında tepsinin önünden aşağı doğru sarkıtılarak ya da tepsiyi tutan görevli tarafından ikiye katlanıp omuz üzerine atılarak kullanılmıştır. Bkz. Ersu Pekin (ed.), “Kahve Püşidesi”, *Bir Taşım Keyif, Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi Türk Kahvesi ve Kültürü Araştırmaları Derneği, 2015, 411. Geleneğe göre kızların çeyizlerine sitil püşidesi koyulur ve erkek ailesi de o püşideye uygun sitil takımı alırdı. Bkz. Ayça Özer Demirli, Nurten Öztürk, “19. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Kahve İkram Töreni”, *Tüm Zamanların Hatırına Sarayda Bir Fincan Kahve*, İstanbul: TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı, 2011, 39.

3 İslâm devletlerinde ilk türbe, Halife Muntasır adına yaptırıldığı düşünülen Kubbetü's-Süleybiyedir. Bkz. Hakkı Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 1996, 2.

4 Nebi Bozkurt, “Sanduka”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 103.

5 Nevra Bayındır, “Osmanlı Kültüründe Sanduka Örtüsü Geleneği ve II. Mahmut Sanduka Örtüsü”, *Hars Akademi Uluslararası Kültür Sanat Mimarlık Dergisi Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı*, 5 / 3 (2002), 403.

6 Ertan Daş, *Erken Dönem Osmanlı Türbeleri*, İstanbul: Gök-kubbe, 2007, 319.

7 Bozkurt, “Sanduka”, 103.

8 Selin İpek, “Osmanlı'da Sandukalara Örtü Örtme Geleneği ve Eyüp Sultan Haziresi'ndeki Taş Lahit”, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu IX Tebliğler*, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 2005, 324.

9 Bozkurt, “Sanduka”, 104.

10 Bayındır, “Osmanlı Kültüründe Sanduka Örtüsü Geleneği ve II. Mahmut Sanduka Örtüsü”, 402.

kaplayan bir örtü ile baş ve ayak ucunu kapatan pûşide levhalarından meydana gelmektedir. Pûşidelerin gövdeleri çoğunlukla dikdörtgen, levhaları ise dikdörtgen, üçgen ya da üçgen bir alınlıkla sonlandırılmış kare veya dikdörtgendir. Doğrudan sanduka üzerine oturtulmuş pûşideler de vardır. Bunlar dikdörtgen gövdeli ve üzerinde prizma biçimli kapak bulunan sandukaların şekline göre üç boyutlu olarak tasarlanmıştır.¹¹

Pûşideler, Orta Asya'daki balballar ve Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerindeki mezar taşları gibi ölen kişi hakkında bilgi vermektedir. Medfun olan kişinin hayatıyla ilgili bilgilerin yanı sıra dönemin inançlarını ve sanat anlayışını da yansıtan pûşideler önemli birer belge niteliği taşımaktadır.¹² Sandukanın üzerine mezarda medfun olan kişinin kıyafetlerinin ya da değerli kumaşların¹³ örtülmesi, Orta Asya'dan Osmanlı'ya kadar gelen bir geleneğin devamıdır.¹⁴ Millî Saraylar Avadancılar Koleksiyonu'na 24/201 envanter numarasıyla kayıtlı olan Kâbe kapı perdesi, sanduka kılıfı olarak kullanılan örneklerdendir. Üzerine Sultan III. Mustafa'nın adı ve H. 1186 / M. 1772 tarihinin işlendiği örtü 400 x 135 cm ölçülerindedir. Siyah atlas ipek kumaş üzerine sarı ve beyaz telle kırmızı ve yeşil renkli atlas applike edilmiştir. Perdenin alt yarısı kesilmiş ve sanduka formuna uygun bir şekilde tekrar dikilmiştir.¹⁵

Çalışmamız kapsamında incelenen pûşidelerin biçim özelliklerine bakıldığında, genellikle üçgen kapak ile örtülmüş dikdörtgen sandukalar için tasarlandıkları görülmektedir. Pûşidelerin genellikle baş levhası, ayak levhası ve gövdeyi örten kısım

–bazen bu bölüm de kendi içinde iki parça hâlinde olabiliyor¹⁶ olmak üzere toplam üç parçadan oluştuğu görülürken, 31/1730 numaralı pûşidede olduğu gibi sandukanın tüm bölümlerini tek bir parça ile örten örnekler de mevcuttur. Kapak ve gövde kısmını örten pûşideler dikdörtgen biçimdedir. Baş ve ayak levhasını örten pûşideler ise dikdörtgen veya üçgen biçimde olup dikdörtgen olanları üçgen bir alınlıkla sonlanmış bir şekilde düzenlenmiştir. Dikdörtgen olan baş levhasının tezyinat sınırları kendi içinde üçgen bir form oluşturmuştur.¹⁷

Kadife ve atlas kumaşların kullanıldığı pûşidelerde gümüş ve altın telle dival işi¹⁸ tekniği uygulanmıştır. Kumaşlarda vişne (çürüğü) rengi, siyah, kahverengi ve yeşil renkler tercih edilmiştir. Tek renkten oluşan pûşidelerin yanı sıra üç rengin bir arada kullanıldığı örnekler de görülmektedir. Astar olarak, tek veya çift kat olmak üzere pamuklu bez ve atlas kumaş kullanılmıştır.

Pûşidelerin üzerindeki ta'lik, sülüs ve celî sülüs hatlı yazılar; dikdörtgen, üçgen ve kemer formlarının yanı sıra beyzî ve daire şeklinde oluşturulmuş kartuşlar ve çerçeveler içindedir.

11 H. Örcün Barışta, "Osmanlı Hanedan Türbelerinden Bazı İşlemeli Çocuk Sanduka Kılıflarının Türk Sanatına Katkıları", *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 2012, 583.

12 İpek, "Osmanlı'da Sandukalara Örtü Örtme Geleneği ve Eyüp Sultan Haziresi'ndeki Taş Lahit", 323.

13 Sözü edilen değerli kumaşlar Kâbe kuşağı, Kâbe kapı perdesi, Ravza-ı Mutahhara örtüsüdür.

14 İpek, "Osmanlı'da Sandukalara Örtü Örtme Geleneği ve Eyüp Sultan Haziresi'ndeki Taş Lahit", 323.

15 Hülya Tezcan, *Kutsal Mekânlarda Kutsanmış Örtüler: Topkapı Sarayı'ndan Örneklerle Kâbe Örtüleri*, İstanbul: Masa Yayınları, 2017.

16 Millî Saraylar İşleme Koleksiyonu'nda bulunan 31/1793-1794 envanter numaralı pûşidede bu şekildedir.

17 Millî Saraylar İşleme Koleksiyonu'nda bulunan 31/1688 envanter numaralı pûşidenin baş levhası buna örnektir.

18 Dival işi / Maraş işi, halk arasında "mıhlama" olarak da adlandırılmaktadır. Türk işlemlerinde her daim uygulansa da 19. yüzyıl sonrasında daha çok yaygınlaşmış bir iğne türüdür. "Sarma ve atma iğnelerinin bileşimi olarak uygulanan dival işinde biri kumaşın arka yüzünden yürütülen, yüzden görülmeyen; biri kumaşın ön yüzünden yürütülen, arka yüzünden görülmeyen iki tür iplik kullanılır." Bkz. H. Örcün Barışta, *Türk İşlemlerinden Teknikler*, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1997, 54. Bu iğne, desene göre hazırlanmış karton kalıplar üzerine altın-gümüş sırma veya çeşitli ipliklerle işlenir. Üç boyutlu bir görünüm alan desenler, kullanılan malzemeden ötürü oldukça ağır olurlar ve yıkanmaları mümkün değildir. İlknur Demirbağ, "Geleneksel Türk Kadın Giyiminde Dival İş ve Örnekleri", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9 / 18 (2016), 293. Dival işi tekniğinde kullanılan, altın ve gümüşten yapılan metal ipliklerle ilgili İstanbul Mahkemesi'nin 121 No'lu Şer'iyye Sicili'nde: "Asitane-i Aliye'de vaki simkeşhanede mütemekkin simkeş esnafının kethudası bi'l cümle muslim ve zimmi ve Yahudi ustaların adları sayılmakta ve fermanlara uymayan ustaların meslekten ihraç edilmesinden söz edilmektedir." Bkz. H. Örcün Barışta, *Türk El Sanatları*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Genişletilmiş III. Baskı, Cilt 1-2, 2015, 572.

Pûşîdelerin yüzeyi; stilize çiçek ve yaprak çeşitleri, kıvrım dallar, laleler, çiçek demetleri, rûmiler, palmetler, şemseler, kurdeleler, fiyonklar, püsküller, ışınal motifler, girlandlar, “S”-“C” kıvrımları gibi çeşitli motiflerle bezenmiştir. Süsleme motifleri arasında geometrik örneklere rastlanmamaktadır. Sadece tezyinatın alanını belirlemek için bitkisel motiflerden çeşitli formlarda geometrik çerçeveler oluşturulmuştur. Tezyinatın sınırları da sandukaların formuna göre belirlenmiştir. Pûşîdeler üzerindeki süsleme motiflerinde, dönemin zevkini yansıtan barok ve rokoko üsluplarının hâkim olduğu görülmektedir.

Hz. Peygamber’in (s.a.v.), Hz. Fâtıma’nın, halifeler ile sahâbelerin, evliyaların, peygamberlerin, Osmanlı hanedan mensupları ile bazı zatların ve eşlerinin sandukaları üzerine örtüler konulmuştur. Hanedan türbelerindeki bazı örtüler, daha önce Kâbe ve Ravza-i Mutahharâda kullanılmışlardır.¹⁹ Bu örtüler, zaman zaman yenilendiklerinden ve eski örtülerden bazıları Hazine-i Hümayûn’da muhafaza edildiklerinden dolayı, bahsi geçen sanduka örtüleri ve pûşîdeler günümüze ulaşmış bulunmaktadır.

Sanduka örtülerinin imaliyle ilgili bazı bilgilere ulaşabilmekteyiz. İsmi belirtilmeyen bir valide sultanın türbesi için 18 Ekim 1805 - 25 Ocak 1806 tarihleri arasında gerçekleştirilen çalışmaların masraf kayıtlarında sanduka için yeşil sof ve boğası satın alındığı, ayrıca kolan ve iplik ile terzi, saraçlar ve perdecilerin yevmiyelerinin yanı sıra bu işte çalışan amele ve memurların kayık ücretinin 326 kuruş 17 para tutmuş olduğu belirtilmektedir.²⁰

Millî Saraylar İşleme Koleksiyonu’ndaki Sanduka Pûşîdeleri

Bu çalışmada ele alınan 25 parça eserden 10’unda tarih veya isim, bazılarında her ikisi birden bulunmaktadır. Dolayısıyla bu bilgiler, sözü edilen eserlerin aidiyetleri veya dönemleri hakkında bazı çıkarımlar yapılmasına imkân vermektedir. 31/1696, 31/1713 ve 31/714 envanter numaralı pûşîdeler, H. 1213 / M. 1799 yılına tarihlenmektedirler. Bunlardan ilki Kanûnî Sultan Süleyman’ın (1520-1566), ikincisi Sultan II. Süleyman’ın (1687-1691), üçüncüsü de Sultan II. Ahmed’in (1691-1695) sandukalarının pûşîdeleridir. 31/1730 envanter numaralı pûşîdenin üzerinde herhangi bir tarih bulunmasa da Sultan III. Selim’in (1789-1807) tuğrası vardır. Bu yüzden bu eserin onun döneminde hazırlanmış olduğunu kabul edebiliriz.

31/1685, 31/1687 ve 31/1689 envanter numaralı örtüleri ise hatlarını hazırlayanların bilgileri üzerinden tarihlendirmek mümkündür, ancak nereye ait olduklarına dair bir veriye rastlanmamaktadır. 31/1707 envanter numaralı eserin arkasındaki tarihten 18 Haziran 1846’da yenilenen bir sandukadan alınmış eski bir sanduka pûşîdesi olduğu tahmin edilmektedir. 31/1791 envanter numaralı eserin ise Tir-i Müjgân Kadınefendi’nin sandukası için 31 Ekim 1852 tarihinde hazırlandığı, üzerindeki bilgilerden net olarak anlaşılmaktadır. 31/1705 ile 31/1706 envanter numaralı örtüler, bir takımın iki parçasıdır. Birisinin üzerinde 1820 yılında Mustafa Râkım tarafından yazıldığını belirten bir ifade bulunmaktadır. Diğerindeki hadis-i şerifin içeriğine bakıldığında, Hz. Halid bin Zeyd’in Eyüp Sultan’daki sandukası için hazırlanmış bir pûşîde olduğu düşünülmektedir.

19 Tezcan, *Kutsal Mekânlarda Kutsanmış Örtüler*, 53, 156, 158, 161, 162, 182, 212, 214, 244, 286, 360.

20 BOA. HH.d.12811, H. 05.11.1220 / 3 Nisan 1865.

Koleksiyondaki pûşidelerden biri de Sersikkegen Abdülfettah Efendi'nin hattı ile hazırlanmış yazıların işlendiği Şehzâde Süleyman Paşa'nın sandukasının örtüsüdür (Env. No. 31/1685). Bu örtünün üzerinde imal edildiği tarihe dair bir ibare bulunmasa da 1865 yılının Şubat-Mart aylarında yenilendiği bilinmektedir.²¹ Şehzâde Süleyman Paşa'nın Bolayır'daki türbesinin mefruşatı, buhurdan ve gülâbdan gibi eşyası ile sandukanın üzerine konulacak bir şal 1888 yılında Hazine-i Hassa'dan gönderilmiştir.²² 1904 yılında, Hazine-i Hassa Ebnîye-i Seniyye Anbarı Müdürü Miralay Osman Bey ile Mühendis Safvet tamir için Bolayır'a giderek keşif yapmışlardır. Sonrasında sandukanın etrafına pirinçten bir şebeke yaptırılmış, türbe ve cami ile çevresindeki yapılar da tamir ettirilmiştir.²³

Bu çalışmada ele alınan diğer pûşidelerde Kelime-i Tevhid ve diğer yazılar bulunsa da hangi türbedeki sanduka için ve hangi tarihte imal ettirildiklerine dair bir malumata ulaşılamamaktadır.

Siyah kadife üzerine gümüş telle dival işi tekniğinde işlenmiş, 31/1685 envanter numaralı, 2,80 x 2,30 cm ölçülerindeki pûşidenin gövde kısmı yoğun bir şekilde bitkisel motiflerle bezenmiştir ve simetrik bir düzene sahiptir. Örtünün sağ cephesinin merkezinde sülüs hatla "*Lâ ilâhe illallah el-melikü'l-hakku'l-mübîn*" yazılıdır. Yazının çevresinde stilize çiçekler, yapraklar ve kıvrım dallardan oluşan bir tezyinat bulunmaktadır. Bu çerçevenin alt kısmında, iki yanda daha büyük boyutlarda kıvrım dallar, stilize çiçek ve yaprak motifleri; daha altta ise yine stilize yaprak ve çiçek motifleri ile bunların aralarında ikişer tane püskül motifi bulunan girlandlar vardır. (Resim 1)

Örtünün sol cephesinde de aynı tezyinat düzeni görülmektedir. Ancak, diğer cepheden farklı olarak merkezinde "*Muhammedün resûlullâh sâdiku'l-va'dü'l-emîn*" ibaresi vardır. Örtünün bu iki cephesinin ortası ve yanları stilize yaprak, çiçek, kurdele ve fiyonklardan oluşan buketler ile bordürlenmiş, bu bordürün çevresine de metal tel kordon işlenmiştir. Arkası pamuklu beyaz astardan olan pûşidenin etrafına gümüş telle harç çekilmiştir. (Resim 1)



1 Sanduka pûşidesi,
Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1685



2 Sanduka pûşidesinin baş levhası,
Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1685

21 BOA. İ.DH.535/37108, 7 Zilkade 1281 / 3 Nisan 1865.

22 BOA. ML.EEM.102/64, 2 Ağustos 1304 / 14 Ağustos 1888.

23 BOA. ML.EEM.557/67, 13 Temmuz 1322 / 26 Temmuz 1904.

31/1685 envanter numaralı pûşidenin baş levhası olan örtü, 1,05 x 0,75 cm ölçülerindedir. Dikdörtgen bir kumaş üzerine stilize yaprak, çiçek ve kurdele motiflerinden oluşan kemer formunda bir çerçeve oluşturulmuş ve iç kısmın en üstüne sülüs hatla “*Hüve'l-Hallâku'l-Bâki*”, onun altına da “*Şehzâde Süleymân Paşa ibnü's-Sultân el-Gâzî Orhan Hân tâbe-serâhû hazretleri*” yazılmıştır. En alta da dört girinti hâlinde mezarda medfun olan kişinin bilgileri kaydedilmiştir: “*Târîh-i nasbları sene 728 Müddet-i sadâretleri sene 23 Târîh-i vefatları sene 761 Nemekahû Abdülfettâh Ser-sikkegen.*”²⁴

Örtünün alt kısmında, merkezindeki orta bağı andırır vaziyette bulunan ve iki yöne simetrik gelişen hançeri yapraklar, kıvrım dallar, stilize yapraklar ve çiçekler vardır. En alt kısmında ise baş ve sonda ikişer, aralarında birer tane püskül motifi

olmak üzere üçlü girland oluşturulmuştur. Arkası pamuklu beyaz astardan olan pûşidenin çevresine gümüş telle harç çekilmiştir. (Resim 2)

Pûşidenin, üzerinde yazı bulunmayan ayak levhası 1,35 x 0,90 cm ölçülerindedir. Stilize çiçek, yaprak ve kurdele motiflerinden oluşan, hafif sivri bir şekilde kemer formunda düzenlenmiş bir bordürü vardır. Bu bordürün içinde yine stilize edilmiş çiçek, yaprak, hançeri yaprak ve kıvrım dallardan oluşan bir vazodan küçük bahar çiçekleri, kıvrım dallar, stilize çiçek ve yaprak motiflerinden müteşekkil bir çiçek demetinin çıktığı görülmektedir. Bu düzenlemenin hemen altında ise başında, sonunda ve aralarında birer tane püskül motifi bulunan üçlü girland bulunmaktadır. Arkası pamuklu beyaz astardan olan pûşidenin çevresine gümüş telle harç çekilmiştir. (Resim 3)



3 Sanduka pûşidesinin ayak levhası,
Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1685

24 Kaynaklarda vefat tarihi olarak 758 (1357), 759 (1358) ve 760 (1359) geçse de pûşidenin üzerinde 761 (1359/1360) tarihi işlidir. Bkz. Feridun Emecen, “Rumeli Fâtihî Süleyman Paşa’ya Dair Bazı Meseleler ve Notlar”, *Avrasya İncelemeleri Dergisi*, 6 / 1 (Aralık 2017), 7.

Vişne (çürüğü) rengi atlas kumaş üzerine sırma telle dival işi tekniğinde işlenmiş, 31/1687 envanter numaralı pûşide, 1,80 x 1,40 cm ölçülerindedir ve kareye yakın dikdörtgendir. Tezyinatın sınırları sanduka formuna uygun olarak belirlenmiştir. Pûşidenin alınlık kısmının merkezinde, atlas kumaştan yeşil zeminli dairenin içinde “*Allâhurabbî ve lâ-sivâhû*” ibaresi, hemen sağında ve solunda bulunan atlas kumaştan siyah zeminli küçük üçgen alanların merkezinde bulunan dairenin içinde ise “*Hüve'l-hayyu'l-bâkî*” ibaresi yazılıdır. Alt kısımda, üç sıra hâlinde, atlas kumaştan siyah zemin üzerine celî sülüs hatla “*Kâle Resûlullahi Sallallahu aleyhi ve sellem Lâ-yekün bi-ke sû'ün yâ Ebâ Eyyûb Sadaka Resulullah*” yazılmıştır.

En alt sıradaki yazının sağında ve solunda yer alan oval formulu bir kartuş içinde “*Radiya'llâhu anhu ve ani's-sahâbeti sâiri ve'l-muhâcirîne ve'l-ensâri ecmaîn*” ibaresi görülmektedir. Bu satırların etrafını kıvrım dallar ve stilize yapraklardan oluşan, kartuşlar içinde çiçek demetleri bulunan ve birbirini tekrarlayan geniş bir bordür çerçevelemektedir. Astarı yeşil ipek atlastandır. Pûşidenin üzerindeki hadis-i şerif, bu eserin Eyüp Sultan Türbesi'ndeki Hz. Halid bin Zeyd'in sanduka örtüsü olduğunu düşündürmektedir. Nitekim bu türbede Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin hattıyla “*Lâ-yekün bi-ke sû'ün yâ Ebâ Eyyûb*” hadis-i şerifinin yazılı olduğu bir levha da bulunmaktadır.²⁵ (Resim 4)



4 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1687

25 Murat Özer, *Ayasofya'nın Nişanesi Kazasker Mustafa İzzet*, İstanbul: Kuveyt Türk Katılım Bankası Yayınları, 2020.

Vişne (çürüğü) rengi kumaştan yapılmış, 31/1688 envanter numaralı, 1,40 x 0,70 cm ölçülerindeki pûşide dikdörtgendir. Siyah zeminli alınlık kısmının merkezinde, alt ve üst kısımlardaki istiridye formu birer motif ile kıvrım dallar, stilize çiçekler ve yapraklardan oluşturulmuş kartuşun içinde sülüs hatla “*Harrarahu'l-fakîr Mustafa Râkım gufira-lehû 235*” [Mustafa Râkım yazdı, ona mağfîret olunsun, M. 1820] ibaresi yazılıdır. Bu

kartuşun çevresi vişne rengi atlas kumaştan zemin üzerine stilize yaprak, çiçek ve kıvrım dallardan oluşan, birbirini tekrarlayan üçgen bir bordür ile çerçevesizdir. Alt kısımda ise siyah zemin üzerine geniş dikdörtgen bir bordür içindeki kıvrım dallardan oluşturulmuş, ışın motifi bir tepeliğe sahip beş adet kartuş ters düz olacak şekilde simetrik olarak düzenlenmiştir. Astarı yeşil ipek atlastandır. (Resim 5-6)



5 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1688



6 31/1687 envanter numaralı pûşidenin yeşil ipek atlastan astarı

Bordo atlas kumaştan yapıma, sırma telle dival işi tekniğinde işlenmiş, 31/1689 envanter numaralı pûşide parçası 2,85 x 2,15 cm ölçülerinde ve dikdörtgendir. Pûşidenin baş kısmına daha yakın bir şekilde yerleştirilmiş, enine gelişen yeşil atlas zemin üzerine celî sülüs hatla “Eşhedü en lâ ilâhe illallah ve eşhedü enne Muhammeden abdühü ve resûlüh”, onun altına da hattın Sultan II. Mahmud’a (1808-1839) ait olduğunu gösteren “ketebehü el-Gâzî Mahmûd bin Abdülhamid Hân” ibaresi yazılmıştır.

Pûşidenin gövde kısmının sağ ve sol bölümleri aynı düzendedir. Atlas siyah zemin üzerindeki üç sıra bordürün içine “Kâle’n-nebiyyü Sallallahu aleyhi vesellem eyyümâ arzin mâ-bihâ teracülün min-ashâbî kâidühüm ve nûrihim yevme’l-kıyâmeti” “Kâle’n-nebiyyü sallallahu aleyhi ve sellem ashâbî ke’n-nücûmi bi-eyyühüm iktedeydüm ihtedeydüm / Kâle rasûllâhi sallallahu aleyhi ve sellem elâ u’l-muke yâ Ebâ Eyyûb kelimeten merkezü’l-cenneti

ekseramin kavli lâ havle ve lâ kuvvete illâ billâh” hadis-i şerifi, pûşidenin diğer yüzüne ise aynı düzende “Kâle’n-nebiyyü sallallahu aleyhi ve sellem âyetü’l-îmâni hubbü’l-ensâri ve âyetü’n-nifâki buğzu’l-ensâri / Kâle’n-nebiyyü sallallahu aleyhi ve sellem men ehabbe’l-ensâri ehabbellâh ve men bağze’l-ensâri ebğazallâhi / Kâle’n-nebiyyü sallallahu aleyhi ve sellem innehü lâ-yemûtu racülün min-es-hâbî beledü’l-büldâni illâ kâne lehü nûran ve bâse-hullâhi yevme’l-kıyâmeti seyyidü ehli zâlike’l-beled” hadis-i şerifi işlenmiştir. Her bordürün köşesinde bitkisel motiflerden oluşan köşebentler bulunmaktadır. Yazıların etrafı, bordo atlas zemin üzerine stilize yaprak, çiçek ve kıvrım dallardan oluşan ince bordürlerle çerçevelenmiştir.

Üzerindeki hadis-i şerifte Hz. Halid bin Zeyd’in ismi ile Sultan II. Mahmud’un hattı olması, bu pûşidelerin Eyüp Sultan Türbesi’ne ait olduklarını düşündürmektedir.²⁶ (Resim 7-8-9)



7-8-9 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1689



26 H. Örcün Barışta, “Geç Osmanlı Döneminde Eyüp Sultan’daki Türbelere Saraydan Armağan Edilen İşlemeler”, *Eyüp Sultan Sempozyumu XI Tebliğler*, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 2011, 99.

Kânûnî Sultan Süleyman'ın sandukası için 1799 yılında hazırlatıldığı anlaşılan, siyah kadife kumaş üzerine dival işi tekniğinde işlenmiş, 31/1696 envanter numaralı pûşîde parçası 100 x 151 cm ölçülerindedir. Üçgen bir çerçeve içinde yatay olarak üç bölüme ayrılmıştır. Köşelerinde "S" kıvrımları ile stilize çiçek, gül ve dallardan oluşan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Merkezinde bulunan kare çerçevenin içinde ta'lik hatla "Didim pûşîde sandukasına cevherin târih Süleyman Hâna ola kisve-i nev-hulle-i

cennet sene 1213" yazılıdır. Bu alınlığın altında yer alan ve yatay olarak iki eşit parçaya bölünmüş çerçevelerin köşelerinde de alınlık kısmındaki bitkisel bezemenin aynısı, ayrıca sağ tarafa eğilimli bir şekilde işlenmiş lale motifleri görülmektedir. Bu lale motiflerinin arasında, üst sırada "Merhûm ve mağfûrun-leh hazret-i sâhib-i Kânûn", alt sırada ise "Gazi Sultân Süleymân Hân hazretleri rûhîçün fâtiha" yazılıdır. Beyaz pamuktan olan astarının arkasında işleme kâğıdı da mevcuttur. (Resim 10-11)



10-11 Sanduka pûşîdesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1696

Siyah kadife kumaş üzerine sırma telle dival işi tekniğinde işlenmiş, 31/1697 envanter numaralı, 2,75 x 1,65 cm ölçülerindeki pûşide parçası, sandukanın gövde kısmını örtmektedir. Dikdörtgen formdaki pûşidenin üst kısmında bitkisel motiflerden meydana gelen su yolu ile dikdörtgen bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu çerçevenin içinde

stilize yaprak ve çiçeklerden bir şemse ile şemsenin sağında ve solunda kıvrım dallar ve yapraklarla sonlanan birer tepelik vardır. Şemsenin ortasında celî sülüs hatla “*La ilahe illallah el-melikü'l-hakku'l-mübîn*” yazılıdır. Örtünün astarı, ince ve kalın olmak üzere, iki kat kumaştan yapılmıştır. (Resim 12)



12 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1697

31/1697 envanter numaralı eser ile aynı bezeme ve forma sahip olan 31/1698 envanter numaralı pûşide, 2,75 x 1,70 cm ölçülerindedir.

Merkezinde “*Muhammediin Resulullah sâduku'l-va'du'l-emîn*” yazılıdır. Eserin üzerinde neftî kadife parçalar vardır. (Resim 13)



13 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1698

Nefti kadife kumaş üzerine sırma ile dival işi tekniğinde işlenmiş, 31/1700 envanter numaralı, 1,50 x 1,40 cm ölçülerindeki pûşidenin kenarına ince siyah kadife kumaş eklenmiştir. Pûşidenin alınlık kısmının merkezindeki stilize çiçek, yaprak, kurdele ve bitkisel motiflerin çerçevelediği bir kartuşun içinde “*Allahu Rabbî ve lâ sivâhû*” ibaresi yazılıdır. Yine aynı dalların devamında, merkezdeki kartuşun sağında ve solundaki birer daire içinde celî sülûs hatla “*Hüve’l-hayyü’l-bâkî*” ibaresi yer almaktadır. Alt kısımda ise sağ ve sol taraflarından bitkisel motiflerle çerçevelenmiş, üç sıra hâlinde “*Kâle Resulullah Sallallahu aleyhi*

ve sellem / La-yekün bi-ke sû’ünyâ Ebâ Eyyûb sada-ka rasulullah” ibaresi görülmektedir. En altta bulunan yazı satırının sağında ve solunda bitkisel motiflerle çerçevelenmiş, beyzî formdaki bir kartuş içinde “*Radıya’llâhu anhu ve ani’s-sahâbeti sâiri ve’l-muhâcirîne ve’l-ensâri ecmaîn*” ibaresi yazılıdır. Kompozisyon olarak 31/1687 numaralı pûşidenin baş levhası ile benzerlik taşımaktadır. Pûşidenin etrafı, stilize yaprak motifleri ile sürekliliği bozmadan tasarlanmış bir bordür ile çerçevelenmiştir. Üzerindeki hadis-i şeriften, Eyüp Sultan Türbesi’nden çıkmış bir pûşide olduğu anlaşılmaktadır. (Resim 14)



14 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1700

Siyah kadife kumaş üzerine sırma ile dival işi tekniğinde işlenmiş, 31/1704 envanter numaralı, 2,85 x 1,30 cm ölçülerindeki pûşide, stilize yaprak motifleriyle çevrelenmiş ve üçü sağ, üçü sol tarafta olmak üzere altı bölüme ayrılmıştır. Üzerinde celi sülüs hatla “Kale'n-nebiyyi Sallallahu aleyhi ve sellem âyetü'l-îmâni hubbü'l-ensâri ve âyetü'n-nifâki buğzu'l-ensari / Kale'n-nebiyyi sallallahu aleyhi ve sellem men-ehabbu'l-ensâri ehabbehüllâh ve men-buğzu'l-ensari ebğazullâh / Kâle'n-nebiyyü sallallahu aleyhi ve sellem innehû lâ-yemûtu racülün min-eshâbî beledü'l-büldâni illâ kâne lehû

nûran ve ba'sehullâhi yevme'l-kiyâmeti seyyidü ehli zâlike'l-beled” yazılıdır. Bu altı bölümün tam merkezinde, aşağıdan yukarı doğru uzanan ve yine stilize yapraklarla çevrelenmiş yeşil zeminin üzerinde Kelime-i Şehâdet'in bir kısmı olan “eş-hedü en-lâ-ilahe illallah ve eşhedüenne” yazılıdır. Pûşidenin en alt kısmında stilize yaprak ile çiçeklerden oluşan ve aralarında püskül motifleri bulunan girlandlar görülmektedir. Kumaşın alt kısmı bu girland motiflerine göre şekillenmiş ve sırma saçaklar ile sonlandırılmıştır. Astarı pamuklu kumaştan yapılmıştır. (Resim 15)



15 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1704

31/1705 envanter numaralı pûşide, 31/1704 envanter numaralı pûşide ile aynı şekilde tezyin edilmiştir. Üzerinde celî sülüs hatla “Kâle’n-nebiyyü Sallallahu aleyhi ve sellem eyyümâ arzin mâ-bihât teracülün min-ashâbî kâidühüm ve nûrihim yevme’l-kiyâmeti / Kâle’n-nebiyyüs allallahu aleyhi ve sellem ashâbî ke’n-nücûmi bi-eyyühüm iktedeydüm ihtedeydüm / Kâle Rasûlullâhi sallallahu aleyhi ve sellem elâ u’limuke yâ Ebâ Eyyûbkelimeten

merkezü’l-cenneti eksera min-kavli lâ havle ve lâ kuvvete illâ billâh”, ortasında ise 31/1704 envanter numaralı pûşidenin baş tarafındaki Kelime-i Şehâdet’in devamı olan “Muhammeden abduhu ve habî-buhûvv e rasûluhû” yazılıdır.

31/1704 ve 31/1705 envanter numaralı pûşidelerin üzerlerindeki ibarelerden, bu eserlerin Eyüp Sultan Türbesi’nden çıkmış sanduka pûşideleri oldukları anlaşılmaktadır. (Resim 16)



16 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1705

31/1706 envanter numaralı pûşide, 31/1697 envanter numaralı pûşide ile aynı şekilde tezyin edilmiştir. Merkezinde celî sülüs hatla “Lâilâheillalah el-melikü'l-hakku'l-mübîn” yazılıdır. (Resim 17)



17 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1706

31/1707 envanter numaralı pûşide, 31/1697 envanter numaralı pûşide ile aynı şekilde tezyin edilmiştir. Merkezinde celî sülüs hatla “Muhammedun resulullah sadıku'l-vağu'l-emin” yazılıdır. Alt kısmına kahverengi kadife bir kumaş eklenmiştir. Astarında “Numara 1180 fi 23 C sene 262” ibaresi görülmektedir. Bu bilgiye istinaden, 18 Haziran 1846 tarihinde yenilenen bir sandukadan alınmış eski bir sanduka pûşidesi olduğu düşünülmektedir. (Resim 18)



18 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1707

31/1711 envanter numaralı pûşîde, 31/1697 envanter numaralı eser ile aynı şekilde tezyin edilmiştir. Merkezinde celî sülüs hatla “*La ilahe illallah el-melikü'l-hakku'l-mübin*” yazılıdır. (Resim 19)

31/1712 envanter numaralı pûşîde, 31/1697 envanter numaralı eser ile aynı şekilde tezyin edilmiştir. Merkezinde celî sülüs hatla “*Muhammedun resulullah sadıku'l-va'du'l-emin*” yazılıdır. (Resim 20)



19 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1711



20 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1712

Siyah kadife kumaş üzerine dival işi tekniğinde işlenmiş, 31/1713 envanter numaralı pûşide, 31/1696 numaralı eser ile aynı şekilde tezyin edilmiştir. Üçgen alınlığın merkezinde ta'lik hatla “Amele hazihî'l-kisveti li't-tekrim Sene 1213” yazılıdır. Alınlığın altındaki

satırda “Merhûm mağfîret-nişan Sultan”, diğer satırda ise “Süleyman Han-ı Sani ibn Sultan İbrahim Han Hazretleri ruhiçün fatiha” yazısı görülmektedir. Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) için 1799 yılında hazırlanmış sanduka pûşidesidir. (Resim 21)



21 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1713

31/1714 envanter numaralı pûşîdenin baş levhası, 31/1696 envanter numaralı eser ile aynı şekilde tezyin edilmiştir. Üçgen alınlığın merkezinde ta'lik hatla “*Amele hazihî'l-kisvetilî't-tekrîm Sene 1213*” yazılıdır. Alınlığın altındaki satırda “*merhum mağ-fîret-nişan Sultan*”, diğer satırda ise “*Ahmed Hân-ı Sâni ibni Sultan İbrahim Hân Hazretleri rûhiçün fâtiha*” yazısı görülmektedir. Sultan II. Ahmed (1691-1696) için 1799 yılında hazırlanmış sanduka pûşîdesidir. (Resim 22-23)

Mütevellisinin Padişah'a yazdığı 13 Aralık 1754 tarihli bir arızadan, Sultan II. Mustafa'nın sanduka örtüsünün daha evvel bir tarihteki yenilenmesine dair süreci öğrenmekteyiz. Sultan I. Mahmud'a Sultan II. Mustafa'nın sarığının olmadığı, örtüsünün de eskidiği haber verilmiş; bunun üzerine Padişah'ın hükmüyle Sultan II. Mustafa'nın kabir örtüsü yenilenmiş, mücevvezesi tamir edilmiş, tülbendi yıkatılmış, sorguçları da onartılıp yerine konulmuştur.

Mütevelli kendisini örtünün ne yeni ne de eski olduğunu söyleyerek savunmuş; Sultan II. Ahmed, Sultan IV. Mehmed ve Turhan Hatice Sultan'ın sandukalarının örtülerinin birkaç sene evvel yenilenmiş olduğunu, türbenin gece gündüz süpürüldükçe herhalde tozdan renklerinin bozularak yeni gibi görünmediğini yazmıştır.

Türbenin nazırı Dârüssâde ağasıdır. Bahsi geçen örtüler eskidikçe yenileri ile değiştirilmekte, tülbentler ile mücevvezeler ve sorguçlar tamir edilmekte, masrafları da vakıf tarafından karşılanmaktadır. İsmi belgede yer almayan bu mütevelli “*Tekâsül niçe olabilir. Ağa mütevellilerin zabitidir. Tekâsül eyleseler arzını bakar belkim sıkça sıkça yoklatır. Bir kusur bulursa şöyle dursun Sultan Mustafa velinimetimizin efendisi ve şevketli efendimizin peder-i macidleri ola da hizmetlerinde kulları nice tekâsül edebilirim. Bunu kulunuza layık görür müsünüz? Ve kulunuzun insaflı yok mudur? Alelhusus cami-i şerif ve türbe-i latif efendimizin daima nazarlarında ola ve şevketli efendimiz etraflarını ekser vakitlerde tebdil gezdikleri malum-ı kulları ola da tekâsül nice olunur? Bu kulları havf etmez miyüz? Bu dahi velinimetlerimizin hizmetleri değil midir? Efendimizin hizmetlerinde tekâsül değil, oldukları türbenin derununda bir tane çöp bulunduğuna rıza vermeyiz...*” diyerek bu hususta dikkatli olduğunu Padişah'a arz etmiştir.

Belgenin devamında, Saray'dan gönderilen beyt-i şerif örtüsünün taklidi niteliğindeki işleme parçanın henüz yapılmadığı, çünkü numunedeki sof örtünün her üç sanduka için hazırlığının işlecide iki aydır devam ettiği, hazırlandığında o örtülerin de teberrüken örtüleceği ifade edilmiştir.²⁷



22-23 Sanduka pûşîdesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1714

27 BOA. TSMA.E.576/4, 27 Safer 1168 / 13 Aralık 1754.

Hz. Yakub'un zevcesi ve Hz. Yusuf ile Hz. Bünyamin'in annesi olan Rahile Hanım'ın 31/1730 envanter numaralı sanduka pûşidesi, Sultan III. Selim (1789-1807) tarafından yaptırılmıştır ve 5 Aralık 1793 tarihlidir. Vişne (çürüğü) renginde atlas kumaş üzerine altın ve gümüş telle dıval işi tekniğinde işlenmiştir. Pûşidenin üst kısmındaki stilize rûmî ve karanfil motiflerinden oluşan iki sıra bordürün arasında ta'lik hatla Ahzap Sûresi'nin 28. ve 29. âyetleri yazılıdır. Bu yazının altında, alt ve üst taraftan karşılıklı hâlde, arada üç adet sütuncenin birleştirdiği üçgen formlar oluşturulmuştur. Bu formların yüzeyi, hepsi aynı düzende olmak üzere, merkezdeki kozalak motifinden çevreye doğru

yayılan rûmî, stilize çiçek ve yapraklarla bezenmiştir. Sütuncelerin arasındaki boşluklarda yukarıdan bordüre bir zincir ile asılmış şekilde düzenlenmiş ve stilize rûmî, çiçek, yaprak ve geometrik motiflerle tasarlanmış birer adet kandil bulunmaktadır. Pûşide parçasını alt kısımdan en üstteki ile aynı şekilde bir sıra bordür dolanmaktadır. Astarı pamuklu beyaz kumaştandır. (Resim 24)

Üzerinde “Zevce-i Ya'kûb kim Râhîl ismet-destgâh doğdu ândan hemcû Bünyâmîn ve Yûsuf mih-r-i mâh himmet-i merdânesîn ister dû âlemde ânn Şeh-i Selîm milket-i İslamiyye oldur pâdişâh gurre-i Câ sene 1208 5 Aralık 1793, Merkad-i Rahîl radı-yallâhu-anhâ mâder-i Yûsuf Aleyhisselâm” yazılıdır.



24 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1730

Bordo kadife kumaş üzerine dival işi tekniğinde yapılmış, 31/1773 envanter numaralı, dikdörtgen püşide stilize çiçek, yaprak ve kıvrım dallar ile üç yönden bordürlenmiştir ve 1,72 x 0,70 cm ölçülerindedir. Bu bordürün iç kısmı, yukarıdan aşağıya sarkar bir şekilde çift püskül ile dört bölüme

ayrılmış, bölümlerin içinde de stilize yaprak, çiçek ve kıvrım dallar ile beyzi çerçeveler oluşturulmuştur. Bu çerçevelerin içinde celî sülüs hatla “*La ilahe illallah el-melikü'l-hakku'l-mübin Muhammedun resulullah sadıku'l-va'du'l-emin*” yazılıdır. Astarı beyaz bezden yapılmıştır. (Resim 25-26)



25-26 Sanduka püşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1773

31/1774 envanter numaralı pûşide, 31/1773 envanter numaralı pûşide ile aynı şekilde tasarlanmıştır. (Resim 27-28)



27-28 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1774

Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) annesi Tîr-i Müjgân Kadınefendi'nin 31/1791 envanter numaralı sanduka pûşidesi, 31 Ekim 1852 tarihlidir. Bordo kadife kumaş üzerine gümüş telle dival işi tekniğinde yapılmıştır. 1,21 x 0,95 cm ölçülerinde olan dikdörtgen pûşide stilize çiçek, yaprak ve kıvrım dallar ile bordürlenmiştir. Pûşidenin üçgen alınlığının içi, merkezinde dairevi bir form oluşturacak şekilde stilize çiçek, akant yaprakları, kıvrım dallar ve palmet gibi motiflerle bezenmiştir. Merkezinde "Küllü men aleyhâ fan" yazılıdır. (Resim 29) Alınlığın alt

kısımında ise celi sülüs hatla iki sıra hâlinde "Cennet-mekân firdevs-aşiyân merhume ve mağfurun-leha İkinci Tîr-i Müjgân Kadınefendi Hazretlerinin irtihâl-i rahmet-iştimâlleri" yazılıdır. Alt kısımdaki stilize çiçek ve akant yapraklarından oluşan "C" kıvrımlarının içi kafesleme tekniğini andırmaktadır, çevresi ise stilize çiçek, yaprak ve kıvrım dallar ile yoğun bir şekilde bezenmiştir. Bu tezyinat sağda ve solda simetrik bir şekilde işlenmiştir. Merkezinde "Fî 17 Muharrem sene 1269" yazılıdır. Astarı beyaz pamuklu bezden yapılmıştır. (Resim 29-30)



29-30 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1791

31/1791 envanter numaralı eserdeki gibi tezyin edilmiş olan 31/1792 envanter numaralı pûşidenin üzerinde yazı görülmemektedir. Yazı yerine süsleme öğelerinin boyutları daha büyük bir şekilde

işlenmiş, ayrıca çiçek demetleriyle de motifler zenginleştirilmiştir. Oldukça girift bir kompozisyona sahiptir. Astarı beyaz pamuklu bezden yapılmıştır. (Resim 31)



31 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1792

Bordo kadife kumaş üzerine gümüş telle dival işi tekniğinde yapılmış, 31/1793 envanter numaralı dikdörtgen pûşide parçasının üst kısmında rûmî, palmet ve kıvrım dallardan, dilimli üçgen şekilde düzenlenmiş altı adet kartuş vardır. Bu kartuşların ortasından aşağı doğru birer saçak sarmaktadır. Örtünün çevresini üç yönden kıvrım dallar, çiçekler ve palmeti andıran stilize çiçek motiflerinden oluşan bir bordür sarmaktadır. Bordür ve kartuşlar arasında kalan dikdörtgen alanın içerisinde, merkezdeki çiçek demetinden çevreye doğru yayılan

kıvrım dallar, yapraklar ve çeşitli çiçek motiflerinden oluşan yoğun bir bezeme görülmektedir. Beş bölüme ayrılan bu orta kısmın köşeleri de kafesleme tekniğini andıran “C” kıvrımları, kıvrım dallar, yapraklar ve çiçek demeti ile bezenmiştir. Pûşide parçasının bu yoğun süslemesi yüzeyde oldukça girift bir görüntü oluşturmuştur. Astarı beyaz pamuklu bezden yapılmıştır. (Resim 32)

31/1794 envanter numaralı pûşide, 31/1793 envanter numaralı pûşide parçası ile aynı düzende yapılmıştır. (Resim 33)



32 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1793



33 Sanduka pûşidesi, Topkapı Sarayı Müzesi İşleme Koleksiyonu, Env. No. 31/1794

Sonuç

Bu çalışmada, Millî Saraylar Koleksiyonu'ndaki merkad pûşideleri sanatsal, kültürel ve tarihî yönleriyle ele alınmıştır. Yirmi beş parçadan oluşan bu eserlerin bir tanesinin Hz. Yusuf'un annesi Rahile Hanım için, bir kısmının -üzerlerindeki ibarelerden anlaşıldığı üzere- hanedan üyeleri ile Eyüp Sultan Türbesi için imal ettirildiği anlaşılmaktadır. Diğerlerinin üzerinde süslemeler ve ibareler olmakla birlikte, kimin için imal edilmiş olduklarına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Kaynakça

I. Arşiv Belgeleri

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)

1. Hazine-i Hassa Nezareti
- Hazine-i Hassa Defterleri (HH.d.)
2. İradeler
- İrade-i Dâhiliye (İ.DH.)
3. Maliye Nezareti
- Maliye Nezareti Emlak-i Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM.)
4. Topkapı Sarayı Arşivi
- Topkapı Sarayı Arşivi Evrak (TSMA.E.)

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- Barişta, H. Örcün. "Osmanlı Hanedan Türbelerinden Bazı İşlemeli Çocuk Sanduka Kılıflarının Türk Sanatına Katkıları", *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 2012, 583-588.
- Barişta, H. Örcün. *Türk İşlemelerinden Teknikler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1997.
- Barişta, H. Örcün. *Türk El Sanatları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Genişletilmiş III. Baskı, Cilt 1-2, 2015.
- Barişta, H. Örcün. *Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemelerinden Örnekler*. Ankara: Yüksek Teknik Öğretmen Okulu Matbaası, 1981.
- Bayındır, Nevra. "Osmanlı Kültüründe Sanduka Örtüsü Geleneği ve II. Mahmut Sanduka Örtüsü", *Hars Akademi Uluslararası Kültür Sanat Mimarlık Dergisi Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı*. 5 / 3 (2002), 400-429.
- Berk, Süleyman. *Hattat Mustafa Râkım'da Celi Süslüs ve Tuğra Estetiği*. Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.
- Bozkurt, Nebi. "Sanduka", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.

- Çıpan, Mustafa. *H. Mevlâna'nın Türbesi ve Pûşideleri (Sanduka Örtüleri)*. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2020.
- Daş, Ertan. *Erken Dönem Osmanlı Türbeleri*. İstanbul: Gökkuşbu, 2007.
- Demirbağ, İlknur. "Geleneksel Türk Kadın Giyiminde Dival İşi ve Örnekleri", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. 9 / 18 (2016), 291-296.
- Derman, M. Uğur. *Ömrümün Bereketi: 4*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2021.
- Derman, M. Uğur. *Ömrümün Bereketi: 3*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2019.
- Emecen, Feridun M. "Rumeli Fâtihî Süleyman Paşa'ya Dair Bazı Meseleler ve Notlar", *Avrasya İncelemeleri Dergisi*. 6 / 1 (Aralık 2017), 1-8.
- İpek, Selin. "Osmanlı'da Sandukalara Örtü Örtme Geleneği ve Eyüp Sultan Haziresi'ndeki Taş Lahit", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu IX Tebliğler*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 2005, 322-337.
- Keskiner, Cahide. *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatâi*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Ketencioğlu, Emine. "Eyüp Sultan'da Adile Sultan Türbesi'ndeki Puşide Örnekleri", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu, III Tebliğler*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 2000, 250-261.
- Önkâl, Hakkı. *Anadolu Selçuklu Türbeleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 1996.
- Önkâl, Hakkı. *Osmanlı Hanedan Türbeleri*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Önkâl, Hakkı. *Selçuklu-Osmanlı Sultanları ve Türbeleri*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1999.
- Özer Demirli, Ayça, Nurten Öztürk. "19. Yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Kahve İkram Töreni", *Tüm Zamanların Hatırına Sarayda Bir Fincan Kahve*. İstanbul: TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı, 2011.
- Özer, Murat. *Ayasofya'nın Nişânesi Kazasker Mustafa İzzet*. İstanbul: Kuveyt Türk Katılım Bankası Yayınları, 2020.
- Pekin, Ersu (ed.), "Kahve Puşidesi", *Bir Taşım Keyif, Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi Türk Kahvesi ve Kültürü Araştırmaları Derneği, 2015.
- Sâmi, Şemseddin. *Kamûs-ı Türkî*. Çev. Nihal Metin. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2017, 362.
- Ünver, Süheyl A. "Hattât Mustafa Râkım Efendi 1757-1826", *Tarih Dünyası*. 7 (1950), 271-275.
- Ünver, Süheyl A. *Hattât Mustafa Râkım Efendi*. İstanbul: Kemal Matbaası, 1953.
- * Bu makalenin konusunu bize öneren, Topkapı Sarayı Müzesi'nde uzun yıllar müze uzmanı olarak görev yapmış Dr. Hande Günyol'a, eserlerin incelenmesi hususunda yardımcı olan İşleme Koleksiyonu Sorumlusu Burcu Güler'e ve makaledeki görseller için de Millî Saraylar Başkanlığının fotoğrafçısı Ekrem Öcalan'a teşekkür ederiz.



TOPKAPI SARAYI'NDA SULTANLARIN MAVİ-BEYAZ RENKLİ YUAN VE MİNG PORSELENLERİ

Ömür Tufan*

Gönderilme Tarihi: 22.03.2024 - Kabul Tarihi: 10.06.2024

Özet

Osmanlı Devleti'nin yönetim merkezi ve hanedanın ikametgâhı olan Topkapı Sarayı'nda sayısal olarak en çok ve çeşitlilik açısından en zengin Çin porselenleri bulunmaktadır. Son sayımlarda, Çin'in dışında en fazla Çin porseleninin yer aldığı Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu'nda yaklaşık on iki bin parça eserin olduğu tespit edilmiştir. Çin'de üretilip ihraç edilen ve 13. yüzyıl ila 20. yüzyılın başlarına tarihlenen bu porselen grubunun yarısına yakını, mavi-beyaz Çin porselenlerinden müteşekkildir. Yuan ve Ming hanedanlıkları döneminde üretilmiş, nadir bulunan bu mavi-beyaz Çin porselenleri, koleksiyonun en gözde eserleridir. Yuan Hanedanlığı dönemine ait mavi-beyaz porselenlerden dünyada sadece iki yüz adet vardır. Bunların kırk adedi Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu'nda olup 14. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Erken Ming Hanedanlığı döneminde yapılmış elli dört adet mavi-beyaz Çin porseleni ise koleksiyonun nadir rastlanan ikinci grubunu oluşturmakta ve 14. yüzyıl ile 15. yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir.

Gücü, iktidarı ve zenginliği temsil eden Çin porselenlerini Osmanlı sarayında sadece padişahlar, valide sultanlar, hanedan üyeleri, sadrazamlar ve üst düzey devlet adamları kullanmıştır. Sarayda düzenlenen resmî törenlerde padişahlara sunulan hediyeler arasında kıymetli eşya addedilen Çin porselenleri de yer almıştır. Hanım sultanların çeyizlerine mutlaka Çin porselenlerinden eşyalar konulmuştur. Padişahların yemekleri Çin porseleninden yapılmış tabaklarda servis edilmiş, şerbet ve kahveleri için de Çin porseleni kupalar ve fincanlar tercih edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, Osmanlı, Sultan, Yuan Hanedanlığı, Ming Hanedanlığı, Mavi-Beyaz, Jingdezhen, Çin Porseleni

SULTANS' BLUE-AND-WHITE YUAN AND MING PORCELAINS IN THE TOPKAPI PALACE

Abstract

Topkapı Palace, the administrative center of the Ottoman Empire and the residence of the Ottoman dynasty, has the largest number and richest variety of Chinese porcelain. At last count, the Topkapı Palace Chinese Porcelain Collection, which contains the largest number of Chinese porcelain outside of China, was found to contain approximately twelve thousand pieces. Nearly half of this porcelain group, which was produced and exported in China and dates from the 13th century to the early 20th century, consists of blue-and-white Chinese porcelain. Produced during the Yuan and Ming dynasties, these rare blue-and-white Chinese porcelains are the most distinctive pieces in the collection. There are only two hundred pieces of blue-and-white porcelain from the Yuan Dynasty in the world. Forty of these are in the Topkapı Palace Chinese Porcelain Collection and are dated to the 14th century. Fifty-four blue-and-white Chinese porcelains made during the early Ming Dynasty constitute the second rare group of the collection and are dated to the 14th and early 15th centuries.

Chinese porcelain, representing power, strength, and wealth, was used in the Ottoman palace only by the sultans, sultans' mothers, members of the dynasty, grand viziers, and high-ranking statesmen. Among the gifts presented to the sultans at official ceremonies held in the palace, Chinese porcelain, which was considered a precious item, was also included. Chinese porcelain items were included in the dowries of sultans' daughters. The sultans' meals were served on plates made of Chinese porcelain, and Chinese porcelain mugs and cups were preferred for their sherbet and coffee.

Keywords: Topkapı Palace, Ottoman, Sultan, Yuan Dynasty, Ming Dynasty, Blue-and-White, Jingdezhen, Chinese Porcelain

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

İnsanoğlunun geliştirdiği en önemli kültür varlıkları arasında, kil ve çeşitli malzemelerin karışımıyla yaptığı seramik eşyalar gelmektedir. Zamanla gündelik hayatı kolaylaştıran araç-gereçler olarak yaşamın bir parçası hâline gelen, özel günlerde ve dinî törenlerde de kullanılan seramikler; işlevlerine göre farklı form ve desenlerde üretilmeye başlanmıştır. Seramik kaplar, prestij objeleri olarak görülmüş ve bu kaplara sahip olmak sosyal statü göstergesi sayılmıştır. Seramik sanatı, icat edildiği ilk günden itibaren sürekli gelişmiştir. Başlangıçta kil ve saman gibi katkı malzemeleriyle hazırlanan ve ateşte pişirilip sert malzemelere dönüştürülen

seramiklerle ilerleyen dönemlerde fayans ve çini üretilmiş, nihayetinde porselen keşfedilerek seramik sanatında zirveye ulaşılmıştır.

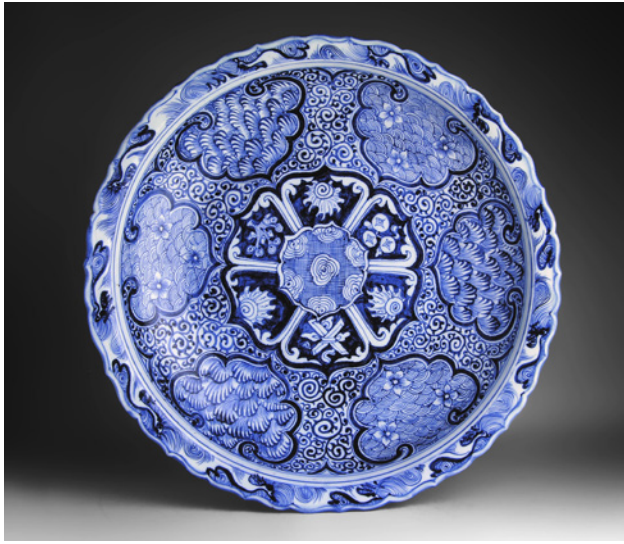
Porselen, ilk defa Çin'de, Tang Hanedanlığı (618-907) döneminde geliştirilmiştir. Seramikten farklı olarak kaolin ve feldspat hammaddeleri kullanılarak üretilen, sert, dayanıklı, ışık geçirme özelliğine sahip, elle vurulduğunda tınlama sesi veren porselen, seramik sanatında bir devrim olarak kabul edilmektedir. Bir saray sanatı olarak ortaya çıkan porselenin üretimi imparatorlar, krallar, kraliçeler, şahlar, çarlar ve sultanlar tarafından her daim teşvik edilmiş ve desteklenmiştir.



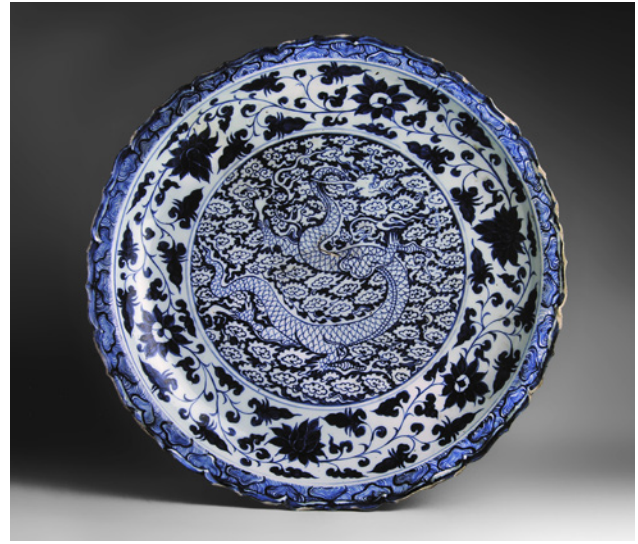
1 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 41,5 cm, TSM, Env. No. 15-7035

Çinde porselen eşyalar başta yalnızca beyaz renkte üretilmiş, ancak bu sade hâleriyle dahi düzgün ve parlak görüntüleri, dayanıklı olmaları ve ışığı geçirme özelliklerinden dolayı dünya piyasasında büyük ilgi görmüşlerdir. Çinli yöneticiler ve seramik ustaları porselenin üretim tekniğini yüzyıllarca bir devlet sırrı gibi saklayarak başka ülkelerde üretilmesine mâni olmaya çalışmışlardır. Bu süreçte farklı teknikler geliştirilerek porselenlerin kalitesinde artış sağlanmış, farklı formlar ve desenlerle ürün yelpazesi çeşitlendirilmiştir.

Üretim teknelini ellerinde tutan Çinli yöneticiler, ürettikleri porselenleri ticari değeri yüksek ürünlere dönüştürerek ülkenin gelir kaynakları arasında birinci sıraya yerleştirmişlerdir. Çin'in porselen ihraç ettiği belli başlı bölgeler Uzak Doğu, Yakın Doğu, Orta Doğu ve Güneydoğu Asya ülkeleri olmuştur. Çinde porselen sanatının gelişiminde ve ürünlerin çeşitliliğinin artmasında ticari ilişkiler kurduğu ülkelerin kültürleri ve bu ülkelerdeki seramik ustalarının da katkıları olmuştur.



2 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 45,5 cm, TSM, Env. No. 15/1480



3 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 48 cm, TSM, Env. No. 15/1417



4 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 46,5 cm, TSM, Env. No. 15/1465



5 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 42 cm, TSM, Env. No. 15/1481

6 Büyük boy
mavi-beyaz
tabak, Yuan
Hanedanlığı,
14. yüzyıl ortası,
Çap: 46,5 cm,
TSM, Env. No.
15/1420



7 Büyük boy
mavi-beyaz
tabak, Yuan
Hanedanlığı,
14. yüzyıl ortası,
Çap: 46 cm,
TSM, Env. No.
15/1419





8 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 45 cm, TSM, Env. No. 15/1482



9 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 48 cm, TSM, Env. No. 15/1416

İranlı seramik ustaları 12. yüzyılda seramik eşyaları mavi renge boyama tekniğini geliştirmişlerdir. Fakat imal edilen ürünler Çin porselenlerine göre daha yumuşak, kırılğan ve geçirgen özelliklere sahip olduğundan Çin porselenlerinin kalitesini yakalayamamıştır. Çinli ustalar ise sert hamurlu ve yüksek kaliteli porselen üretmelerine rağmen mavi boyanın malzemesini de bu malzemenin nasıl kullanılacağını da bilmediklerinden ürünlerine renk katamamışlardır. İlerleyen dönemlerde iki ülke arasında gelişen ticari ve kültürel ilişkiler sonucunda Çinli porselen ustaları İranlı ustalardan

kobalt mavisini boyar madde olarak sıraltı tekniğiyle porselen üzerinde uygulamayı öğrenmişler ve bu tarihten itibaren mavi-beyaz porselen üretmeye başlayarak Çin porselen sanatında bir devrim daha yaratmışlardır. Çine özgü çok sayıda porselen türü olmasına rağmen bugün dahi Çin porselenleri denilince ilk akla gelen, Orta Doğu'ya, bilhassa İran'a özgü süsleme sanatı ile Çin'in yüksek porselen teknolojisini sentezleyen mavi-beyaz porselenlerdir.

Çin'de mavi-beyaz porselen üretimi, 14. yüzyılın başlarında, Yuan Hanedanlığı zamanında (1279-1368) başlamış; en güzel ve en kaliteli porselenler



10 Bir çift büyük boy mavi-beyaz sürahi, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 42 cm, TSM, Env. No. 15/1437, 1370

Yuan ve Erken Ming hanedanlıkları dönemlerinde yapılmıştır. Kobalt mavisi ile renklendirilmiş ilk Çin porselenleri, Güney Çin'deki Jiangxi eyaletinde yer alan Jingdezhen porselen fırınlarında üretilmiştir. Aslında Tang Hanedanlığı döneminde (618-907), Kuzey Çin bölgesinde bulunan Gongxian'daki porselen fırınlarında kısa bir süreliğine beyaz porselen üzerine mavi renk desenler denenmiştir, ancak istenen sonuç elde edilemediğinden kısa süre sonra vazgeçilmiştir. Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda yer alan mavi-beyaz Çin porselenlerinin tamamı Jingdezhen porselen fırınlarında üretilmiştir.

11 Mavi-beyaz kavanoz, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Yüksek: 40 cm, TSM, Env. No. 15/1413



12 Büyük boy mavi-beyaz meiping (sürahi), Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Yüksek: 40,5 cm, TSM, Env. No. 15/1398



13 Mavi-beyaz kavanoz, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Yüksek: 44,5 cm, TSM, Env. No. 15/1366

Çinde 14. yüzyıl ve 15. yüzyıl başlarında üretilen mavi-beyaz porselenlerde boyar madde olarak İrandan ithal edilmiş kobalt cevheri kullanıldığı, yapılan kimyasal analizlerle tespit edilmiştir. Çinliler 15. yüzyıldan itibaren kendi topraklarından çıkardıkları kobalt cevherini kullanmaya başlamışlardır.

Yuan Hanedanlığı döneminde, 1320'lerden 1360'lara kadar üretilen ve günümüzde nadir eserler olarak kabul edilip koruma altına alınan mavi-beyaz seramiklerin en seçkin örnekleri Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. Bu tarihlerde üretilen, Topkapı Sarayı Koleksiyonu'ndaki eserlerle aynı kalite ve üslupta olan porselenler Çin sarayı tarafından tercih edilmediği için koleksiyonlarına girememiştir. Çinde dahi bulunmayan bu mavi-beyaz porselen eserler, Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu'nun değerini bir kat daha arttırmaktadır. Yuan Hanedanlığı döneminde imal edilmiş en ünlü mavi-beyaz porselen eser, 1351 tarihli bir çift yazıtlı vazodur ve Jingdezhen yakınlarındaki bir tapınak için yapılmıştır. Jingdezhen şehrindeki bir porselen fırınında yapıldığı düşünülen ve bugün Londra'daki Percival David Koleksiyonu'nda bulunan bu vazolar kalite, üslup ve bezeme olarak Topkapı Sarayı Koleksiyonu'ndaki mavi-beyaz tabaklarla aynı özelliklere sahiptir.

Çin porselenlerinin gelişip çeşitlenmesinde ve dünya pazarında tanıtılmasında İranlı seramik ustaları ve tüccarlarının büyük katkısı vardır. İranlı seramik ustaları, Yuan Hanedanlığı döneminde kobalt cevherini kullanarak sıraltı tekniği ile mavi-beyaz porselenin nasıl yapılacağını Çinlilere öğretirken, İranlı tüccarlar da bu madeni Çine ihraç etmişlerdir. Ayrıca Çin porselen atölyelerinde yapılan birbirinden değerli porselenlerin İpek Yolu aracılığı ile Hindistan, Orta Doğu ve Yakın Doğu ülkelerine ihraç edilmesinde de büyük rol oynamışlardır. O dönemde İpek yolu ticaretinde hâkim dilin Farsça olmasından dolayı Çin porselenlerini dünya pazarına İranlı tüccarlar tanıtmıştır. Dahası İran gibi Müslüman ülkelerde yaygın olarak kullanılan madenî kapların Çinli porselen ustaları tarafından yapılıp satılmasına vesile olmuş ve Çin porselen sanatında formların çeşitlenip zenginleşmesini sağlamışlardır.



14 Mavi-beyaz kavanoz, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Yüksek: 27,5 cm, TSM, Env. No. 15/1411

Yapılan son sayımlara göre, Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda yaklaşık on iki bin parça Çin porseleni bulunmaktadır. Bunun yarısına yakını mavi-beyaz Çin porselenleri oluşturmaktadır. Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) ve Qing (1644-1911) hanedanlıkları dönemlerine ait bu porselenler, koleksiyon envanterinde 5.373 adet olarak kayıtlıdır.

Çin'in dışında en fazla Çin porselenine sahip koleksiyon olarak literatüre geçen Millî Saraylara bağlı Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu, 13-20. yüzyıllara tarihlenen ve Çinde ihraç malı olarak, kısmen de iç piyasa için üretilen porselen eserlere ev sahipliği yapmaktadır. Bahsi geçen yüzyıllar arasında Çinde üretilmiş porselenlerin kronolojisini en iyi veren koleksiyon olduğu hususunda uzmanların hemfikir olduğu Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu; Çinde kültürel, siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda yüzyıllar içinde görülen değişimlere de ayna tutmaktadır.



15 Mavi-beyaz şişe matara, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, boyun kısmındaki yaldızlı gümüşle kaplama Osmanlı işi, Yüksek: 39,5 cm, Genişlik: 27 cm, TSM, Env. No. 15/1391



16 Mavi-beyaz kavanoz, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Yüksek: 39,5 cm, TSM, Env. No. 15/3027

Topkapı Sarayı'ndaki Çin Porselenleri Koleksiyonu'nun tarihsel değeri ilk defa 1935-1936'da Londra'daki Kraliyet Akademisi tarafından düzenlenen Çin Sanatı Sergisi'nde anlaşılmıştır. Çin dâhil birçok ülkenin katıldığı sergiye Topkapı Sarayı Koleksiyonu'ndan da eserler götürülmüş, bilhassa Yuan Hanedanlığı dönemine ait mavi-beyaz porselenler büyük heyecan uyandırmıştır. Uzmanlar bu porselenleri işçilik ve kalite bakımından ender rastlanan eserler olarak tanımlamıştır. John Pope'un 1956 yılında Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu hakkındaki araştırmalarını yayınlamasıyla koleksiyon dünya çapında üne kavuşmuş, bu tarihten itibaren uluslararası sergilerde ve yayınlarda daha sık yer almış, dünyanın hem sayısal hem de çeşitlilik açısından en zengin koleksiyonu olarak tanınır hâle gelmiştir. Dünyada sadece iki

yüz adet bulunan Yuan Hanedanlığı dönemine ait mavi-beyaz porselenlerin kırk adedi Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu'nda olup 14. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Koleksiyonda sayısal olarak en büyük grup, Qing hanedanlığı döneminden kalma, 17. yüzyıl ortası - 18. yüzyıl ortasına tarihlenen eserlerdir. Qing hanedanlığının erken dönemine ait eser sayısı 2.680 adettir. Koleksiyondaki mavi-beyaz Çin porselenlerinden Ming Hanedanlığının orta döneminde üretilen ve 15. yüzyıl ortası - 16. yüzyıl ortasına tarihlenen eser sayısı 288, Ming Hanedanlığının geç döneminde üretilen ve 16. yüzyıl ortası - 17. yüzyıl ortasına tarihlenen eser sayısı da 2.308'dir. Erken Ming Hanedanlığı dönemine ait, 14. yüzyıl - 15. yüzyıl başlarına tarihlenen 54 mavi-beyaz porselen ise koleksiyonun nadir eserler grubunu oluşturmaktadır.



17 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Ming Hanedanlığı, 1400, Çap: 46,5 cm, TSM, Env. No. 15/1389



18 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl başı, Çap: 37,5 cm, TSM, Env. No. 15/1432



19 Büyük boy mavi-beyaz kâse, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl başı, Çap: 27 cm, Yüksek: 12 cm, TSM, Env. No. 15/1472

Erken dönemde yapılan mavi-beyaz porselenlerde mavinin tonu koyudur, üzeri siyah beneklidir, yüzeyi de hafif pürüzlüdür. Bu porselenlerin üzerine su dalgası ve şakayık bordürleri başta olmak üzere bitkisel süslemeler, ejderler, Anka kuşu, mitolojik yaratıklar, balık, ördek vb. hayvanlar resmedilmiştir.

Osmanlı'da Çin porselenleri için farklı terimler kullanılmıştır. Çok çeşidi bulunan Çin porselenlerinin yeşil renkte ve daha ağır olanlarına "seladon" adı verilirken; farklı renklerde ve daha ince olup ışığı daha çok geçiren kaplara "porselen" denilmiştir. Osmanlı'ya ait resmî belgelerde seladon kaplar için "mertebânî", nadiren "nerdübânî", bazen de

"babaguri"; mavi-beyaz porselenler için ise "fağfur" veya "fagfûrî" terimleri görülmektedir. Mertebânî, Burma'da seladon kapların gemiye yüklendiği limanın adıdır. Fagfûrî, Farsçada Çin imparatoru demektir ve Türkçeye İrandan söylendiği şekliyle geçmiştir. Farklı belgelerde geçen "hatâyî" kelimesi ise "Çinden, Çin ile ilgili" anlamına gelmektedir. Çok renkli olan Çin porselenleri, renklerine göre de isimlendirilmiş ve zeytuni, alaca, cevvi, beyaz, sarı gibi isimlerle anılmıştır.¹

1 Emin Cenkmén, *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, 28.

Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu, farklı yollarla saraya intikal eden porselenlerden müteşekkildir. Osmanlı arşiv belgelerinden anlaşıldığına göre bağış, ganimet, muhallefat ve satın alma yollarıyla saraya giren Çin porselenleri, sayı ve çeşitlilik bakımından oldukça zengin bir koleksiyon oluşturmaktadır. Gücü, iktidarı ve zenginliği temsil ettiklerinden dolayı Çin porselenlerini Osmanlı sarayında sadece padişahlar, valide sultanlar, hanedan üyeleri, sadrazamlar ve üst düzey devlet adamları kullanmıştır. Bu porselenlerin kullanılmadıkları zamanlarda sarayın hazine deposunda saklanıyor olması, altın ve kıymetli taşlarla eş değerde tutulduklarını göstermektedir. Bu nedenle Çin porselenlerinin Osmanlı sarayındaki diğer adı "beyaz altın"dır.

Türklerin Çin porselenlerini kullanımına dair birçok arşiv belgesi ve tarihî evrak vardır. Saray koleksiyonunda Song Hanedanlığı (1127-1279) dönemine tarihlenen porselenlerin olması, Türklerin

Çin porselenlerini 13. yüzyıldan beri kullandıklarını ortaya koymaktadır. Arap gezgin İbn Battûta (1304-1377), seyahatnâmesinde, 1333'te Birgi'de katılmış olduğu bir ziyafette porselen kapların kullanıldığından bahsetmiştir. 15. yüzyıl Osmanlı tarihçisi Âşıkpaşazâde, Sultan Mehmed'in veziri İvaz Paşa'nın Acem'den ustalar getirdiğini ve Osmanlı sarayına Çin porselenlerini tanıtan ilk kişinin de İvaz Paşa olduğunu yazmıştır. Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunan 1514 tarihli bir belgede, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Zaferi'nden sonra Tebriz'deki Heşt Behişt Sarayı'ndan ganimet olarak aldığı porselenlerden bahsedilmektedir. Sultan II. Selim'in Şam'dan ve 1517'de Kahire'den aldığı ganimet eşyalar arasında Çin porselenlerinin de bulunduğu bilinmektedir. 16. yüzyıldan itibaren ise Çin porselenleri önceleri İpek Yolu aracılığıyla, daha sonra da deniz yolu vasıtasıyla Osmanlı sarayına getirilmiştir.



20 Büyük boy mavi-beyaz sürahi (şerbetlik), Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl başı, Yüksek: 53 cm, TSM, Env. No. 15/1378



21 Büyük boy mavi-beyaz sürahi, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl başı, Yüksek: 50 cm, TSM, Env. No. 15/1380

16. yüzyılın başından itibaren Çin'deki porselen atölyelerinde özellikle Müslüman müşterilere yönelik formlarda porselen eşyalar yapılmaya başlanmıştır. Orta Doğu'ya özgü metal kaplar porselene uyarlanırken, üzerleri de Arap harfleri ile süslenmiştir. Ancak Arapça bilmeyen Çinli ustalar tarafından yazıldıkları için bu porselen kaplardaki yazılar pek okunaklı değildir. Bu tür porselen eşyaların bir kısmı Yakın ve Orta Doğu'daki Müslüman ülkelere ihraç edilmiş, önemli bir kısmı da Çin'de kalmıştır. Bugün Arapça yazılı porselen kapların büyük çoğunluğu Tayvan'daki Ulusal Saray Müzesi'nin koleksiyonundadır. Topkapı Sarayı'nda bu döneme tarihlenen dört adet mavi-beyaz Çin porseleni vardır. Bunların ikisinde Çin imparatorunun kullanımı için üretildiklerini ortaya koyan Zhengde imparatorunun arması vardır. Aslında ihraç ürünü olmayan bu eserler, Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nu daha özel ve değerli kılmaktadır.

Topkapı Sarayı Koleksiyonu'ndaki mavi-beyaz Çin porselenleri, ağırlıklı olarak Osmanlı saray yaşamında kullanılan sofraya araç gereçlerinden oluşmaktadır. Osmanlı yeme-içme kültürüne uygun kaplar, sahanlar, kâseler, sürahiler, şişeler, kahve ibrikleri, kahve fincanları, buhurdanlar, gülâbdanlar, şerbet güğümleri, şerbet kupaları, kavanozlar, küpler, leğenler ve ibrikler ile büyük, küçük ve orta boy tabakların ağırlıkta olduğu koleksiyonda sayıları az da olsa geleneksel Çin kültürünü yansıtan objeler de bulunmaktadır. Bu objelerden bazıları Ehl-i Hıref örgütüne bağlı hakkak, zergeran ve zernişaniler tarafından altın, gümüş gibi değerli madenler ile zümrüt, yakut, elmas, nefes, mercan ve inci gibi değerli taşlar kullanılarak Türk kültürüne uygun eşyalara dönüştürülmüştür.



22 Mavi-beyaz ibrik,
Ming Hanedanlığı,
15. yüzyıl başı,
Yük: 27 cm,
TSM, Env. No. 15/1410



23 Mavi-beyaz tabak ve ayaklı kupa (buhurdan), Ming Hanedanlığı, 16. yüzyıl sonu, altın ve değerli taşlarla tabak ve ayaklı kupanın buhurdan hâline getirilmesi Osmanlı işi (17. yüzyıl), Yük: 16,5 cm, Çap: 13,5 cm, TSM, Env. No. 15/2773



24 Mavi-beyaz sürahi, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl ortası veya sonu, boynundaki tombak aparat Osmanlı işi (17. yüzyıl), Yük: 16,5 cm, TSM, Env. No. 15/1938.

Osmanlı sarayında iktidarın ve zenginliğin göstergesi olarak kabul edilen Çin porselenleri, şehzadelerin sünnet düğünlerinde, padişah kızlarının düğünlerinde ve padişahların cülûs törenleri gibi özel günlerde üst düzey devlet adamları, ülkenin ileri gelen eşrafi ve esnafı tarafından hediye olarak sunulmuştur. Osmanlı hanedanına takdim edilebilecek denli değerli kabul edilen bu Çin porseleni eşyaların cinsi, adetleri, kimin tarafından ve kime verildiği kayıt altına alınmıştır.



25 Mavi-beyaz sürahi (ibrik), Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl sonu, gümüş yaldızlı aksam Osmanlı işi (16. yüzyıl başı), Yüksek: 32 cm, TSM, Env. No. 15/1952



26 Mavi-beyaz matara, Ming Hanedanlığı, 16. yüzyılın ikinci yarısı, gümüş aksam ve aparatlar Osmanlı işi, Yüksek: 21,5 cm, TSM, Env. No. 15/1853

Sultan IV. Mehmed, 1675 yılında, Edirne’de, şehzadeleri Mustafa ve Mehmed’in sünnet düğünleri ile kızı Hatice Sultan’ın Musâhib Mustafa Paşa’yla evlenmesi vesilesiyle şenlikler düzenlettirmiştir. Hatice Sultan’ın çeyizinde (cihâzında) bulunan Çin porseleni eşyalar, adetleriyle birlikte “*Büyük fagfûrî tabak: 1, fagfûrî leğen ve ibrik: 1, fagfûrî tabak: 4, fagfûrî kâse: 1, fagfûrî matara: 1, mertebânî büyük tabak: 5, mertebânî kapaklı kâse: 10*” olarak sıralanmıştır.²

² Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 4-5: Lebib Sûrnâmesi, Hâfız Mehmed Efendi (Hazin) Sûrnâmesi, Abdi Sûrnâmesi, Telhîsü'l-Beyân'ın Sûrnâme Kısmı*, İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı, 2011, 651.



27 Murassa mavi-beyaz kalem kutusu, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl sonu - 16. yüzyıl başı, altın ve kıymetli taşlarla süsleme Osmanlı işi, Uzunluk: 27,5 cm, Genişlik: 7,7 cm, Yüksek: 7,5 cm, TSM, Env. No. 2/894

Sultan IV. Mehmed'in kızı Hatice Sultan'a verdiği çeyizdeki porselen eşyalar ise şu şekilde listelenmiştir: "Fağfur buhurdan: 5, fağfur leğen ve ibrik: 4, fağfur sade tabak: 44, fağfur sade yekmürdi (irili-ufaklı): 67, fağfur sade fincan: 34, fağfur taşlıca buhurdan: 1, fağfur taşlıca fincan: 18, fağfur taşlıca gülâbdân: 4, fağfur taşlıca tabak: 20, fağfur tuzluk: 4"³

Böylece arşiv belgelerinden, Osmanlı padişahlarının kızlarına düğün hediyesi olarak Çin porselenlerinden yapılmış eşyalar hediye ettikleri anlaşılmaktadır. Sultan IV. Mehmed'in kızı Hatice Sultan'a bağışladığı Çin porselenlerinin özelliklerine bakılınca, saray koleksiyonundan küçük bir takımı kızına yeni konağında kullanması için hediye ettiği görülmektedir.



28 Mavi-beyaz sürahi (kendi), Ming Hanedanlığı, 16. yüzyıl sonu, gümüş kapak ve aparatlar Osmanlı işi, Yüksek: 23 cm, TSM, Env. No. 15/7810

3 Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri* 4-5, 653.



29 Surnâme-i Vehbî, TSM, Env. No. A.3593, y. 50a

Hatice Sultan'a vüzerâ-yı izâm, ulemâ-yı kirâm, ümerâ, agavât, Edirne ve İstanbul esnafı da düğün hediyelerini sunmuş; verilen hediyeler cinsleri ve adetleriyle kayıt altına alınmıştır. Bu hediyelerin arasında Çin porseleninden yapılmış çeşitli sofraya araç gereçleri de vardır. Hatice Sultan'ın Edirne'de düzenlenen düğününde üst düzey devlet adamları ile esnafın verdikleri hediyelerin listesinde yer alan Çin porselenleri şu şekildedir:

"Hediyye-i Bezestânciyân-ı Edirne: Mertebânî çanak, kapağıyla, kıta: 8, fagfûrî leğen ma'a ibrik: 1, ..."4

"Hediyye-i Bezestânciyân-ı İstanbul ma'a Çukacıyân Yamakân: Fagfûrî matara: 1"5

4 Arslan, Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 4-5, 608.

5 Arslan, Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 4-5, 608.

"Sûr-ı Hitân-ı Şehzâdegânda Vüzerâ-yı İzâm ve Ulemâ-yı Kırâm ve Ümerâ ve Agavât ve Sâ'ir Es-nâf, Padişâh-ı Rûy-ı Zemîn Hazretlerinin Rikâb-ı Hümâyûnlarına İhdâ Eyledikleri Emti'a-i Mütenev-vi'aldır ki Bu Sahifeye Tahrîr Olundu. El-Vâki' Fî Şehr-i Rebî'ul-Evvel, sene 1086.

Fagfûrî ve Mertebânî Ev'iyeler:

Fagfûrî tabak: 4, Büyük Fagfûrî tabak: 1, Fagfûrî leğen ma'a ibrik: 1, Fagfûrî kâse: 1, Fagfûrî matara: 1, Mertebânî tabak-ı kebir: 5, Mertebânî kâse kapağıyla: 10"6

6 Arslan, Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 4-5, 633.



30 Büyük boy mavi-beyaz kâse, Yuan Hanedanlığı, 14. yüzyıl ortası, Çap: 40,5 cm, Yük: 18,5 cm, TSM, Env. No. 15/1422



31 Mavi-beyaz kâse, Ming Hanedanlığı, 16. yüzyılın ikinci yarısı, Çap: 36 cm, Yük: 16,5 cm, TSM, Env. No. 15/1541

Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için 1720 yılında düzenlettirdiği sünnet düğününde getirilen değerli hediyeler arasında da Çin porselenleri bulunmaktadır. Hafız Mehmed Efendi, sûrnâmesinde, Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri Süleyman, Mehmed, Mustafa⁷ ve Bâyezid'in bu muhteşem sünnet düğününü anlatmıştır. Bu düğün sırasında merhum Sultan II. Mustafa'nın kızı Ayşe Sultan ile Ağrıboz Muhâfızı İbrâhim Paşa ve diğer kızı Emetullah Sultan ile Silahdâr Osman Paşa da evlendirilmiştir. Padişah'ın kızlarının düğünü için üst düzey devlet adamları ve İstanbul esnafının hediye ettikleri Çin porselenlerinin listesi şu şekildedir:

7 Sonradan Sultan III. Mustafa olarak 1757-1774 yılları arasında padişahlık yapmıştır.

“Hediye-i Bâzergânân-ı Rikâb-ı Hümayûn: ... sofralık 10 fagfûrî kebîr tabak; sofralık 1 orta fagfûrî kâse, ...”⁸, “Hediye-i Sandalcıyân-ı İstanbul: Bir fagfûrî gülâb-dân ve buhûr-dân, ...”⁹, “Hediye-i Bezestân-ı Atîk: ...şeş hâne fagfûrî kâse-i hoş-âb maâ tabak 2 çift, ...”¹⁰, “Hediye-i Paçacıyân: Bir sîm buhûr-dân maâ fagfûr tabak ...”¹¹

8 Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri* 4-5, 395.

9 Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri* 4-5, 404.

10 Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri* 4-5, 383.

11 Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri* 4-5, 384.



32 Mavi-beyaz kâse, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl başı, Çap: 22 cm, Yük: 9 cm, TSM, Env. No. 15/1455

Vehbî, sûrnâmesi'nde 1720 şenliklerini anlatırken, düzenlenen etkinliklerin yanı sıra getirilen hediyelere de değinmiştir. Sultan III Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününde üst düzey devlet adamları ve İstanbul esnafının hediye ettikleri Çin porselenlerinin listesi ise şu şekildedir:

“... ‘inâyet-i pâdişâhîden sîr-i süfrelilik olmak üzere on ‘aded vasatiyyü’l-kıta fagfûrî tabak dahi dest-i çînî-keşân-ı matbah-ı hâkânîye vusul ile pezîrefte-i

hüsn ü revak-ı kabul kılınup ...”¹², “Sandalcılar: ... ve bir fagfûrî gülâb-dân u buhûr-dân ... arz itdiklerinden sonra...”¹³

12 Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 3: Vehbî Sûrnâmesi*, İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı, 2009, 189.

13 Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 3*, 336.

Osmanlı sarayında Çin porseleninden yapılan eşyalar bazen çeyiz veya hediye olarak verilmiş, bazen de saraya gelir sağlamak amacıyla satılmıştır. Ancak Osmanlı'daki muhalefat sistemine göre, değerli olarak addedilen tüm eşyalar gibi, Çin porselenleri de hediye edilen kişilerin vefat etmesi durumunda tekrar saray hazinesine alınmıştır. Böylece saray koleksiyonundaki Çin porselenlerinin sayısında eksilme olmamış, aksine hediye veya satın alma yoluyla eklenen yeni porselenlerle koleksiyon zenginleşmeye devam etmiştir.

Muhalefat defterlerine göre saray koleksiyonuna geri döndürülen Çin porselenlerinin sayısı 16. yüzyılda 395 porselen ve 5 seladon, 17. yüzyılda 3.177 porselen ve 468 seladon, 18. yüzyılda da 15.677 porselen ve 889 seladondur. Böylece bu üç yüzyıldaki muhalefat defterleri kayıtlarına göre toplam 20.611 adet Çin porseleni saray hazinesine geri kazandırılmıştır. Günümüzde Topkapı Sarayı Koleksiyonu'ndaki Çin porselenlerinin sayısının yaklaşık 12.000 adet olduğu hesaba katılınca, aradaki 8.611 adet farkın 1839 tarihli Gülhane Hatt-ı Hümayûnu ile muhalefat sisteminin kaldırılmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. 19. yüzyılda saraya sadece 5 porselen geri alınmıştır, diğer porselenlerin hediye edilen hanedan üyelerinde veya üst düzey devlet adamlarında kaldığı tahmin edilmektedir.

Saray koleksiyonuna muhalefat yoluyla giren Çin porselenlerinin kimlerden geldiği arşiv belgelerinden tespit edilmektedir. Valide sultanlar, hanım sultanlar, sadrazamlar, paşalar, harem ağaları, kapitan paşalar, eyalet valileri, Enderûnda görevli ağalar, padişaha yakın çalışan ağalar, kapı ağaları ve itibarlı devlet adamlarının ölümü veya görevlerinden azledilmeleri durumunda, sahip oldukları Çin porselenleri muhalefat defterine kaydedilerek saraya geri alınmıştır. Ayrıca mezat defterlerinde muhalefat eşyalarından bazılarının saraya gelir sağlamak amacıyla satıldığı da belirtilmektedir. Saray gelenekleri gereği, üst düzey devlet adamlarına görevde kaldıkları süre boyunca kullanmaları için saray koleksiyonundaki Çin porseleni tabak ve sofraya geçlerinden verilmiştir. Örneğin, Osman Paşa 1772 yılında yurt dışında görevlendirildiğinde kendisine

Enderûn Hazinesi'nden 2 fağfur hoşaf kâsesi ile 11 mertebânî tabak verildiği arşiv belgelerinde kayıtlıdır. Nişancı Emin Paşa'ya 1768 yılında sadrazamlık ihsan olunduğunda, saraydan sadrazam konağına gönderilen hediyeler arasında “*altın tablaya konulmuş on adet fağfur tabak ile şekerleme*” bulunduğu görülmektedir.

Osmanlı sarayında çinilerden mesul olan resmî görevliye “serçini” adı verilmiştir. Serçiniler, hem padişah mutfağından hem de padişah ve elçi kabullerinde kullanılan porselen yemek takımlarından sorumlu tutulmuşlardır. Kanûnî Sultan Süleyman döneminde sarayın mutfaklar bölümünde bir çinîhâne yaptırıldığı ve mutfaklarda kullanılan çinîlerin burada saklandığı bilinmektedir. Topkapı Sarayı envanterindeki porselen sayısı, günümüzde mevcut olan Çin Porselenleri Koleksiyonu'ndaki eserlerden yaklaşık bir kat daha fazladır. Bunun sebebi, Sultan II. Selim (1566-1574) döneminde, 1574 yılında saray mutfaklarında çıkan yangında çinîhânedeki birçok porselenin zarar görmesi ve günümüze ulaşamamasıdır. Selânikî, 1574 yılının Haziran ayında çıkan yangında mutfakların nasıl yandığını şöyle anlatmıştır:

“*Matbâh-ı Âmire'de kebâb çevriliürken kazâ-i rabbânî, tâbede yağ tutuşup, yukarı kuruma âteş-i alev yapışur, hiçbir vechile söyündürmeğe mecâl ü imkân olmayup alev karşuda hizmetkârlar odalarına ulaşur, kilara ve helvahâneye varur. 'Azîm ihrâk oldı. Nâgehânî olmak ile küllî şaşkınlık oldı. Cümle vüzerâ-i 'izam gelüp ve yeniçeri ağası yetişüp çâre idemediler. Ancak bu denlü fa'ide eylediler ki içerü Saray-ı Âmire'ye el-iyazü bi'llâh sirâyet ide-yazdı, heman bir divar hâ'il oldı... Ve Kilâr-i Âmire'de ve helvahânede selâtîn-i mâzîyeden intikâl eyleyen envâ'-i tuhaf-ı mergûbe fağfûri ve zarf ve âlât ve esbâb ki nazîr ü 'adili bulunmak muhâil ü mümteni' olanlar bi'külliye hebâen mensûren oldı. Ve gündüz vâki' olmak ile dahi hiçbir nesne kurtulmağa mecâl olmayup, Allah te'âlâ hazretleriniün satvet-i kâhiresi ve sahtı zuhür eyledi.*”¹⁴

14 Gülru Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar, Çev. Ruşen Sezer, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, 102.



33 *Surnâme-i Vehbî*, TSM, Env. No. A.3593, y. 85b

Selânikî saray mutfaklarında yaşanan büyük yangının mutfak eşyalarına verdiği zararları tek tek anlatmış, ayrıca “...hiçbir nesne kurtulmağa mecâl olmayup ...mâziyeden intikâl eyleyen envâ-i tuhaf-ı mergûbe fagfûri ve zarf... bi’külliye hebâen mensûren oldı” sözleriyle yangında hiçbir şeyi kurtarmaya mecallerinin olmadığından ve geçmişten intikal eden Çin porselenleri ile fincanların külliye heba olduğundan bahsetmiştir.

Çin porselenlerinin İstanbul’daki Osmanlı sarayına oldukça uzak bir ülkeden, kırılmadan getirilmesi çok meşakkatli olmasının yanı sıra Topkapı Sarayı Koleksiyonu’ndaki Çin porselenlerinin değerini katbekat arttıran bir faktör olmuştur. 13. yüzyıldan itibaren sultan sofrasında kullanılan Çin porselenlerinin desenleri ve formları yüzyıllar içinde önemli değişikliklere uğramıştır. Nitekim erken Osmanlı döneminde yeşil renkte seladon porselenler revaçtayken, ilerleyen yıllarda mavi-beyaz porselenler değerli kabul edilmiştir.

Topkapı Sarayı Koleksiyonu’ndaki mavi-beyaz porselenler, Çin’in en önemli porselen şehri olan Jingdezhen ile onun güneyinde yer alan Luomaqiao ve Hutia bölgelerindeki fırınlarda imal edilmiştir. Jingdezhen’deki en eski porselen üretim merkezi olan Hutian, Song Hanedanlığı (1127-1279) döneminde yüksek kalitede ürettiği porselenlerle meşhur olmuş ve “Seramik Başkentinin İncisi” olarak adlandırılmıştır. Bu bölgede yapılan kazı çalışmalarında, mavi zemin üzerine beyazla İslâm motiflerinin işlendiği porselen parçalarına rastlanmıştır. Bugün Topkapı Sarayı Koleksiyonu’nda bulunan, Yuan Hanedanlığı döneminden kalma, 14. yüzyıl ortalarına tarihlenen, mavi zemin üzerine beyaz boya ile yapılmış desenlerle süslü, 15/7035 envanter numaralı, 41,5 cm çapındaki tabak, türünün tek örneği olması dolayısıyla oldukça değerlidir. Üzerinde üç adet Anka kuşu, qilin adı verilen mitolojik yaratık, sülün ve çiçek dalları görülmektedir.



34 Büyük boy mavi-beyaz tabak, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl başı, Çap: 64 cm, TSM, Env. No. 15/1407



35 Mavi-beyaz tabak, Ming Hanedanlığı, 16. yüzyılın üçüncü çeyreği, Çap: 43 cm, TSM, Env. No. 15/3448

Hutian'daki kazılarda çıkan buluntuların çoğu, büyük boy tabak ve kâse parçalarıdır. Bu da Orta Doğu ülkeleri için mavi-beyaz porselenlerin bu fırınlarda üretildiğini ortaya koymaktadır. Sözü edilen ülkelere yönelik özel desenlerle bezeli bu büyük boy kapların üretimi, 1320-1352 yılları arasında yoğun olarak yapılmıştır. Çin'de ihracata ve iç piyasaya yönelik üretilen porselenlerin desenlerinde, formlarında ve işlevlerinde ciddi farklılıklar vardır. Müslüman pazarı için üretilen porselen kaplar, bu bölgelerin yeme-içme kültürüne uygun olarak imal edilmiştir. İç pazar ve Doğu Asya ülkeleri için üretilen ürünlerin malzemesi ve desen işçiliği, Orta Doğu ve Batı Asya ülkeleri için üretilenlere kıyasla daha kalitesizdir.



36 Mavi-beyaz tabak, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl sonu - 16. yüzyıl başı, Yükseklik: 51 cm, TSM, Env. No. 15/1395

İslâm ülkelerinde yemekler, sofranın ortasına konulan büyük boy tabaklardan yenildiği için bu bölgelere ihraç edilen mavi-beyaz porselen kaplar oldukça büyük boyutlarda imal edilmiştir. Nitekim Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda bulunan mavi-beyaz tabaklar, kâseler, kupalar ve fincanlar da oldukça büyüktür. Bu boyutta tabakları Asya ülkelerinde görmek mümkün değildir. Bunlar, Müslüman ülkelerin sofraya kültürüne uygun formda, özel olarak imal edilmişlerdir. Osmanlı Devleti gibi İslâm ülkelerinde yemekler bir sininin etrafında, gruplar hâlinde oturan kişilerce sininin ortasına konulan büyük boy tabaktan yenildiği için Osmanlı sarayında verilen ziyafetlerde de büyük boy tabak ve kâseler kullanılmıştır. Koleksiyondaki bazı mavi-beyaz tabakların

ölçüleri şu şekildedir: 15/1407 envanter numaralı, Ming Hanedanlığı dönemine ait ve 15. yüzyıl başına tarihlenen büyük boy mavi-beyaz tabak, 64 cm çapındadır. 15/1372 envanter numaralı, Ming Hanedanlığı dönemine ait ve 15. yüzyıl başına tarihlenen büyük boy mavi-beyaz tabak, 63,5 cm çapındadır. 15/1421 envanter numaralı, Ming Hanedanlığı dönemine ait ve 15. yüzyıl başına tarihlenen büyük boy mavi-beyaz kâse ise 38,5 cm çapındadır, derinliği de 15,5 cm'dir. Osmanlı sarayında bu tür kâseler hoşafılık veya çorbalık olarak kullanılmıştır. Avrupa ve Asya ülkelerinde bu büyüklükte tabaklar ve kâseler kullanılmadığı için Osmanlı'daki yeme içme kültürünü bilmeyen bazı araştırmacılar yanlışlıkla bunları dekoratif eşya olarak tanımlamışlardır.



37 Mavi-beyaz tabak, Ming Hanedanlığı, 17. yüzyılın ikinci çeyreği, Yüksek: 49 cm, TSM, Env. No. 15/3472



38 Mavi-beyaz kâse, Ming Hanedanlığı, Zhengde dönemi ve markalı, 1506-1521, Çap: 24 cm, Yüksek: 13,5 cm, TSM, Env. No. 15/2663



39 Mavi-beyaz tabak, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl sonu - 16. yüzyıl başı, Yüksek: 31 cm, TSM, Env. No. 15/2551



40 Mavi-beyaz tabak, Kangxi Hanedanlığı, 1662-1722, Çap: 46 cm, TSM, Env. No. 15/4592



41 Mavi-beyaz kâse, Qing Hanedanlığı, 17. yüzyıl ortası, Çap: 14, Yüksek: 6,5-7 cm, TSM, Env. No. 15/2148

Sözle edilen tabakların süslemelerinde İslâm ve Çin motifleri harmanlanarak yeni bir sentez oluşturulmuştur. Genellikle çiçekler, bahçe manzaraları, geometrik desenler ve Arap harfleriyle yazılar görülmektedir. İslâm sanatı ve Orta Doğu kültürünün Çin porselen sanatının gelişmesinde ve yeni tasarımlarla zenginleşmesindeki etkisi büyüktür. Hatta Yuan Hanedanlığı döneminde, Güney Çin şehirlerinde büyük Müslüman topluluklarının yaşadığı, Jingdezhen fırınlarının da bir süreliğine Müslüman yöneticilerin idaresinde olduğu bilinmektedir.¹⁵ Batı Asya ve İslâm

ülkelerine ihraç edilen Çin porselenleri, Çin'in yüksek porselen teknolojisi ile Orta Doğu ülkelerinin zevklerine uygun form ve desenlerde imal edilmiş; büyük boy mavi-beyaz porselen tabaklar geleneksel Çin desenleri ile süslenmiş bile tabakların yüzeyi Orta Doğu sanatına özgü biçimde, hiç boş alan bırakılmadan geometrik ve bitkisel desenlerle kaplanmıştır. Çin'in geleneksel süsleme sanatında, porselen kapların merkezinde Çin bahçe düzenlemesi, "kışın üç dostu" olarak adlandırılan bambu, erik ve çam ağacı üçlemesi, ejderhalar, Zümrüdüanka kuşu ve diğer kuşlar, mitolojik yaratıklar, şakayık, kasımpatı, ördekler, kelebekler, tavşanlar, balıklar, geleneksel kıyafetler içinde Çinli erkek ve kadın figürleri gibi Çin kültüründe anlam ve önemi olan motifler kullanılmaktadır.

15 Regina Krahl, "Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu", *İstanbul'daki Çin Hazinesi*, Ed. Ayşe Üçok, İstanbul: T.C. Dışişleri Bakanlığı, 2001, 68.

Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda mavi-beyaz porselenden yapılmış; büyük, orta ve küçük boylarda tabaklar, kâseler, şerbet kupaları, kahve fincanları, şerbet sürahileri ve küpleri, şişeler, buhardan ve gülâbdanlar, tatlı hokkaları, hatta kaşıklar vardır.

Enderûn'da yetişmiş ve Osmanlı sultanlarının Çin porselenlerinden yapılmış kaplardan yiyip içtiklerine tanıklık etmiş eski saraylılar, anılarında saray sofrasından da bahsetmişlerdir. Albertus Bobovius (Santûrî Ali Ufkî Bey), 19 yıl Topkapı



42 Mavi-beyaz matara, Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl başı, Yük: 30 cm, TSM, Env. No. 15/1401



43 Mavi-beyaz sūrahi (ibrik), Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl başı, Yük: 35,5 cm, TSM, Env. No. 15/1426



44 Büyük boy mavi-beyaz sūrahi (şerbetlik), Ming Hanedanlığı, 15. yüzyıl sonu - 16. yüzyıl başı, Yük: 45,5 cm, TSM, Env. No. 15/1402



45 Mavi-beyaz şişe, Ming Hanedanlığı, 16. yüzyıl ortası, Çin tarzı, Yük: 21,5 cm, TSM, Env. No. 15/1873





46 Mavi-beyaz ibrik, Ming Hanedanlığı, JiaJing dönemi ve markalı, 1522-1566, Yük: 33 cm, TSM, Env. No. 15/1462



47 Mavi-beyaz sürahi, Ming Hanedanlığı, 16. yüzyıl sonu, Yük: 41 cm, TSM, Env. No. 15/2240

Saray'ında yaşadıkdan sonra 1657 yılında saraydan ayrılmıştır. Topkapı Sarayı'ndaki yaşamı konu alan kitabının "Hünkâr Sofrası" başlıklı bölümünde, padişahın tek başına yemek yediğini belirterek "sofrasındaki kap kacağın hepsi porselendir veya değerli bir topraktan yapılmış martabânîdir"¹⁶

16 Albertus Bobovius (Santûri Ali Ufki Bey), *Albertus Bobovius ya*

bilgisini vermiştir. İsveç Elçisi D'Ohsson, Kanûni Sultan Süleyman'dan sonra bütün padişahların sadece porselen kullandıklarını, resmî yemeklerde de Çin'in yeşil porselenlerinin kullanıldığını yazmıştır.

da Santûri Ali Ufki Bey'in Anıları: Topkapı Sarayı'nda Yaşam, Çev. Ali Berktaş, 2. Baskı, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2002, 90.

Dîvan'da yabancı elçilere verilen ziyafetlerde yemekler prestij göstergesi kabul edilen Çin porselenlerinde servis edilmiştir. Acem Elçisi Hacı Han ve heyetine 1741 yılı başında Sâdâbâd'da verilen ziyafette gümüş ve altın sahanlar ile fağfur ve mertebânî tabaklarda çeşit çeşit yemekler ikram edilmiştir. Osmanlı sarayında şehzadelerin sünnetleri ve hanım sultanların düğünleri vesilesiyle düzenlenen şenliklerde halka ve resmî davetlilere her gün ziyafetler verilmiştir. Şehzadelerin sünnet düğünlerinde verilen ziyafetlerde üst düzey devlet adamlarına ve yabancı elçilere mavi-beyaz Çin porselenleri kaplarda yemeklerin ikram edilmesini tasvir eden minyatürler vardır. Bu minyatürlerde, bir sofranın etrafında oturan en az 7-8 kişinin sininin ortasındaki büyük boy mavi-beyaz tabaktan yemek yedikleri görülmektedir.

48 Mavi-beyaz sürahi, Ming Hanedanlığı, (Annam Vazosu, Vietnam, Thai-hoa dönemi), 1450, Yüksek: 55 cm, TSM, Env. No. 15/1850





49 Mavi-beyaz
çaydanlık, Ming
Hanedanlığı,
16. yüzyıl ortası,
Yük: 17,5 cm, TSM,
Env. No. 15/2301



50 Mavi-beyaz
matara, Ming
Hanedanlığı,
15. yüzyıl başı,
Yük: 32,5 cm, TSM,
Env. No. 15/1409



51 Mavi-beyaz fincan, Ming Hanedanlığı, Jiajing dönemi ve markalı, 1522-1566, Yüksek: 21,5 cm, TSM, Env. No. 15/2614

Sultan II. Mehmed'in şehzadeleri Bayezid ve Mustafa için 1457 yılında Edirne'de düzenlediği sünnet düğününde fağfûrî üskürelerle şerbet sunulması, Fatih dönemindeki saray şenliklerinde Çin porselenlerinin kullanıldığını göstermektedir.

Sultan III. Murad'ın şehzadesi Mehmed için 1582 yılında düzenlediği, 52 gün 52 gece süren sünnet düğünü, Osmanlı sarayının en gösterişli ve en uzun süren sünnet şenliklerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Selânikî Mustafa Efendi, hatıratında, şenlik boyunca verilecek ziyafetlerde kullanılmak üzere Hazine'den, Matbah-ı Âmire kilerinden ve çini ambarından beyaz, yeşil, zeytuni, alaca ve açık mavi renkli Çin porselenlerinden 397 adet alındığını, bunlar yetmeyince çarşıdan 541 İznik tabağı,

sahanı ve kâsesinin yanı sıra 100 adet de üsküre satın alındığını yazmıştır.

Sultan III. Ahmed'in 1720 yılında şehzadeleri için düzenlediği sünnet şenliklerinde, mollalar ve kadınlara verilen ziyafette sofranın üzerindeki yemeklerin porselen kaplarda servis edildiği görülmektedir.

1716 yılında İstanbul'a gelen İngiliz elçisinin eşi Lady Montagu, Sultan Mustafa'nın gözdesi Hafize Sultan'ın onuruna verilen ziyafeti şöyle anlatmıştır:

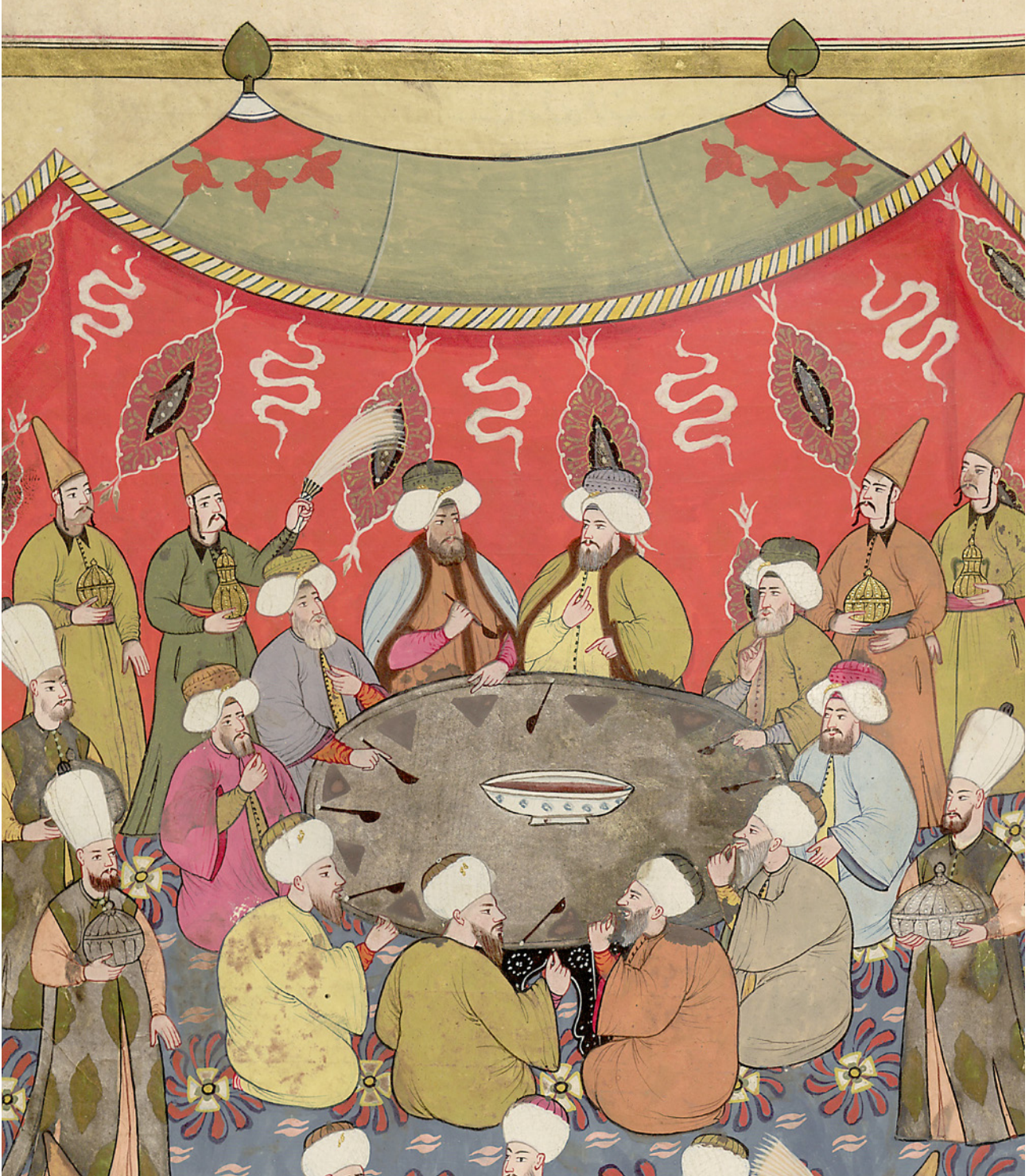
“... Şerbet, Çin porseleni kaplar içinde getirildi. Ancak kapaklarıyla fincan tabakları som altındandı. Yemekten sonra istemeyerek kullandığım peçetelere benzeyen el silme bezleriyle altın bir leğen içerisinde su getirildi ve altın tabaklı porselen fincanlarla kahve servisi yapıldı.”



52 Surnâme-i Vehbî, TSM, Env. No. A.3593, y. 50a

Görüldüğü üzere, Çin porselenleri 13. yüzyıldan itibaren Türklerin yaşantısında her daim en prestijli eşyalar olarak baş tacı edilmiş ve 20. yüzyıla dek Osmanlı sarayında kıymetli birer hazine gibi

muhafaza edilmiştir. Bu sayede yedi yüzyıl boyunca sayıları gitgide artan porselenler, Topkapı Sarayı'nda dünyanın en büyük ve en zengin koleksiyonunu oluşturmuştur.



53 Surnâme-i Vehbî, TSM, Env. No. A.3593, y. 86a

Kaynakça

- Arslan, Mehmet. *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 3: Vehbi Sûrnâmesi*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı, 2009.
- Arslan, Mehmet. *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 4-5: Lebib Sûrnâmesi, Hâfız Mehmed Efendi (Hazin) Sûrnâmesi, Abdi Sûrnâmesi, Telhîsü'l-Beyân'ın Sûrnâme Kısmı*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı, 2011.
- Cenkmen, Emin. *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948.
- Krahl, Regina. "Topkapı Sarayı Çin Porselenleri Koleksiyonu", *İstanbul'daki Çin Hazinesi*. Ed. Ayşe Üçok. İstanbul: T.C. Dışişleri Bakanlığı, 2001.
- Necipoglu, Gülrü. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*. Çev. Ruşen Sezer. 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Tufan, Ömür. "Çin, Vietnam ve İran Porselenleri Koleksiyonu", *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2023.
- Tufan, Ömür. "Sofra Araç Gereçleri Koleksiyonu", *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2023.
- Yücel, Ünsal. "Porcelains Acquired by Muhallefat", *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum İstanbul: A Complete Catalogue*. London: Sotheby's Publications, 1986.
- Yücel, Ünsal, Julian Raby. "The Archival Documentation: The Scope of the Documents", *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum İstanbul: A Complete Catalogue*. London: Sotheby's Publications, 1986.
- Yücel, Ünsal, Julian Raby. "Chinese Porcelain at the Ottoman Court", *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum İstanbul: A Complete Catalogue*. London: Sotheby's Publications, 1986.



MİLLÎ SARAYLAR KOLEKSİYONU'NDAKİ ÖRNEKLERLE KAZGANDAN KAZANA

Gül Fatma Koz Gül*

Gönderilme Tarihi: 08.05.2024 - Kabul Tarihi: 10.06.2024

Özet

Kazanlar kimi zaman gücün, kimi zaman da zenginliğin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Yeniçeri Ocağı ile ilişkilendirilen kazanlara atfedilen rivayetler, kazanlara göstergebilimsel olarak ayrı mânâlar katmıştır. Yeme içme kültürünün sadece beslenmeden ibaret olmadığını, aynı zamanda kültürel bir olgu olarak da bazı olayları etkilediğinin bir örneği olarak kazanlar, günümüzde hâlâ eskimeyen yapım teknikleri ve kullanım alanlarıyla önemlerini korumaktadır.

Millî Saraylar Mutfak Araçları Koleksiyonu'nda yemeklerin hazırlığında ve pişirilme aşamalarında kullanılmış çok çeşitli mutfak araç gereçleri bulunmaktadır. Bu araç gereçlerin ebat olarak en büyüklerinden olan kazanlar, bir mutfak malzemesi olmanın ötesinde, taşıdıkları manevi anlamlarla da diğer araç gereçler arasında ön plana çıkmaktadır.

Bu makalede Türklerin en eski yurtları olan Orta Asya'ya yerleştikleri dönemden günümüze dek kullandıkları bilinen kazanların işlevleri, kullanım alanlarına göre farklılık gösteren formları, bir kültürel motif olarak gündelik hayattaki yerleri ve kazan kelimesinin etimolojisi incelenmiş; son olarak da Millî Saraylar Koleksiyonu'nda yer alan kazan örnekleri üzerinden genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Millî Saraylar Koleksiyonu, Topkapı Sarayı, Mutfak Araçları, Yeniçeri Ocağı, Hacı Bektâş-1 Velî, Kazan, Tören Kazanları, Kırdan, Bakırcılık

FROM KAZGANS TO CAULDRONS WITH THEIR EXAMPLES IN THE NATIONAL PALACES COLLECTION

Abstract

Cauldrons sometimes appear as an indicator of power and sometimes as an indicator of wealth. Especially the rumors attributed to the cauldrons associated with the Janissary Corps have added different meanings to the cauldrons in terms of semiotically. As an example of the fact that the culture of eating and drinking does not only consist of nutrition, but also affects certain events as a cultural phenomenon, cauldrons still maintain their importance today with their ageless construction techniques and usage areas.

The National Palaces Kitchen Utensils Collection includes a wide variety of kitchen utensils used in the preparation and cooking stages of meals. Cauldrons, which are among the largest of these utensils in terms of size, stand out among others with the spiritual meanings they carry, beyond being a kitchen utensil.

In this article, the functions of cauldrons, which are known to have been used by Turks from the time they settled in Central Asia, their oldest homeland, to the present day, their forms differing according to their areas of use, their place in daily life as a cultural motif and the etymology of the word cauldron are examined; finally, a general evaluation is made based on the cauldron examples in the National Palaces Collection.

Keywords: National Palaces Collection, Topkapı Palace, Kitchenware, Janissary Corps, Hacı Bektâş-1 Velî, Cauldron, Ceremonial Cauldrons, Bath Cauldron, Copperworking

Kazanlar, Türkler tarafından en eski yurtları olan Orta Asya'ya yerleştikleri dönemden beri kullanılmış olup, günümüzde de Anadolu'da en çok kullanılan kaplar arasında yer almaktadır. Kazan Tatarcasının da dâhil olduğu çoğu Türk lehçesinde "büyük derin kap, geniş bakır kap" anlamında kullanılan kazan kelimesinin kökeni hakkında farklı kaynaklarda farklı görüşler mevcuttur.¹ Bununla birlikte Fars, Arap, Rus, Fin, Ermeni, Romen, Bulgar, Sırp, Arnavut, Makedon ve Yunan dillerinde de kazan kelimesi "çok miktarda yemek pişirmeye veya bir şey kaynatmaya yarar büyük, derin ve kulplu kap" anlamını taşımaktadır.² Türkçe kaynaklarda da kazan, yine aynı şekilde, "çok miktarda yemek pişirmeye veya bir şey kaynatmaya yarayan büyük, derin kap"³ olarak tanımlanmaktadır. Şemseddin Sâmî (ö. 1904) tarafından yazılmış ilk Türkçe sözlük olan *Kâmûs-ı Türkî*'de kazan çeşitleri şu şekilde anlatılmıştır:⁴

"Kazgan (zebanzedi: kazan)

1. Külliyyetli yemek vesaire kaynatmağa mahsus büyük tencere. Çorba, pilav, aşüre kazganı. Çamaşır kazganı: Çamaşır suyunun kaynadığı kazgan.
2. Su hıfzına veya kaynamasına mahsus madenden büyük kap. Vapur kazganı: Vapur makinasına istim getirecek suyun kaynamasına mahsus büyük mahfaza. Hamam kazganı.
3. Eski bir nevi battal top. Yeniçeri Ocağı'nda yemek kazganı birtakım merasim ile ve dua ile kurulup kaldırıldığından, mesela kazganın yerinden kaldırılması tuyan, yani isyan mânâsını ifade ederdi, vesair böyle tâbirat var idi.
4. Kazgan gibi kazanın dibine yapışıp kazılmağa çıkarılan, kızarmış ve makbul bir nevi is kokusu almış olan muhallebi vesaire."

1 Kazan kelimesinin etimolojisine dair en geniş kapsamlı çalışma için bkz. Serkan Acar, "Kazan Adının Kökeni", *Karadeniz Araştırmaları*, 26 (2010), 27-33.

2 Günay Karaağaç, "Kazan", *Türkçe Verintiler Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2008, 472.

3 İ. Gündoğ Kayaoğlu, "Bakır Bir Dergâh Kazanı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 9-10 (Ocak 1981), 191.

4 Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-ı Türkî*, Dersâadet: İkdâm, 1317, 1069.

Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı *Derleme Sözlüğü*'nde yer alan kap kacak isimlerinin araştırıldığı bir çalışmada⁵ ise Türkiye Türkçesi ağızlarının konuşulduğu yerlerde kazanların işlev, boyut ve şekillerine göre farklı isimler aldıkları tespit edilmiştir: **Kulplu, kenarlı, geniş ağızlı kazanlar:** Küpeli, Hille, Kertel

Küçük kazanlar: Balma, Baruş, Cıngılı, Dişneniği, Encik, Göpeli, Gulplu, Gurnık, Kazık, Kerani, Savrak

Büyük kazanlar: Aşurma, Barhana, Esmâ, Kestirme, Girge, Katneri, Kıyılı, Layış, Gatneri, Nıkra

İşlevine göre kazanlar: İçinde helva yoğrulan, gül yağı yapılan, pekmez ve bulgur kaynatılan kazanlar: Arani, Basma, İlmik, Mesere

Boyut ve işlevine göre kazanlar: Halgın, Lekin, Arvana

Boyut ve malzemesine göre kazanlar: Küçük ve orta büyüklükteki bakır kazanlar: Halgın, Tiyen

Boyut ve biçimine göre kazanlar: Büyük, kulplu, yarım küre biçimindeki kazanlar: Aşhana, Tist

İşlev ve yapım malzemesine göre kazanlar: Topraktan yapılmış yoğurt kazanı: Keş Kazanı

Biçim, boyut ve işlevine göre kazanlar: Kulplu, küçük ve/veya büyük çamaşır ve bulgur kazanları: Küppeli, Mayagazanı

Genel olarak kazan açıklaması yapılan maddelere göre kazanlar: Aşkâna, Gazan, Gazzık, Getiç, Kefleme, Kızan, Kulaklı

Yukarıda bahsedilen kazanlar, yaygın olarak evlerde hazırlanan toplu yemeklerin hazırlama, pişirme, taşıma ve dağıtma işlerinde kullanılmıştır. Bu kazanlardan çok daha büyük boyutlu olanları "ordu ve şölen kazanları, orta kazanları, bağ kazanları ve hayat kazanları"⁶ olarak adlandırılmaktadır. Dergâh kazanı, ocak kazanı veya ordu kazanı da denilen bu büyük boy kazanlar, maddi anlamlarının yanı sıra manevî anlamlar da taşımıştır. Nitekim Yeniçeri Ocağı'na dair her türlü mesele kazan çevresinde konuşulmuş, Yeniçerilerin başkaldırıları da yine

5 A. Mevhibe Coşar, Bahadır Güneş, "Derleme Sözlüğünde Kap Kacak-Eşya Adları", *Mutfak Gereçleri Kitabı*, Ed. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2017, 100-101.

6 Kayaoğlu, "Bakır Bir Dergâh Kazanı", 192.

kazanla ifade edilmiştir. Günümüzde de kullanılan ve “isyan etmek, ayaklanmak” anlamına gelen “kazan kaldırmak” deyimini, Yeniçerilerin isyana niyetlendiklerinin göstergesi olarak ocak kazanlarını meydana çıkarmalarından gelmektedir. Bazı araştırmacılar, Yeniçeri Ocağı'nda bulunan ve yerinden kımıldatıldığında dünyanın dengesinin bozulacağına inanılan⁷ “Yeniçeri Kazanı” ile Hacı Bektâş-ı Velî arasında çeşitli rivayetlere dayanarak bağ kurmaktadır. Şevki Koca bu bağı şu şekilde açıklamaktadır:⁸

“1339 yılında, Bursa Atıcılar Meydanı'nda Orhan Gazi'nin de aralarında olduğu büyük kalabalığın içinde Hacı Bektâş-ı Velî yeni kurulan orduyu takdis etmiştir. Büyük bir ateş yaktırarak kazanda aş pişirmiş, kazanı da askerlere armağan etmiş, eliyle batı yönüne işaret ederek Rumeli fetihlerini kastetmiş ve Türkmen lehçesi ile şöyle demiştir: ‘Öndeng, songung, gürgele’ (Sonunuz, önünüzden hayırlı olsun). Daha sonra on iki bin askeri ve yeniçerilerin on iki ortası da böylece kurulmuştur. Hırkasının yenini kesip askere aralarında hüccet olsun diye paylaşmıştı. Böylece ‘yeniçeri’ sıfatı ‘yeni asker’ anlamına değil, Hacı Bektâş-ı Velî'nin kol yeninden çıkan asker anlamına gelmektedir.”



1 Nevşehir Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhı'nda sergilenen “kara kazan”

Yeniçeri Ocağı'nın orta ve bölük kazanları dışında Hacı Bektâş-ı Velî'nin içinde çorba pişirip ocağa yadigar olarak bıraktığına inanılan bir kazan vardır. “Kara Kazan” da denilen bu kazan, “Kazan-ı Şerif” olarak anılmaktadır. Hacı Bektâş-ı Velî ve Yeniçeriler arasında bağ kuran araştırmacıların bir diğer dayanak noktası ise Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhı'nda sergilenen (Resim 1) ve üzerinde Yeniçeriler tarafından armağan edildiği yazan kazandır.⁹ Efsanenin ötesine geçmeyen bu anlatı, Palmer'a göre Bektâşî dervişlerinin XV. ve XVI. yüzyıllarda kendi tarikatları ile Yeniçeriler arasında özel bir bağlantı olduğuna yönelik bir inancı yeşertme çabalarından kaynaklanmaktadır.¹⁰ Köprülü de bu bilgiyi desteklemiş; Hacı Bektâş-ı Velî'nin Osmanlı hükümdarlarıyla bağı olduğuna veya Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşunda yer almasına ilişkin tarihî kaynaklara dayanan bir bilgi olmadığını dile getirmiştir.¹¹ Zaten 1270'lerde (bazı kaynaklarda 1271 senesine işaret edilse de net tarih belirlenememiştir) ölen Hacı Bektâş-ı Velî'nin, tarihi kesin olarak bilinmese de Edirne'nin fethinden (1363) sonra teşkil edildiği düşünülen Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşuna yetişmesi ve bu birliği kutsayarak “Yeniçeri” adını vermesi tarihsel açıdan mümkün görünmemektedir. Betül Özey'e göre bu görüşlerin artık tarihî ve bilimsel değeri kalmamıştır;¹² ancak geleneksel bir inanç ve hatıra olarak devam etmektedir.

7 Hayati Bice, *Pir-i Türkistan'ın İzinde Hoca Ahmet Yesevi*, Ed. Erhan Güngör, İstanbul: İnsan Yayınları, 2011, 300.

8 Şevki Koca, *Bektâşî Kültür Argümanlarına Göre Yeniçeri Ocağı ve Devşirmeler: Öndeng Songung Gürgele*, İstanbul: Can Yayınları, 2000, 23-26.

9 Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Orta Çağ'dan 20. Yüzyıla*, Çev. Elif Kılıç, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011, 293.

10 J. A. B. Palmer, “Yeniçerilerin Kökeni”, *Söğüt'ten İstanbul'a: Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu Üzerine Tartışmalar*, Çev. Mehmet Öz, Ankara: İmge Kitabevi, 485-483, 2000.

11 M. Fuad Köprülü, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1981, 170-171.

12 Betül Özey, *Bektâşilik-Yeniçeri Ocağı İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı İslâm Mezhepleri Tarihi Bilim Dalı, 2013, 58.

Kazanlar, farklı işlevleri bulunsa da tipolojik olarak benzer yapılara sahiplerdir. Pişirme amaçlı kullanılan kazanlar, genel olarak süslemesizdir. Bazen üzerlerine tamir gördüler ise tamir edenin adı,

vakfedilmiş bir eşya ise vakfedenin adı kazıma tekniği ile yazılmıştır. Vakfedenin makamı biraz daha yüksek ise kazanın gövdesine genellikle dökme pirinçten bir plaka ile aidiyetin yazıldığı görülmektedir.



2 F. Taeschner, Alt-Stambuler Hof-und volksleben, Ein Türkisches Miniaturealbum aus dem 17. Jahrhundert, I. Tafelband, 12, Darüşşafaka Cemiyeti Müzesi Kitap Koleksiyonu, D. No: 010530

Kazanların gövde kısımları silindirik ve derin, dipleri dışbükey ve ağızları büyüktür.¹³ Genellikle iki kulpludur ve bu kulplar hareketlidir. Ancak kulpsuz, tek kulplu veya dört kulplu örneklerine de rastlamak mümkündür. Bu kulpların taşıma veya asma amaçlı kullanıldıkları bilinmektedir. (Resim 2) İ. Gündâğ Kayaoğlu'na göre, "kara kazan" olarak da bilinen dergâh kazanlarındaki dört kulplu, "Evtâd-ı Erbaa" denilen ve âlemin dört bucağını mânen idare eden dört imamı (Hz. Mevlâna Celâleddin

Rûmî, Hacı Bektâş-ı Velî, Hacı Bayram-ı Velî, Şeyh Şâbân-ı Velî) işaret etmektedir.¹⁴ Ancak bu bilginin kaynağına ulaşamamıştır. Kazanların çevresinde yer alan kulplar, kazana karşılıklı ve simetrik olarak perçinlenmiştir. Bunun amacı, kazanın yerini değiştirmek gerektiğinde karşılıklı kulplara uzun sırtıklar geçirilerek dört veya çoklukla daha fazla kişinin dengeli bir biçimde taşınmasına olanak sağlamaktır. (Resim 3)



3 TSM, A3690, 90.

13 Sümer Atasoy, *Geleneksel Bakır Kaplar: Semahat ve Nusret Arsel Koleksiyonu*, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 2013, 26.

14 Kayaoğlu, "Bakır Bir Dergâh Kazanı", 192.

Kullanım amacı yemek pişirme veya hazırlığı olmayan ancak literatürde “kazan” olarak adlandırılan kaplar da vardır. Prestij amaçlı kullanılan bu tür kazanlar, genellikle kulpsuzdur ve zengin bezemelidir. Dip kısımları ve gövdeleri düz olan bu eserler, ağız kısmına doğru daralan bir forma sahiptir ve kenarsızdır. Günümüzde müzelerde sıklıkla rastlanan bu tür kazanların Selçuklu dönemine tarihlendikleri bilinmektedir.¹⁵ Kazanların dekorasyonunda, dairesel formlu madalyonlar içerisinde

bitkisel bezemeler, zencerek bordürlü geçmeler, rûmî, palmet ve yıldız motifleri kullanılmıştır. Bazılarının gövde kısımlarında yer alan madalyonlar arasında nesih ve sülüs hat ile yazılmış bezemeler vardır. (Resim 4-5) Bu kazan tipinin geç döneme tarihlenen örneklerinde ise laleler, demet şeklinde çiçekler, narlar, serviler ve salbekli şemseler görülmektedir.¹⁶ Millî Saraylar Koleksiyonu’nda çok sayıda prestij kazanı muhafaza edilmektedir.



4 Kazan, TSM, Env. No. 25-3308



5 Kazan, TSM, Env. No. 25-3312

15 İ. Gündoğ Kayaoğlu, Oktay Belli, “Trabzon Bakırcılığı”, *Bir Tutkudur Trabzon*, Ed. İ. G. Kayaoğlu, Ö. Cıvaoğlu, C. Akalın, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, 463.

16 Emine Karpuz, “Anadolu’daki Geleneksel Süslemeli Bakır Mutfak Kaplarının Tasarımı”, 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri-Maddi Kültür*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018, 266.

Günümüzde genellikle yemek pişirmek ve su kaynatmak için kullanılan kazanlar, Türk kültüründe manevi bir öneme de sahiptir. Özellikle kutsal mekânlara, önemli kişilerin mezarlarına veya türbelerine kazan koyma geleneği, bu kişilerin toplumun maddi ve manevi birliğini temsil ettikleri düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Konya Mevlânâ Müzesi'nde "Nisan Tası" olarak bilinen, eskiden Horasan erlerinin mezarlarının yanında bulunan bir kazan vardır. Nisan ayında Kubbe-i Hadrâdan süzülen yağmur sularının bu kazanda toplandığına ve bu suların şifalı olduğuna inanılmaktadır.¹⁷ Bu noktada dünyaca ünlü "Tay Kazan"ı da anmak yerinde olacaktır. Emir Timur'un Yeseviye tarikatının kurucusu Ahmed Yesevî'ye hürmetlerini sunmak amacıyla Türkistan şehrinde bulunan Ahmed Yesevî Türbesi için yaptırdığı bu kazan, rivayete göre yedi ayrı metalin karışımından dökülerek imal edilmiştir. 1399 yılında, Karnak kentinde, Usta Abdülaziz b. Usta Şerafüddin Tebrizî tarafından yapılan kazan yaklaşık 2 ton ağırlığında, 2,4 metre genişliğinde, 1,6 metre yüksekliğindedir ve 3 bin litre su alma kapasitesine sahiptir.¹⁸

Millî Saraylar Koleksiyonu'nda yer alan ve Topkapı Sarayı envanterine "kazan" olarak kayıtlı eserlerde de yukarıda bahsi geçen kazan tiplerine ve bezemelerine rastlanmaktadır.

Bu kazanların detaylı anlatımına geçmeden önce, Matbah-ı Âmire'de, yani Saray Mutfağı'nda yemek hazırlığı ve pişirilmesi amacıyla kullanılan kazanların bakır malzemesi hakkında genel bir bilgi vermek uygun olacaktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun kalbi olarak inşa edilen Topkapı Sarayı; siyasi, askerî ve diplomatik konumunun yanı sıra sosyal bağlamda da büyük bir sorumluluğu üstlenmiştir. Âdeta küçük bir şehir görünümünde olan Saray, barındırdığı farklı birimlerin uyum içerisinde hizmet verdiği, Osmanlı saray kültürü ve geleneklerini yüzyıllar boyunca koruyan bir yapıya ev sahipliği yapmıştır. Bu teşkilatlanmanın mekânsal ve işlevsellik anlamında belki de en büyük örneği Matbah-ı Âmire'dir. Padişah ve ailesine, Saray çalışanlarına, yabancı elçilere ve özel günlerde Yeniçerilere yemekler bu mekânda hazırlanmıştır. Yemeklerin hazırlık aşamasında çeşitli malzemelerden ve çeşitli boylarda kap kacak kullanılmıştır. Zaman içerisinde ihtiyaçlar değişse de Topkapı Sarayı Mutfağı'nda kullanılan araç gereçlerin vazgeçilmeyen yapım malzemesi bakır olmuştur.

Yavuz Sultan Selim, Çaldıran Savaşı'nın (1514) ardından işlerinde maharetli olarak bilinen 1.000 kişilik bir zanaatkâr grubunu Tebriz'den İstanbul'a getirtmiştir. Kuzeybatı İran sanatının belirgin özelliklerini (Sâsânî ikonografisi, geometrik ve kaligrafik desenler, gerçek dışı canlılar, vb.) bu dönemde gelen ustaların yaptığı mutfak eşyalarında görmek mümkündür. Zamanla özellikle Süleymaniye çevresi ve Mercan Yokuşu'nda bakırcı dükkânları açılmıştır. (Resim 6) Tamamen Saray'ın ihtiyacını karşılamaya yönelik ürünler imal eden bu dükkânlarda "Süleymaniye Bakır" veya "Süleymaniye Ekolü" olarak bilinen bir üslup ortaya çıkmıştır. Süleymaniye dışında Beyazıt, Kumkapı, Yedikule ve Unkapanı semtlerinde "Kazgancı" denilen işlikler de Saray'a bakır temin etmiştir.¹⁹ İlerleyen dönemlerde Balkanlar ve Kafkaslardan getirilen bakır işçilerinin de katkıları ile hem Saray'a özel hem de gündelik kullanım için farklı formların geliştirildiği bilinmektedir.

17 Metin Akar, *Taykazan: Taykazan ve Etrafında Oluşan Halk Kültürü, Taykazanın Rusya Macerası, Belgeler*, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2017, 17.

18 Akar, *Taykazan: Taykazan ve Etrafında Oluşan Halk Kültürü, Taykazanın Rusya Macerası, Belgeler*, 34.

19 İ. Gündâğ Kayaoğlu, Oktay Belli, *Anadolu'da Türk Bakırcılık Sanatının Gelişimi / Bakır Yatakları, Üretimi ve Atölyeleri*, İstanbul: Sandoz Yayınları, 1993, 62.



6 Nakkaş Osman, *Surnâme-i Hümayûn*, 1582,
esnaf alayının geçişinde bakır ustaları, TSMK.H.1344-135a

Millî Saraylar Koleksiyonu Envanterine “Kazan” Adıyla Kayıtlı Eserlerden Örnekler

Topkapı Sarayı envanterine “kazan” olarak kaydedilmiş 30 adet eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bir bölümü bakır, bir bölümü de pirinçtir. Eserler tipolojilerine göre değerlendirildiğinde; yemek ve

su kaynatmaya yaradığı düşünülen büyük boy kazanlar, kirdan tipi kazanlar ve daha ziyade tören tipi denilen, küçük boy, tasa benzeyen kazanlar olarak kategorize edilebilir.



7 Topkapı Sarayı, Helvahâne Bölümü

Koleksiyonun en önemli eserleri arasında sayabileceğimiz, pişirme veya taşıma amaçlı kullanıldığını düşündüğümüz bakır kazanlar oldukça

büyük boyutludur. Bugün Topkapı Sarayı Matbah-ı Âmire yapı kompleksindeki Helvahâne Bölümü'nde sergilenen (Resim 7), her biri aynı

tipde ancak farklı ebatlarda olan 5 adet kazan bunlara örnektir.²⁰ İçlerinde en büyüğü, 1 metre çapında ve 300 kg ağırlığındadır.²¹ Kazanların kalınlıkları ise 5-6 mm'dir. (Resim 8) Böylesi bir ebadın günümüzde bile elle işlenip çekiçlenmesinin zor olduğu bilinmektedir. Kazanların kulpları hareketli olup 3-4 cm kalınlığındadır ve yarım ay şeklindedir. Gövdeleri iki parça olarak

dövülmüş ve büyük bakır çivilerle perçinlenmiştir. Kazanların dip kısımlarında 100'ün üzerinde perçin kullanılmıştır. Ağız kısımlarına geçirilen yaklaşık 2 cm kalınlığında ve tek parça hâlindeki demir çember ise kazana ayrı bir sağlamlık katmak için eklenmiştir. Bu türdeki ilginç örneklerden biri de ağız kısmının²² dört yanında ikişerden toplam 8 adet çengelin bulunduğu kazandır.



8 Kazan, bakır, TSM, Env. No. 25-3296



9 Kazan, bakır, TSM, Env. No. 25-1222

20 Topkapı Sarayı Mutfak Araçları Koleksiyonu, Env. No. 25/2277, 2279, 3295, 3296, 3297.

21 Topkapı Sarayı Mutfak Araçları Koleksiyonu, Env. No. 25/3295.

22 Topkapı Sarayı Mutfak Araçları Koleksiyonu, Env. No. 25/1222.

(Resim 9) Çengellerin kullanım amacı net olarak bilinmemekle beraber, kulp sokmak için oldukça ince oldukları düşünülürse zincirle asmak için kullanılmış olabilecekleri en doğru tahmin olabilir. Günümüzde kullanılan lehim ve kaynak gibi işlemlerin uygulanmadığı bu kazanların sızdırma yapmayacak kadar sağlam olmalarında ustaların deneyimi ve tekniğin gelişmişliği rol oynamaktadır.

Kaynatma işlemi için kullanıldıklarını düşündüğümüz kazanlar ise daha ufak boyutta ve daha hafiftir. Bu eser grubundaki kazanların ağız çapları 50-65 cm arasında değişmektedir, üzerlerindeki işçilik de daha azdır. Kalınlıkları 3 mm'yi geçmeyen bu örneklerde yarım ay şeklinde kulp mevcuttur. (Resim 10) Geniş ağızlı, kıvrımlı gövdeye sahip bu kazanların dip kısımlarının ocağa rahat oturması için geniş bırakıldığı düşünülmektedir.²³

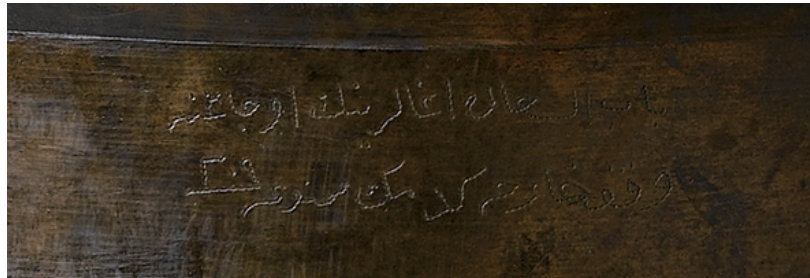


10 Kazan, bakır, TSM, Env. No. 25-1219

23 Topkapı Sarayı Mutfak Araçları Koleksiyonu, Env. No. 25/1219, 1220.

Kazan olarak kayıtlı eserlerde görülen bir diğer grup da hamama giderken işlemeli örtülerle sarak baş üstünde taşınan, ufak boylu, dibi geniş, ağız kısmı dar olan kirdanlardır. Topkapı Sarayı'ndaki hangi amaçla kullanıldıkları net şekilde bilinmeyen kirdan örnekleri tam olarak bu formdadır. "Kildan", "kirden", "kildenlik" veya "kirdenlik"²⁴ isimleriyle karşımıza çıkan bu kazanların kullanım amacı diğer kazan tiplerinden farklıdır. Yıkama işleminin ardından, formları itibarıyla oturak olarak da kullanılmışlardır. Ayrıca, darbukaya benzeyen şekliyle

güzel ses verdiği için hamamlarda eğlence için de kullanıldığı bilinmektedir.²⁵ Koleksiyondaki bakır eserlerin üzerinde hangi sene ve kim tarafından vakfedildiklerine, kime ait olduklarına ve hangi usta tarafından yapıldıklarına dair ipuçları yakalayabileceğimiz Osmanlıca damga ve yazılara rastlamak mümkündür. Örneğin, koleksiyonda yer alan kirdanlardan birinde²⁶ "Bâbüssâde ağalarının ocağına vakıftır, harice götürmek memnudur, 309" yazılıdır. (Resim 11-12) Ağza doğru daralarak yükselen bu eser, 30 cm yüksekliğinde ve 35 cm çapındadır.



11-12 Kirdan ve yazı detayı, bakır, TSM, Env. No. 25-1416

24 Eski zamanlarda kil bir temizlik malzemesi olarak kullanıldığından dolayı bu eser cinsi için en uygun isim "kildan"dır. Bazı yörelerde ise hanımların kirlilerini koymaları sebebiyle "kirdan" veya "kirden" ismini almıştır. Yaygın bir diğer kullanım da "kirdenlik"tir. Ancak bu yanlış bir kullanımdır ve galat-ı meşhur olmuştur. Zira "-lık" eki Türkçeye özgü bir yapımdır, "-dan" ise Farsça bir ek olup ardından gelen kelimeye "taşıyan, muhafaza eden" anlamlarını katmaktadır. Dolayısıyla "kir" veya "kil" muhafaza eden anlamına gelen "kirdan" veya "kildan", bu kelime için en doğru kullanımdır.

25 Esat Uluumay, "Hamam Kültürü Üzerine", *Eski Hamam, Eski Tas*, Haz. Mine Haydaroğlu, Nihat Tekdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, 15.

26 Topkapı Sarayı Sağlık Araçları Koleksiyonu, Env. No. 25/1416.

Sonuç

Bu yazıda, Osmanlı İmparatorluğu'nda gücün sembolü olarak karşımıza çıkan kazanların kelime anlamları, tipolojik detayları ve kullanım alanlarından bahsedilerek Millî Saraylar Koleksiyonu'nda bulunan örneklerine yer verilmiştir. Gündelik yaşamda sıklıkla kullanılan bazı eşyaların sadece meta değerinin olmadığını, aynı zamanda sosyokültürel bazı anlamlarının da olduğunu ortaya koyan kazanlar, günümüzde hâlâ en çok kullanılan mutfak eşyaları arasındadır. Kökeni Orta Asya'ya dayanan ve gelişen teknolojiye rağmen aynı tekniklerle üretilen kazanlar, bir kültür unsuru olarak tarihî pek çok olguyu etkilemiştir. Burada kısaca değinilse de başka araştırmalarla ayrıntılı biçimde incelenmesi gereken diğer hususlar da kazan kelimesinin kökeni ve kazanların Orta Asya'ya hangi yolla geldiğidir.

Kaynakça

- Acar, Serkan. "Kazan Adının Kökeni", *Karadeniz Araştırmaları*. 26 (2010), 27-33.
- Akar, Metin. *Taykazan: Taykazan ve Etrafında Oluşan Halk Kültürü, Taykazanın Rusya Macerası, Belgeler*. Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2017.
- Atasoy, Sümer. *Geleneksel Bakır Kaplar: Semahat ve Nusret Arsel Koleksiyonu*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 2013, 26.
- Bice, Hayati. *Pir-i Türkistan'ın İzinde Hoca Ahmet Yesevi*. Ed. Erhan Güngör. İstanbul: İnsan Yayınları, 2011, 300.
- Çoşar, A. Mevhibe, Bahadır Güneş. "Derleme Sözlüğünde Kap Kacak-Eşya Adları", *Mutfak Gereçleri Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2017, 101.
- Farohi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Orta Çağ'dan 20. Yüzyıla*. Çev. Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011, 293.
- Karaağaç, Günay. "Kazan", *Türkçe Verintiler Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2008, 472.
- Karpuz, Emine. "Anadolu'daki Geleneksel Süslemeli Bakır Mutfak Kaplarının Tasarımı", 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri-Maddi Kültür*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018, 266.
- Kayaoğlu, İ. Gündoğ, Oktay Belli. "Trabzon Bakırcılığı", *Bir Tutkudur Trabzon*. Ed. İ. G. Kayaoğlu, Ö. Civaoglu, C. Akalın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, 463.
- Kayaoğlu, İ. Gündoğ, Oktay Belli. *Anadolu'da Türk Bakırcılık Sanatının Gelişimi / Bakır Yatakları, Üretimi ve Atölyeleri*. İstanbul: Sandoz Yayınları, 1993, 62.
- Kayaoğlu, İ. Gündoğ. "Bakır Bir Dergâh Kazanı", *Sanat Tarihi Yılı*. 9-10 (Ocak 1981), 191-194.
- Koca, Şevki. *Bektaşî Kültür Argümanlarına Göre Yeniçeri Ocağı ve Devşirmeler: Öndeng Songung Gürgele*. İstanbul: Can Yayınları, 2000, 23-26.
- Köprülü, M. Fuad. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1981, 170-171.
- Özey, Betül. *Bektâşîlik-Yeniçeri Ocağı İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı İslâm Mezhepleri Tarihi Bilim Dalı, 2013, 58.
- Palmer, J. A. B. "Yeniçerilerin Kökeni", *Söğüt'ten İstanbul'a: Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu Üzerine Tartışmalar*. Çev. Mehmet Öz. Ankara: İmge Kitabevi, 2000, 483-485.
- Sami, Şemseddin. *Kâmûs-ı Türki*. Dersâdet: İkdâm, 1317, 1069.
- Uluumay, Esat. "Hamam Kültürü Üzerine", *Eski Hamam, Eski Tas*. Haz. Mine Haydaroglu, Nihat Tekdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, 15.



سید کبیر محمد نقیہ عم
۱۰ اگست ۱۹۱۸ء

عمر فاروق

PAYİTAHT İSTANBUL'DA FOTOĞRAFÇILIĞIN DOĞUŞU VE PORTRE FOTOĞRAFÇILIĞI

Büşra Cansız*

Gönderilme Tarihi: 18.04.2024

Özet

İnsanoğlunun yüzyıllar boyunca gözle görüneni kalıcı hâle getirme çabasının sonucu olarak 19. asırda ortaya çıkan ve hayatın vazgeçilmez bir unsuru hâline gelen fotoğrafçılık, dönemin sosyokültürel hayatına tanıklık etmemizi sağlayan önemli bir kaynak olmuştur. 19. yüzyılın en merak uyandıran sanatlarından olan fotoğrafçılık, Osmanlı Devleti'nde de ilgi ile karşılanmıştır. Fotoğrafın bulunuşu Osmanlı'da ilk kez 28 Ekim 1839 tarihli *Takvîm-i Vekâyi* gazetesinde duyurulmuş, takip eden günlerde özellikle Pera sokakları birbiri ardına açılan fotoğrafanelere ev sahipliği yapmıştır. Bu dönemde Abdullah Frères, Basile Kargopoulo, Bogos Tarkulyan, Nicolas Andriomenos, Pascal Sébah gibi Osmanlı fotoğrafçıları yetişmiş ve "Zat-ı Hazret-i Şehriyârî'nin Fotoğrafçısı" olarak görev almışlardır.

Osmanlı padişahları bu yeni sanat ile yakından ilgilenmiş; özellikle fotoğrafa büyük ilgi duyan Sultan II. Abdülhamid, ülke içinde ve dışında yaptırdığı çekimler ile "Yıldız Albümleri" adıyla çok değerli bir koleksiyon oluşturmuş ve bu fotoğraflarla dünyadaki sosyokültürel gelişmelerden haberdar olmuştur. Toplam 1.677 albümden müteşekkil olan Yıldız Albümleri'nde yer alan 49 bin 943 fotoğraf ile bir dönemin kaydı tutulmuş, böylece Osmanlı halkı profili hakkında birinci kaynaktan yorum yapabilmemize olanak sağlayan biyografik kayıtlar oluşmuştur.

Anahtar kelimeler: Fotoğrafçılık, Pera, Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Albümleri, Osmanlı Devleti, Abdullah Frères, Millî Saraylar, Resim Müzesi

THE BIRTH OF PHOTOGRAPHY AND PORTRAIT PHOTOGRAPHY IN THE CAPITAL CITY İSTANBUL

Abstract

Photography, which emerged in the 19th century as a result of mankind's effort to make the visible permanent for centuries and became an indispensable element of life, has been an important source that allows us to witness the sociocultural life of the period. One of the 19th century's most intriguing arts, photography was also met with interest in the Ottoman Empire. The invention of photography was announced for the first time in the Ottoman Empire in the newspaper *Takvîm-i Vekâyi* dated October 28, 1839, and in the days that followed, the streets of Pera, in particular, became home to photography houses that opened one after another. During this period, Ottoman photographers such as Abdullah Frères, Basile Kargopoulo, Bogos Tarkulyan, Nicolas Andriomenos, and Pascal Sébah were trained and served as "Photographers of His Highness the Sultan".

The Ottoman sultans took a keen interest in this new art; Sultan Abdülhamid II, who was particularly interested in photography, created a very valuable collection called "Yıldız Albums" with the photographs taken both inside and outside the country, and kept himself informed about sociocultural developments in the world with these photographs. The 49,943 photographs in the Yıldız Albums, consisting of a total of 1,677 albums, recorded a period, thus creating biographical records that allow us to comment on the profile of Ottoman people from the first source.

Keywords: Photography, Pera, Sultan Abdülhamid II, Yıldız Albums, Ottoman Empire, Abdullah Frères, National Palaces, Museum of Painting

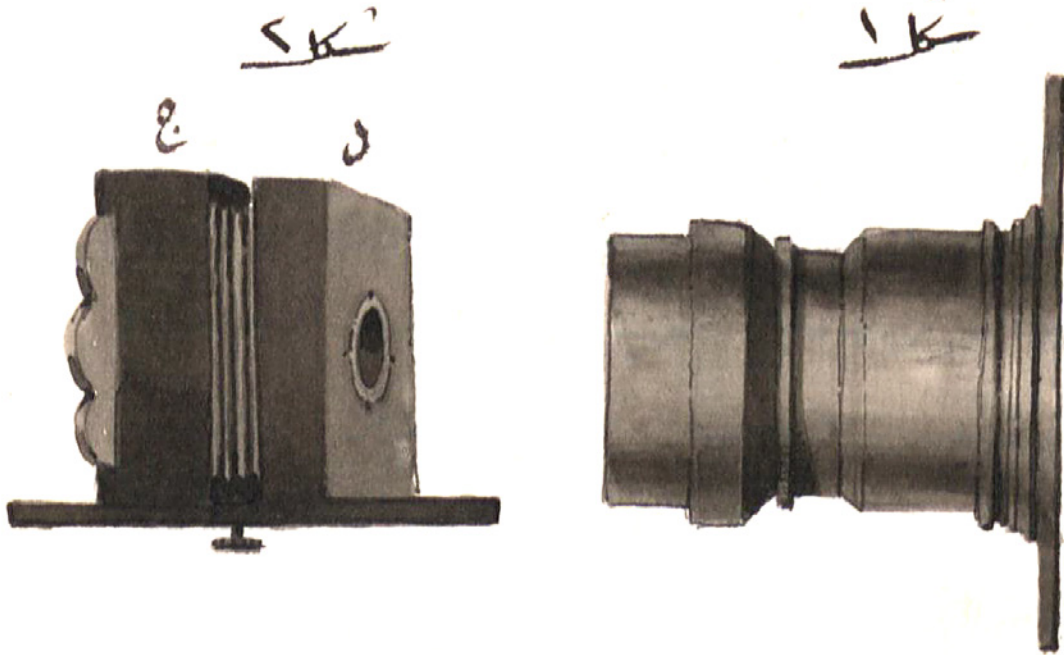
Fotoğrafın İcadı

Fotoğraf kelimesi, Eski Yunanca photos (ışık) ve graphein (çizmek) sözcüklerinin birleşiminden türemiştir. 19. yüzyıldan itibaren hayatımızın vazgeçilmez bir parçası hâline gelen fotoğrafın icadına ilişkin gelişmeler binlerce yıl öncesine uzanmaktadır. M.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles, bir yüzey üzerine görüntü düşürmeyi başarmıştır. Ancak bu kalıcı bir görüntü olmamıştır. Bu deneyi ilerletmek ve görüntüyü kalıcı kılabilmek, sonraki yüzyılların en büyük uğraşı olagelmıştır.

Fotoğrafın bulunuşunu gerçekleştiren önemli araçlardan biri camera obscura (karanlık oda) tekniğidir.¹ İbnü'l-Heysen'in 10-11. yüzyıllarda karanlık oda tekniğinden faydalanarak yürüttüğü çalışmalar 19. yüzyıla gelindiğinde nihayet olgunlaşmış ve Joseph Nicéphore Niépce 1810'larda ışığa duyarlı bir levha üzerinde kalıcı görüntüler elde etmeyi başarmıştır.

Yeni bir dönemin kapılarını aralayan Niépce, 1826 yılında Fransa'nın Chalon-sur-Saône kentindeki evinin penceresinden 8 saatlik pozlama sonucunda, dünyada bilinen ilk fotoğrafı çekerek tarihe geçmiştir. *Pencereden Le Grasa Bakış* adıyla bilinen bu fotoğrafı 8 Aralık 1827'de Royal Society'ye bildirmesi ile "Heliography" adı verilen bu yeni buluş dünya tarihinde yeni bir dönemi başlatmıştır. Gerçek bu fotoğraf gerekse daha önceki fotoğraflar güneş ışığı ile elde edildiğinden "Heliography" olarak adlandırılmıştır.²

İnsanoğlunun yüzyıllar boyunca gözle görüneni kalıcı hâle getirme çabası nihayet meyvelerini vererek yeni bir sanatın doğmasına yol açmıştır. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Niépce ile yürüttüğü çalışmalarını ilerleterek 1839 senesinde buluşlarını *Fransız İlimler Akademisi Bülteni*'nde yayınlamıştır. Paris ve Londra'dan dünyaya yayılan fotoğrafçılık, kısa zamanda başta Amerika olmak üzere diğer ülkeleri de etkisi altına almıştır.



1 Fotoğraf makinesi (Azmezâde Sâdık el-Müeyyed, *Fenn-i Fotoğraf*, İstanbul Üniversitesi Yazma Eserler Kataloğu)

1 Kemal Gök, "Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler", *Yıldız Journal of Art and Design*, 3 / 1 (2016), 45.

2 Güler Ertan, "Dünden Bugüne Fotoğraf", *Sanat Dergisi*, 7 (2005), 57.

Payitaht İstanbul'da Fotoğrafçılık

Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın bulunuşu 19 Şaban 1255 / 28 Ekim 1839 tarihli *Takvîm-i Vekâyi* gazetesinin 186. sayısında duyurulmuştur. "Havâdisât-ı Hâriciye" bölümünde yer alan haberde sözü edilen icadın önemine değinilmiş, fotoğrafın mucidi olarak Daguerre tanıtılmış ve fotoğrafın teknik özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Nitekim buluşun adı da 1850'li yıllara kadar Daguerre'ye ithafen "Daguerreotype" olarak anılmıştır.

1842 yılında İstanbul'a gelen Daguerre'in öğrencilerinden Kompa, Beyoğlu'nda Daguerreotype tekniğini uygulamaya ve öğretmeye başlamıştır.³ Osmanlı halkının fotoğrafçılık ile asıl tanışması ise İtalyan asıllı Carlo Naya'nın 1845 senesinde İstanbul'a gelerek Pera'da stüdyo açması ile başlamıştır.

Avrupa'da yaşanan yenilik hareketlerinin tümü Osmanlı'da ilgiyle takip edilmiştir. Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud'dan itibaren devletin Batı'ya dönük bir politika izlemesi, sosyal hayatta köklü değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Geleneksel minyatür sanatı yerini Batılı tarzda taval üzerine yağlıboya resimlere bırakırken, padişahlar da portrelerini yaptırarak yeni bir geleneği başlatmışlardır. Sultan II. Mahmud'un Batılı kıyafetler ile poz vererek portresini çizdirip devlet dairelerine astırması ve tasvîr-i hümayûn nişanlarını yaptırarak yabancı elçiliklere armağan etmesi bu değişimin sonuçlarıdır. Böylesi bir ortamda fotoğrafın bulunuşu da büyük bir ilgi uyandırmıştır. Nitekim Sultan Abdülmecid fotoğrafı çekilen ilk Osmanlı padişahı olmuştur.

Padişahların fotoğrafa olan ilgisi Müslüman halkın bu yeni icada kabulünü hızlandırır da dinî gelenekler nedeniyle ilk fotoğrafçılar Müslümanlar ve Museviler arasından çıkmamıştır. Fotoğraf sanatı daha ziyade Hristiyan dinine sahip topluluklar, Ermeniler ve Rumlar tarafından icra edilmiş⁴ ve payitahtın Batılı yerleşim yerlerinden olan Pera'da gelişmiştir. Bu dönemde Abdullah Frères, Basile Kargopoulo, Bogos Tarkulyan, Nicolas Andriomenos ve Pascal Sébah gibi Osmanlı fotoğrafçıları "Zat-ı Hazret-i Şehriyârî'nin Fotoğrafçısı" olarak görev yapmışlardır.

Osmanlı Devleti'nde İlk Fotoğrafçılar ve Fotoğraf Stüdyoları

Osmanlı Devleti'nin payitahtı olan İstanbul'da fotoğrafçılık hızlı bir gelişim göstermiştir. 1853-1856 Kırım Savaşı'nda haber fotoğrafçılığının gelişmesi ve Batılı seyyahların yolunu İstanbul'a çevirmesi, bahsi geçen gelişim sürecini hızlandırmada büyük rol oynamıştır. Osmanlı her ne kadar Avrupa nezdinde gücünü kaybetmiş gözükse de Doğu'nun gizemli şehri İstanbul merak uyandırmaya devam etmiştir. 1856 senesinde İstanbul'a gelen Alman kimyager Rabach'ın stüdyosunda yetişen Abdullah Kardeşler, Rabach'ın Almanya'ya dönmesi üzerine stüdyoyu devralarak kendi dönemlerini başlatmışlardır. Daha sonra Beyazıt'taki bu dükkânı satarak yeniliklerin ve fotoğrafçılığın merkezi konumuna gelen Pera'ya taşınmışlardır.

3 Simber Atay, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 15, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 519.

4 Engin Çizgen, *Türkiye'de Fotoğraf*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992, 20.

Abdullah Frères

Abdullah Frères olarak bilinen Ermeni asıllı Viçen, Hovsep ve Kevork kardeşler, uluslararası üne kavuşmuş fotoğrafçılardır. Sonradan Abdullah Şükrü ismini alan Viçen, minyatür ve resim sanatı ile uğraşmıştır. Ayrıca fotoğrafçılığı daha detaylı öğrenmek için kardeşi Kevork ile beraber bu sanatın doğduğu Paris'e gitmiştir.

Çektikleri fotoğraflar ve oluşturdukları albümler ile dikkatleri üzerlerine çeken Abdullah Kardeşler, 1863 senesinde Sultan Abdülaziz'in de fotoğrafını çekmiş ve bu sayede "Saray Fotoğrafçısı" ünvanını almışlardır. Hatta Sultan Abdülaziz "Yüzüm ve asıl görüntüm, Abdullah Kardeşler'in çektiği fotoğraflardaki gibidir. Emrediyorum, bundan böyle yalnızca onların çektiği fotoğraflarım resmî fotoğraf olarak tanınsın ve böyle kabul edilerek her tarafa dağıtıl-sın" buyruğunu vermiştir.⁵ Abdullah Kardeşler'in stüdyolarına özel hazırlanan arka kartlarında Osmanlıca ve Fransızca yazılar bir arada yer almıştır. Fotoğraflarında "Abdullah Frères Photographes de S.M.I. le Sultan Constantinople" ifadesi görülen sanatçılar, Padişah'ın fotoğraflarını altın yaldızla süslemişlerdir.

Perâdaki atölyelerinde zengin bir fotoğraf koleksiyonu oluşturan Abdullah Kardeşler'in başarıları dönemin hatırı sayılır birçok gazetesinde duyurulmuştur. Hem meşhur olmaları hem de stüdyolarında Padişah'ın tuğrası ile Osmanlı nişanlarını bulundurmaları nedeniyle halkın da yoğun ilgisine mazhar olan Abdullah Kardeşler'in çektikleri fotoğraflar, bugün dahi dayanıklılıkları ve solmayan kaliteleriyle hayranlık uyandırmaktadır.

Millî Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu'na ait 121/775 envanter numaralı seride yer alan fotoğraflarda "cabinet portrait" tarzı dikkat çekmektedir. Sözü edilen fotoğraflar yaklaşık 11 x 16 cm büyüklüğündeki kartonlara monte edilmiş, 10 x 14 cm ebatlarındaki fotoğraf baskısından oluşmaktadır. Kartonun arka yüzünde fotoğraf stüdyosuna ilişkin bilgilerin yer aldığı bu baskı türü, "Carte-de-visite" olarak adlandırılan fotoğrafların yerini almıştır.

⁵ Engin Özendes, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, 39.



2 Abdullah Frères'in stüdyosuna ait fotoğraf kartı, Millî Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 121/775.9

Başlangıçta sade bir fon önünde çekilen portre fotoğrafları zamanla aksesuar ve dekor kullanımıyla zenginlik kazanmıştır. En sık kullanılan poz bir sandalyeye oturma veya yaslanma olurken, en sık kullanılan aksesuarlar ise kitap, nargile ve silahlar olmuştur. Mesleği ortaya koyan kıyafetlerle verilen bu pozlarda genellikle ciddi ifadeler görülmektedir. Günümüzle mukayese ettiğimizde, o dönemde fotoğraf çekimiyle henüz tanışan insanların her bir poza büyük önem verdikleri ve bu yeni buluşa ciddi bir yaklaşım gösterdikleri anlaşılmaktadır.



3 Abdullah Frères'in stüdyosuna ait fotoğraf kartı arkası,
Millî Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 121/775.26

Fransız İmparatoriçesi Eugénie, Alman İmparatoru II. Wilhelm, Avusturya Kralı Franz Joseph, İran Şahı Nasıreddin, Mısır Hıdivi İsmail Paşa, İtalya Kralı II. Vittorio Emanuele, İngiltere Kralı Edward, Sırbistan Kralı Milan ve Bulgar Prensi

Ferninand gibi devlet başkanlarının da fotoğraflarını çeken Abdullah Kardeşler, Sultan II. Abdülhamid döneminde "Saray Fotoğrafçısı" ünvanını kaybetmiş ve borçlarını ödeyebilmek için 1899'da stüdyolarını Sébah & Joaillier'e satmışlardır.

Phébus Efendi

Abdullah Frères gözden düşünce saraydaki yerlerine asıl adı Bogos Tarkulyan olan Ermeni asıllı Phébus Efendi geçmiştir. Abdullah Kardeşler'in asistanlığını yapmış olan Phébus, 1890 senesinde Pera'da bir atölye açmıştır. Boyama ile renklendirdiği fotoğraflarıyla dikkat çeken Phébus Efendi, saray fotoğrafçılığı görevini 23 yıl boyunca ifa etmiştir.

Phébus Efendi'nin Halife Abdülmecid Efendi'yi resim yaparken çektiği pozlar, ressam-fotoğrafçı ilişkisi açısından da büyük önem arz etmektedir. Millî Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu'na 100/843 envanter numarasıyla kayıtlı olan bu fotoğrafta Halife Abdülmecid Efendi tamamlamış olduğu bir eserin önünde, elinde paletle sohbet ederken görülmektedir. "Photographie Phébus" imzalı bu fotoğraf, Millî Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenmektedir.

Sultan II. Abdülhamid tarafından beşinci rütbeden Mecidiye nişanı ile ödüllendirilen sanatçı, 1930'lu yılların ortalarına kadar çalışmalarını sürdürmüştür. Özellikle portre fotoğrafçılığında kendini geliştiren Phébus Efendi; Mustafa Kemal

Atatürk, Alman İmparatoru II. Wilhelm ve Bulgar Kralı Ferdinand gibi liderlerin de fotoğrafını çekmiştir. Fotoğraflarını boyama tekniği ile renklendiren sanatçının 1926 yılında çektiği Atatürk portresi, 1927 yılında basılan kâğıt paraların ön yüzünde yerini almıştır.⁶ Birinci Emisyon Grubu banknotlar 5 Aralık 1927 tarihinde dolaşıma çıkarılmıştır. Harf Devrimi'nden önce bastırıldıkları için üzerlerindeki yazılar Osmanlı Türkçesidir.



5 Birinci Emisyon Grubu'ndan 1.000'lik banknot, 1927, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanal Müze



4 Phébus Efendi, Halife Abdülmecid Atölyesinde Resim Yaparken, Millî Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 100/843

6 Zuhâl Özel, "Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e Gayrimüslim Fotoğrafçılar", *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, 43 (2014).

Basile Kargopoulo

Dönemin önemli fotoğrafçılarından biri de Rum asıllı Basile Kargopoulo'dur. İstanbul manzaraları ve portreleri ile tanınan Kargopoulo, Sultan V. Murad ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde "Saray Fotoğrafçısı" olarak görev yapmıştır. 1850 yılında Pera'da Rus Elçiliği'nin yanında açtığı fotoğraf stüdyosu ile Osmanlı tebaasından ilk stüdyo sahibi kişi olarak tarihe geçmiştir. Stüdyosunu son olarak Tünel Meydanı No. 4'e taşıyan Kargopoulo, 1895'ten 1912'lere kadar⁷ bu mekânda sanatına devam etmiştir. Halkın farklı kesimlerinden insanları yerel kıyafetleri ile çektiği fotoğrafları çoğaltarak satışa sunmuş ve büyük ilgi görmüştür.

Constantinople-Pera adresli, "Basile Kargopoulo Photographe" isimli stüdyosunda özel hazırlanmış kartonların üzerine bastığı fotoğraflarda çeşitli Osmanlı nişanları ve tuğraları görülmektedir. Nişanlarda Osmanlı Türkçesi kullanılırken, ana açıklamaları Fransızca yazılmıştır. Siyah karton üzerine basılmış, 22 x 14 cm boyutlarındaki fotoğrafların ön yüzünde "B. Kargopoulo" şeklinde imzası bulunmaktadır. Portre albümlerini incelediğimiz zaman, çoğunlukla manzara veya mimari dekorlu bir arka fonun önünde bir sehpa veya sandalyeye yaslanarak poz vermiş figürler görülmektedir.

Basile Kargopoulo 1886 yılında ölünce "Saray Fotoğrafçısı" görevine oğlu Konstantin Kargopoulo ve Josef Manas atanmıştır.



6 Basile Kargopoulo'nun stüdyosuna ait fotoğraf kartı önü ve arkası, Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 121/775.2

7 Engin Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1919*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, 105.

Pascal Sébah

Stüdyosu Grand-Rue de Pera No. 439'da bulunan Pascal Sébah da saray fotoğrafçılığı ünvanına layık görülmüş isimler arasındadır. Osmanlı Devleti'nin 1863'te Sultanahmet'te açtığı ilk ulusal sergiye katılan sanatçı, asıl ününe 1873 yılında kavuşmuştur. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde fotoğraftan yararlanma isteği dönemin iki önemli sanatçısını bir araya getirmiş, bu fotoğrafçı-ressam iş birliğinin başarısı 1873 Viyana Sergisi'nde kendisini göstermiştir. Osmanlı halkını yaşadıkları yörelerin yerel kıyafetleri ile gösteren fotoğraflardan oluşan *Les costumes populaires de la Turquie en 1873* adlı albüm, Avrupada büyük ilgi görmüştür.

27,5 x 37 cm boyutlarında ve 370 sayfa olarak hazırlanan albüm, Sébah'ın atölyelerinde phototype metodu ile basılmış olup 20 x 36 cm boyutunda 42 adet fotoğraftan müteşekkildir.⁸ Çoğunlukla üçlü figürler hâlinde kadrajlanan insanların hangi yöreden oldukları hem kıyafetleri ve aksesuarlarından hem de duruşlarından net bir şekilde anlaşılmaktadır. Eserin zengin içeriği ve fotoğrafların kalitesi, sanatçının Sultan Abdülaziz tarafından üçüncü dereceden Mecidiye nişanı ile ödüllendirilmesini sağlamıştır.



7 Bosna Vilayeti Halkı (Osman Hamdi Bey, Victor Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, İstanbul: The Levant Times and Shipping Gazette Press, 1873)

8 Engin Özendes, *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 187.

Sébah & Joaillier

Pascal Sébah 1886 yılında ölünce oğlu Jean Pascal Sébah stüdyoyu yaşatabilmek için Polycarpe Joaillier ile ortaklık yoluna gitmiştir. İsmi Sébah & Joaillier olarak değiştirilen fotoğrafthane bilhassa İstanbul panoramasını yansıtan fotoğrafları ile değer görmüştür. Bu kadrajlar arasında Yıldız Sarayı, Küçüksu Kasrı ve Dolmabahçe Sarayı gibi önemli yapılar yer almaktadır.

Sébah & Joaillier'e ait, içerisinde şehzade ve hanım sultanların fotoğraflarının bulunduğu albümler, sanatçıların hanedan nezdindeki itibarlarını

ortaya koymaktadır. Ayrıca Sultan II. Abdülhamid'in torunu Adile Sultan ile Sultan Abdülaziz'in torunu Şevket Efendi'nin düğün fotoğraflarını da çekmişlerdir.

Adile Sultan'ın 1917'de Avrupa tarzındaki gelinliğiyle verdiği meşhur poz, değişen kültürün göstergesi açısından da önemli bir belgedir. Bu fotoğrafla Osmanlı sarayında hanedanın rengi olan kırmızının yerine beyaz gelinliğin tercih edildiği ve dantel duvağın kullanılmaya başlandığı görülmektedir.



8 Sébah & Joaillier, *Adile Sultan*, Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 121/588

Nicolas Andriomenos

Dönemin bir diğer ünlü fotoğrafçısı da Nicolas Andriomenos'tur. Kendisini küçük yaştan itibaren yetiştiren Cosmi Abdullah'tan miras aldığı Beyazıt'taki atölyeyi 30 yıl çalıştırdıktan sonra diğer fotoğrafçılar gibi Pera'ya taşınmıştır. Stüdyosunda saray için albümler hazırlamış ve şehzadelere fotoğrafçılık eğitimi vermiştir. Öğrencileri arasında son Osmanlı padişahı Sultan Vahdeddin de yer almıştır. İstanbul yaşantısını büyük bir titizlikle yansıttığı fotoğraflarını ve stüdyosunu devrettiği oğlu Tanaş Andriomenos, baba mesleğini Beyoğlu'nda bulunan "Foto Saray" adlı stüdyoda sürdürmüştür.

Gülmez Frères

1870 senesinde, Pera'da stüdyolarını açan Gülmez Biraderler, Sultan'ın himayesi altında çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Artin, Kirkor, Yervant isimli bu Ermeni kardeşler, Gülmez Frères adıyla portre çekimleri yapmışlar ve İstanbul'un kırsal kesimlerini görüntülemişlerdir. 1800'lerin sonunda kapanan stüdyonun bütün fotoğraflarını satın alan Aşil Samancı, Apollon Fotoğrafhanesi adıyla döneme damgasını vurmuştur.



9 Nicolas Andriomenos'un stüdyosuna ait fotoğraf kartı önü ve arkası, Millî Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 121/775.1

Aşil Samancı

Abdullah Kardeşler'in yanında fotoğrafçılığı öğrenen Aşil Samancı'nın İstanbul'un eski yapılarının çekimini yaptığı fotoğraf serisi oldukça önem arz etmektedir. Portre alanında da Samancı'nın kadrajına Sultan II. Abdülhamid, Zübeyde Hanım, Sultan V. Mehmed Reşad ve Alman İmparatoru II. Wilhelm gibi önemli şahsiyetler girmiştir. Ayrıca dönemin siyasi olaylarını yansıtan fotoğraflarıyla foto muhabirliğinin ilk örneklerini vermiştir.

Sultan II. Abdülhamid Döneminde Fotoğrafçılık

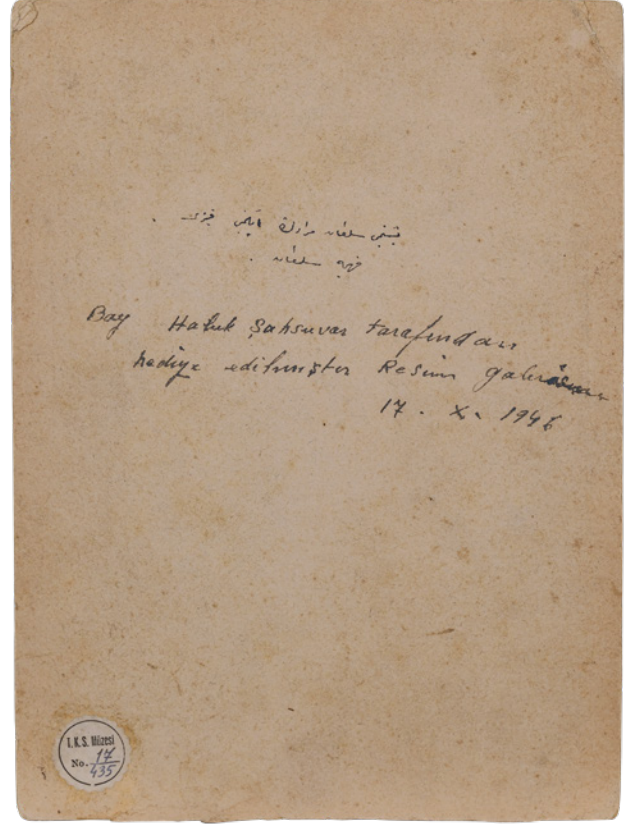
Fotoğrafa büyük ilgi duyan Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı'nı sadece idari bir mekân olarak kullanmayıp kültür ve sanatın da merkezi hâline getirmiştir. Sarayda kurduğu fotoğraf atölyesinde şehzade ve hanım sultanların fotoğraflarını çektirerek hanedan üyeleri portrelerinin oluşmasını sağlamıştır. Çekilen portre fotoğraflarını imzalı ve ithafli olarak hediye etme geleneği, saray içinde ve dışında uzun yıllar boyunca devam etmiştir.



10 Üzerinde "Şevketlü pederime takdim. Oğlu Ömer Faruk, 10 Eylül 1918" yazılıdır, Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi Koleksiyonu, Env. No. 100/4862

Çeşitli köşkler ve sarayların iç ve dış mekânlarında pozlar veren hanedan üyelerinin fotoğrafları, saray yaşantısı hakkında ipucu veren eşsiz belgelerdir. Şehzadelerin ve hanım sultanların giyiniş tarzları, aksesuarları ve ilgi alanlarına dair bilgi edinmemizi sağlayan bu portrelerin nadide örnekleri Millî

Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu'nda yer almaktadır. Koleksiyona 121/435 envanter numarasıyla kayıtlı olan fotoğrafta, Sultan V. Murad'ın ikinci kızı Fehime Sultan piyano başında ve dönemin Batılı moda anlayışını yansıtan bir kıyafetle görülmektedir.



11 Fehime Sultan, Millî Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 121/435

Fotoğraflardan kişilik tahlili yapılabileceğine inanan Sultan II. Abdülhamid, devlet adamlarının ve askerî okul öğrencilerinin fotoğraflarını çektirerek incelemeler yapmış, seçimlerinde bu fotoğraflar büyük rol oynamıştır. Bütün hanedan üyelerinin ve devlet adamlarının fotoğraflarını çektirtmesine rağmen, şehzadelik dönemi dışında kendisinin fotoğrafının çekilmesine izin vermeyen Sultan, görüntüsünün halk arasında yayılmasını istememiştir.

Osmanlı topraklarındaki mimari eserlerin, hapishanelerin ve çeşitli kentlerin fotoğraflarını çektiren Sultan âdeta dönemin kaydını tutmuş, üstelik kendi ülkesinin yanı sıra yabancı ülkelerdeki faaliyetleri takip etmek amacıyla dünyanın dört bir yanındaki şehirlerde de çekimler yaptırmıştır. Bu sayede oluşturulan fotoğraf arşivi, dünyanın 19. ve 20. yüzyıllara tarihlenen sosyokültürel yüzünün görsel temsili niteliğindedir.



12 Abdullah Frères, *Cahor Hâkimi Ebubekir*, Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, Env. No. YSKH. YA. 779-86/7

Sultan II. Abdülhamid, Osmanlı Devleti'nin propagandasını yapmak amacıyla 1893 yılında 51 fotoğraf albümünü Amerikadaki National Library'ye, 47 fotoğraf albümünü de İngiltere'deki British Museum'a göndermiştir.⁹

9 Engin Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923*, İstanbul: YEM Yayınları, 2013, 33.

Sultan II. Abdülhamid'in kütüphanesinde toplam 49.943 kareden oluşan 1.677 adet albüm bulunmaktadır. "Yıldız Albümleri" adıyla bilinen, 903 fotoğraf albümü ve 774 baskı albümden oluşan bu değerli koleksiyon, Millî Saraylar bünyesindeki Sultan II. Abdülhamid Kütüphane Koleksiyonu'ndadır. Dönemin sosyal, kültürel ve siyasi tahlilini gözler önüne seren bu fotoğraflar, yukarıda bahsi geçen fotoğrafçıların ve fotoğraf stüdyolarının imzasını taşımaktadır.

Portre fotoğrafçılığının yaygınlaşması sayesinde Osmanlı iktisadi ve sosyal hayatında faaliyet gösteren meslek gruplarının tipolojisi de saptanabilmiştir. Hamallar, berberler, simitçiler, şerbetçiler, kasaplar, askerler, dülgerler, bozacılar ve pehlivanlar gibi farklı iş kollarına mensup kişilerin günlük hâllerinde çekilen pozlar bütün dünyaya yayılmıştır.

Özellikle Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu'nda yer alan Sorcier-Büyücü isimli fotoğraf, son dönemde değişik bir meslek grubunun ortaya çıktığını göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Osmanlı halkı profili hakkında bize doğrudan bilgi veren bu fotoğraflar, dönem çalışmalarının ana kaynağı konumundadır.



13 Basile Kargopoulos, *Dülgerci*, Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, Env. No. YSKH. YA. 779-35/73



14 Basile Kargopoulos, Sorcier-Büyücü, Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, Env. No. YSKH. YA. 779-29/10

Sonuç

Hızlı değişimlerin ve gelişmelerin yaşandığı bir yüzyılın yeni sanatı olan fotoğrafçılık, Osmanlı Devleti'nde de önemli bir yer edinmiştir. Değişen döneme ayak uydurmaya çalışan Osmanlı Devleti, fotoğrafçılıktan hem siyasi ve sosyal anlamda istifade etmiş hem de bahsi geçen fotoğrafların ve kartpostalların dünyaya yayılması ile büyük ilgi görmüştür. Ortaya çıkan fotoğraf arşivleri, 19. ve 20. yüzyıl dünya tarihine ışık tutmuştur.

İlk dönemlerde gayrimüslimlerin elinde olan fotoğraf sektörü zamanla yaygınlaşmış,

Müslümanların da rekabet ortamına girmesiyle renklenmiş ve gelişmiştir. Fotoğrafa hususi bir ilgisi olan Sultan II. Abdülhamid'in döneminde zengin bir arşiv oluşturulmuş, hanedan üyeleri ve devlet adamlarından sıradan halka değin geniş bir kitlenin fotoğrafları çekilmiş, böylece Osmanlı portreleri dünyanın çeşitli yerlerinde sergilenme imkânı bulmuştur. Birbirinden değerli bu kareler, geçmişi aydınlatan birer belge niteliğindedir. Günümüzde bu zengin koleksiyona ait fotoğraflar ve albümler, Millî Saraylar Koleksiyonu'nda yer almaktadır.



15 Basile Kargopoulo, *Dolmabahçe Sarayı*, Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, Env. No. YSKH. YA. 90407/5

Kaynakça

- Atay, Simber. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı", *Türkler Ansiklopedisi*. Cilt 15. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Azmzâde Sâdık el-Müeyyed. *Fenn-i Fotoğraf*. İstanbul Üniversitesi Yazma Eserler Kataloğu.
- Benjamin, Walter. *Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.
- Bilici, Z. Kenan. "II. Abdülhamid Albümlerinde Antep, Rumkale ve Halfeti Fotoğrafları Üzerine Bir Değerlendirme", *Sultan II. Abdülhamid ve Osmanlı Modernleşmesi*. Haz. A. Melek Özyetgin, Vahdettin Engin, Davut Hut, Ayşe Ersay Yüksel, Elif Tuğçe Kurt, Gökhan Açikel. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022.
- Çetin, Atilla. "Bir Teknoloji ve Sanat Dalı Olarak Osmanlı'da Fotoğrafçılık", *Tarih ve Medeniyet*. 42 (1997).
- Çizgen, Engin. *Türkiye'de Fotoğraf*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Çolak, Orhan M. "Sultan II. Abdülhamid için Emperyalizm ve Oryantalizm ile Mücadele Bir Propaganda Aracı Olarak Fotoğraf", *Sultan II. Abdülhamid ve Osmanlı Modernleşmesi*. Haz. A. Melek Özyetgin, Vahdettin Engin, Davut Hut, Ayşe Ersay Yüksel, Elif Tuğçe Kurt, Gökhan Açikel. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022.
- Doğumunun 174. Yılında Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi Fotoğraf Albümü*. Haz. Akile Çelik, Gülsen Sevinç Kaya, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, 2016.
- Eken, Ahmet. *Kartpostallarda İstanbul*. İstanbul: İBB Yayınları, 1992.
- Eldem, Edhem. "Görüntülerin Gücü - Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1924", *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Ertan, Güler. "Dünden Bugüne Fotoğraf", *Sanat Dergisi*. 7 (2005).
- Gök, Kemal. "Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler", *Yıldız Journal of Art and Design*. 3 / 1 (2016).
- Gözeller, Ali. "Osmanlı'da Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri Koleksiyonu", *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*. İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 21 (Aralık 2021), 100-117.
- Gülaçtı, İsmail Erim. "TTK Arşivinde II. Abdülhamid'in Oğlu Şehzade Burhaneddin ve Eşinin Halil Edhem'e (Eldem) Gönderdiği Mektup ve Kartpostallar (1917-1923)", *Sultan II. Abdülhamid ve Osmanlı Modernleşmesi*. Haz. A. Melek Özyetgin, Vahdettin Engin, Davut Hut, Ayşe Ersay Yüksel, Elif Tuğçe Kurt, Gökhan Açikel. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022.
- Kocaşık, Dilruba. "Osmanlı Mekteplerinde Fotoğrafçılık Eğitimi Üzerine Bazı Notlar", *Sultan II. Abdülhamid ve Osmanlı Modernleşmesi*. Haz. A. Melek Özyetgin, Vahdettin Engin, Davut Hut, Ayşe Ersay Yüksel, Elif Tuğçe Kurt, Gökhan Açikel. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022.
- Osman Hamdi Bey, Victor Marie de Launay. *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*. İstanbul: The Levant Times and Shipping Gazette Press, 1873.
- Özel, Zuhâl. "Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyete Gayrimüslim Fotoğrafçılar", *Kontrast Fotoğraf Dergisi*. 43 (2014).
- Özendes, Engin. *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçılığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Özendes, Engin. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1919*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Özendes, Engin. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923*. İstanbul: YEM Yayınları, 2013.
- Özendes, Engin. *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Özendes, Engin. "Yıldız Sarayı Kütüphanesi'ne Ait Olması Muhtemel Bir Fotoğraf Albümü Üzerine", *Sultan II. Abdülhamid ve Osmanlı Modernleşmesi*. Haz. A. Melek Özyetgin, Vahdettin Engin, Davut Hut, Ayşe Ersay Yüksel, Elif Tuğçe Kurt, Gökhan Açikel. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022.
- Öztuncay, Bahattin. *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*. İstanbul: Aygaz, 2003.
- Sevinç Kaya, Gülsen. *150 Yılın Sessiz Tanıkları Dolmabahçe Sarayı Fotoğraf Albümleri*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, 2007.
- Vural, Timur. "Sultan II. Abdülhamit Döneminde Fotoğraf", *Sultan II. Abdülhamid ve Osmanlı Modernleşmesi*. Haz. A. Melek Özyetgin, Vahdettin Engin, Davut Hut, Ayşe Ersay Yüksel, Elif Tuğçe Kurt, Gökhan Açikel. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022.
- Takvim-i Vekâyi*. S. 186, 19 Şaban 1255, Milli Kütüphane Süreli Yayınlar Kataloğu.
- Yakar, Halil İbrahim. "Yıldız Sarayı'ndaki Fotoğrafhaneler ve Sultan II. Abdülhamid'in Hususi Fotoğrafhanesi", *Sultan II. Abdülhamid ve Osmanlı Modernleşmesi*. Haz. A. Melek Özyetgin, Vahdettin Engin, Davut Hut, Ayşe Ersay Yüksel, Elif Tuğçe Kurt, Gökhan Açikel. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022.

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 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.