

# tarih çevresi

İki Aylık Tarih ve Kültür Dergisi

PROF. DR. FİLİZ ÇALIŞLAR YENİŞEHİRLİOĞLU  
HOCAMIZA ARMAĞAN  
SANAT TARİHİ ÖZEL SAYISI  
SAYI : 15

MAYIS - HAZİRAN 2026  
www.tarihcevresi.com

ISSN : 13 03 - 38 75



13033875



Müfide Kadri (1890-1912), Beklemek.  
Tuval Üzerine Yağlıboya

Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu

## Osmanlı Deneyiminde Stereoskopik Fotoğraflar

### Cihanda Bir Temsil Meselesi:

Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarında Uluslararası Sergiler ve Sanatçı-Kadınlar

## 19. Yüzyıl Britanya'sında Osmanlı Objeleri: Zevk ve Müze Pedagojisi Üzerine

### Fransız Seyyahların Gözünden Tanzimat ile Değişen İstanbul:

Gérard de Nerval, Camille Rogier, Eugène Flandin

## Elhamra'daki Nasrî Saraylarında Yazıtlar ile Mekân Arasındaki Diyalog:

Epigrafik Programın Bütüncül Okuması

# tarih evresi

## Aylık Tarih ve Kültür Dergisi

PROF. DR. FİLİZ ÇALIŞLAR YENİŞEHİRLİOĞLU  
HOCAMIZA ARMAĞAN  
SANAT TARİHİ ÖZEL SAYISI  
SAYI : 15

MAYIS - HAZİRAN 2026

ISSN : 13 03 - 38 75

**Sahibi ve Yazı İŞleri Müdürü**  
Ogün Nuri TAŞ

**Yayın Yönetmeni**  
Prof. Dr. Nesim ŞEKER

**Yayın Kurulu**  
Prof. Dr. Nesim ŞEKER, Doç. Dr. Nurten KILIÇ,  
Doç. Dr. Birsen BULMUŞ

**İrtibat**  
Tel: (0312) 256 74 92 - 0505 677 22 35  
tarihdergisi@gmail.com

Bu dergi Hacettepe, Boğaziçi, Bilkent, ODTÜ niversitelerinde bulunan Doktorlar,  
Doçentler ve Master OĞrencileri tarafından iki ayda bir yayımlanır.  
Dergiye gönderilen yazılar basılmaz ise istenmesi halinde iade edilir.  
Dergide yayımlanan yazıların içeriğinden yazı sahipleri sorumludur.

MT PROMASYON MATBAA  
Tel: 0312 384 76 15

## İÇİNDEKİLER

### *Osmanlı Deneyiminde Stereoskopik Fotoğraflar*

Alev Berberoğlu .....3

### *Cihanda Bir Temsil Meselesi: Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarında*

#### *Uluslararası Sergiler ve Sanatçı-Kadınlar*

Derya Sayın .....23

### *19. Yüzyıl Britanya'sında Osmanlı Objeleri: Zevk ve Müze Pedagojisi Üzerine*

Çiçek Doğruel Kalkavan .....42

### *Fransız Seyyahların Gözünden Tanzimat ile Değişen İstanbul:*

#### *Gérard de Nerval, Camille Rogier, Eugène Flandin*

Şeyda Kurt .....58

### *Elhamra'daki Nasrî Saraylarında Yazıtlar ile Mekân Arasındaki Diyalog:*

#### *Epigrafik Programın Bütüncül Okuması*

Kumsal Temizsoylu .....84

# Osmanlı Deneyiminde Stereoskopik Fotoğraflar

Dr. Alev Berberoğlu\*

*Stereoskop aracılığıyla iyi bir fotoğrafa bakmanın ilk etkisi, hiçbir resmin yaratamayacağı türden bir sürprizdir. Zihin, resmin en derinlerine doğru yol alır. Ön plandaki bir ağacın cılız dalları, gözlerimizi oymak istercesine bize doğru uzanır. Bir figürün dirseği, bizi neredeyse rahatsız edecek kadar öne çıkar. Sonra, Doğa'nın bize verdiği sonsuz karmaşıklık duygusunu hissetmemizi sağlayan korkunç miktarda ayrıntı vardır. Bir ressam bize büyük formları gösterir; stereoskopik imaj ise hiçbir şeyi esirgemez, her şey orada olmalıdır, her bir dal parçası, her saman çöpü, her çizik—tıpkı San Pietro Bazilikası'nın kubbesi, Mont Blanc'ın zirvesi veya Niagara'nın sürekli hareket eden dinginliği gibi—aslına sadık bir şekilde yer almalıdır.*

— Oliver Wendell Holmes Sr., "The Stereoscope and the Stereograph"

19. yüzyıl ortalarından başlayarak özellikle Avrupa ve Amerika'da büyük popülerlik yakalayan stereoskopik fotoğraflar<sup>1</sup> ve Osmanlı'ya yansımaları bu makalenin konusunu oluşturur. Stereoskopun icadının ardından fotoğrafçılıkla buluşarak gelişmesini, yepyeni bir eğlence ve öğrenme aracına dönüşmesini ele alır. Çalışma, tarihsel çerçeveyi ana hatlarıyla çizdikten sonra yabancı stereo kart firmalarındaki Osmanlı temsillerini inceler ve Batı'daki stereo kart modasının Osmanlı İmparatorluğu'nda nasıl deneyimlendiğini sorgular. Kısıtlı kaynaklar orta ve üst sınıf Osmanlı kent sakinlerinin stereoskop tecrübelerine dair oldukça az bilgi verirken, sarayın, özellikle fotoğraf tutkusuyla bilinen Sultan II. Abdülhamid'in bu alanla da yoğun biçimde ilgilendiğini, sipariş ve hediye yoluyla stereoskoplar ve stereo fotoğraflar edindiğini ortaya koyar.

## Stereoskopik Fotoğrafın Kökenleri

Stereoskopi, iki boyutlu imajlara derinlik katarak onları üç boyutlu gibi gösteren ve bu sayede kişide şaşırtıcı bir etki bırakan bir optik tekniktir. İnsan gözünün binoküler görme özelliğini yeniden üreterek derinlik yanılması ve sanal bir mekânsallık oluşmasına sebep olur. Stereoskopik fotoğrafta, aynı

\* <https://orcid.org/0000-0002-9317-1452>

<sup>1</sup> Stereograflar, stereo fotoğraflar, stereo kartlar, stereografik kartlar da denir.

objenin hafifçe değişik açılardan çekilmiş iki resmine (insanın iki gözü arasındaki mesafe gibi 6,5 cm olacak şekilde) yine aynı mesafeyi muhafaza eden stereoskop denilen vizörden bakıldığında iki resim birleşerek tek görüntü oluşturur ve bu oluşan görüntü de derinlik illüzyonu yaratır.

Stereoskopi, fotoğrafın icadının 1839'daki ilanından bile önce İngiliz fizikçi Charles Wheatstone (1802–1875) tarafından keşfedildi. Wheatstone, stereoskopu 1832'te icat etti, 1838'de araştırma sonuçlarını duyurdu ve yaklaşık 1841'de ilk fotoğrafçılarla irtibat kurarak stereoskopik fotoğraf denemelerine başladı.<sup>2</sup> Dagerotip fotoğrafların metal yüzeylerindeki yansımalar iyi sonuç almasını zorlaştırırken, kalotip fotoğraflarda kısmen daha başarılı denemeler yapabilmisti, ama pratik bir çözüme ulaşamadı.<sup>3</sup>

1849'da David Brewster (1781–1868) kendi buluşu olan “Lentiküler Stereoskop”u the Royal Society of Edinburgh'ya sundu ve aynı yıl Andrew Ross tarafından yapılan ilk modeli the British Association toplantısı sırasında sergiledi. Ertesi yıl Brewster stereoskopunu Paris'e götürdü ve çeşitli görüşmeler sonrasında optisyen Jules Duboscq bazı önerilerle bu aleti geliştirmesini sağladı (şek. 1). Duboscq'un buradan hareketle yaptığı stereoskoplar 1851'de Londra'da Kristal Saray'da düzenlenen Büyük Sergi'de teşhir edildi ve Kraliçe Victoria'nın dikkatini çekti. Başta A. Claudet (1797–1867) olmak üzere Beard, Mayall, Kilburn ve Williams gibi fotoğrafçıların stereoskopik imajları Büyük Sergi'de ilgi odağı oldu ve kısa zaman içinde yeni stereoskop tasarımları ortaya çıkmaya başladı (şek. 2).<sup>4</sup>

### Modaya Dönüşmesi ve Bazı Kullanım Alanları

1851'deki Büyük Sergi'nin ardından Batı'da stereoskoplara ve stereografik fotoğraflara ilgi günden güne artarak bir moda haline geldi, öyle ki sadece üç ay içinde Londra ve Paris'te 250.000 adet stereoskop satılmıştı.<sup>5</sup> 1860'lara gelindiğinde ise neredeyse her orta sınıf İngiliz ailenin evinde bir stereoskop ve stereo kartlar olduğu söylenir.<sup>6</sup> Dahası, George Swan Nottage the London Stereoscopic Company'yi 1854'te kurduğunda 10.000 stereo kartı satışa sunmuşken, 1858'de hem İngiltere hem de dış ülkelerdeki ilgi çekici yerleri gösteren 100.000 adet stereo kart satmaya başladı.<sup>7</sup> Aynı firma, Dünya Fuarı'nı fotoğrafı hakını elde edebilmek için yüklü miktarda ödeme yapmış ve firmanın fotoğrafçısı William England'ın altı ay boyunca fuarda çektiği stereoskopik fotoğraflar 300.000 kopya satarak rekor kırmıştı.<sup>8</sup> Kısacası, 1850'ler ve 1860'lar

<sup>2</sup> Laura Claudet, “Stereoscopy,” *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, der. John Hannavy (New York: Routledge, 2008), 1338.

<sup>3</sup> Claudet, “Stereoscopy,” 1338.

<sup>4</sup> Claudet, “Stereoscopy,” 1339.

<sup>5</sup> Claudet, “Stereoscopy,” 1340.

<sup>6</sup> Claudet, “Stereoscopy,” 1340.

<sup>7</sup> Claudet, “Stereoscopy,” 1340.

<sup>8</sup> Bahattin Öztuncay, *Silver & Salt: Early Period Photographs from Ömer M. Koç Collection 1843–1860*, sergi kataloğu (İstanbul: Sadberk Hanım Museum, 2017), 78.

bu illüzyonist fotoğraflar için altın çağlar olmuşsa da onlara duyulan ilgi 1920'lere kadar sürmüştür.

Stereoskopik fotoğrafların böylesi bir heyecan yaratması ve farklı ülkelerden tüketicilerin yoğun ilgisini çekmesini yorumlayan Laura Claudet şöyle yazar:

*Hareketli görüntülerin icadından önce, 19. yüzyılın başında, stereoskopi dünyayı görmenin yeni ve heyecan verici bir şekli sunuyordu. [...] Stereoskop, Amerikan evlerinde bugün televizyonun olduğu kadar yaygındı. Daha önce hiç seyahat etme imkânı bulamayan insanlar uzak yerlere kaçabiliyordu. Stereoskopik resimler seyahat rehberi ve eğitim aracı olarak kullanılıyordu. İnsanlar kendi evlerinde otururken kırsal bölgelerden; antik Mısır, New York veya San Francisco'nun turistik yerlerinden manzaralarla dünyayı gezebiliyorlardı. Büyük olaylar insanların oturma odalarına taşınıyordu. [...] 1892'deki Chicago Dünya Fuarı ve 1904'teki St. Louis Dünya Fuarı, orada olmayanlar tarafından bile izlenebiliyordu.<sup>9</sup>*

Diğer bir deyişle, stereoskopik temsil alanı kullanıcıya bir sanal gerçeklik deneyimi sunarak dünyanın çeşitli köşelerine dair çarpıcı görüntüleri ulaşılabılır kılıyordu, optik yanılsamanın çekiciliği de buradaydı.

Stereoskopik imajlar üreten en önde gelen firmalardan olan Amerikan Underwood & Underwood, bu tür fotoğrafçılığı çeşitli pratik ve teorik yanlarıyla ele alarak tekniğe duyulan ilgiyi canlı tutmak için 1901 yılında *The Stereoscopic Photograph* adlı bir dergi çıkarmaya başladı. İkinci yayın yılının sonunda ise daha geniş bir okur kitlesine hitap edebilmek üzere derginin ismini *The Traveller* olarak değiştireceğini duyurdu.<sup>10</sup> Derginin ilk sayısının önsözünde “stereoskopik fotoğrafların eğitim ve ilham kaynağı olarak paha biçilmez değeri”nin altı çizilerek evlerde ve okullarda (şek. 3) doğru kullanılmasının önemine işaret edilir, ayrıca stereoskopinin “öğretici ve eğlendirici” olduğu vurgulanır.<sup>11</sup>

Aynı dergide, Osborne'un kaleme aldığı bir yazı insanların neden stereoskopik fotoğraflar kullanmaları gerektiğini sorgular ve stereo kartların “sıradan” fotoğraflardan ne kadar üstün olduğunu tartışır (şek. 4). Yazar, bir eğitim kurumunda başkanlık yapmış olan Walter L. Hervery'nin sözlerini şöyle alıntılar: “Bir kişi sıradan bir fotoğrafa çıplak gözle baktığında, o an Amerika'daysa, ya da başka bir yerdeyse, hâlâ orada olduğunu hisseder. Ancak dış dünyayı kapatan yapısıyla stereoskopta baktığında, kendisini doğrudan doğruya sahnenin tam karşısında, bizzat onun içindeymiş gibi hisseder.”<sup>12</sup> Dolayısıyla, Osborne'a göre iki farklı fotoğraf tekniğini (geleneksel ve stereo) deneyimlemenin arasındaki temel fark yarattıkları zihinsel sonuçlardır. Bir anlamda, stereoskopik fotoğraflar turistik seyahatin sanal bir muadilini oluşturur.<sup>13</sup> Dahası insanlarda uyandırdığı görsel zevk onların ilgi alanlarını geliştirerek onları daha çok

<sup>9</sup> Claudet, “Stereoscopy,” 1339.

<sup>10</sup> “An Important Announcement,” *The Stereoscopic Photograph* 2, no. 2 (1902), 109.

<sup>11</sup> Underwood & Underwood, “A First Word,” *The Stereoscopic Photograph* 1, no. 1 (1901), 7.

<sup>12</sup> A. E. Osborne, “Why Should People Use Stereoscopic Photographs,” *The Stereoscopic Photograph* 1, no. 1 (1901), 10.

okumaya ve öğrenmeye motive edecektir.<sup>14</sup>

Stereoskopik fotoğrafçılığa duyulan yoğun ilgi beraberinde çeşitli derneklerin kurulmasını da getirmiştir. Dünyada bu alandaki en erken dernek 1891’de Manchester açılan ve 1905’e kadar faaliyetlerini sürdüren “The Stereoscopic Club”tır.<sup>15</sup>

1893’te “The Stereoscopic Postal Exchange Club” adıyla İngiltere’de kurulan bir başka dernek ise 1896’da “The Stereoscopic Society” olarak isim değişikliğine gitmiştir.<sup>16</sup> İlerleyen yıllarda Amerika, Avustralya ve Yeni Zelanda gibi ülkelerde şubeleri açılmıştır.<sup>17</sup> Bu dernek günümüzde hâlâ etkinliklerini sürdürmektedir ve alanda oldukça aktiftir. Her ay buluşmalar ve her sene bir konferans düzenlemekte, kütüphane işletmekte, bir dergi çıkarmakta, çeşitli sergiler ve yarışmalar organize etmektedir. Bugün dernek üyeleri sadece stereo kartlarla değil aynı zamanda üç boyutlu filmlerle de ilgilenirler. Hem bu üç boyutlu temsilleri izleme hem de üretme bakımlarından deneyim, bilgi ve fikir paylaşımına odaklanırlar.<sup>18</sup>

Bunlardan başka günümüzde faaliyetlerini sürdüren bir dernek de Fransa’da bulunmaktadır. İsmi “Stéréo-Club Français”dır ve Benjamin Lihou tarafından 1903 yılında kurulmuştur. Bu dernek de yukarıdaki örnekle benzer şekilde çok çeşitli etkinlikler gerçekleştirmekte ve üyelerini bir araya getirmektedir.<sup>19</sup> Oldukça kapsamlı bir materyal arşivi ve stereoskopik fotoğrafçılığın kökenlerine ve gelişimine ışık tutan eserleri bir araya getiren zengin bir kütüphanesi bulunmaktadır.

### **Stereo Kartlarda Osmanlı**

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nu çeşitli yönleriyle temsil eden stereograf üreticileri arasında Underwood & Underwood, B.W. Kilburn, Keystone View Company, H.C. White Co. ve the Whiting View Company vardı (şek. 5–7).<sup>20</sup> Kimi araştırmacılar bu fotoğrafları günümüzde turistik gezilerde alınan kartpostallara benzetirken, kimileri de Osmanlı’yı Batılı tüketicilere göre egzotize eden yönlerine dikkat çekmektedir.<sup>21</sup>

<sup>13</sup> Bu konuda ayrıca bkz.: Pauline Stakelon, “Travel Through the Stereoscope: Movement and Narrative in Topological Stereoview Collections of Europe,” *Media History* 16, no. 4 (2010): 407–422, doi:10.1080/13688804.2010.507476.

<sup>14</sup> Osborne, “Why Should People Use Stereoscopic Photographs,” 11.

<sup>15</sup> David Burder, “Stereoscopic Societies,” *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, der. John Hannavy (New York: Routledge, 2008), 1337.

<sup>16</sup> Burder, “Stereoscopic Societies,” 1337.

<sup>17</sup> Burder, “Stereoscopic Societies,” 1338.

<sup>18</sup> “The Society,” *The Stereoscopic Society*, erişim tarihi 2 Ocak 2026, <https://www.stereoscopicsociety.org.uk/WordPress/>.

<sup>19</sup> “Site du Stéréo-Club Français,” *Stéréo-Club Français*, erişim tarihi 2 Ocak 2026, <https://www.image-en-relief.org/stereo/index.php>.

<sup>20</sup> Engin Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık 1839–1923*, 2. baskı (İstanbul: Yem Yayın, 2017), 43.

<sup>21</sup> Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık*, 43; Bahar Gürsel, “Geç On Dokuzuncu ve Erken Yirminci Yüzyıl

Washington'daki Library of Congress'in arşivinde bulunan Osmanlı döneminde çekilmiş stereoskopik fotoğrafları inceleyen Bahar Gürsel, Underwood & Underwood imajlarındaki stüdyo ortamında kurgulanmış—mesela harem konulu—hayali sahnelere işaret ederek Oryantalizm perspektifinden bir okuma yapar:

*Birleşik Devletler'de gerçekleştirmek istedikleri “sanal turizm” gezileri kapsamında uzunca bir müddet milyonlarca Amerikalı tarafından satın alınıp ilgiyle incelenmiş olan birçok stereograf kartında, Amerikan şehirlerinden ve günlük yaşamından oldukça değişik olan ve bu yüzden ilgi uyandıran Osmanlı şehirlerindeki medeniyet ve çok kültürlü gündelik hayatı vurgulayan dış mekanlar, binalar ve insanlar betimlendi. Fakat yansıtılan bu hayranlık ve ilginin yanı sıra Batı'nın Doğu'ya bakış açısında saklı olan ötekileştirme ve olumsuz özelliklerle bağdaştırma dürtüsü de güçlü bir şekilde hakim olmaya devam etti.<sup>22</sup>*

Buna karşın, Kilburn'ün Osmanlı sokaklarında günlük yaşamı—örneğin, İstanbul'da bir Yahudi mahallesinin görünüşü; bir dondurma satıcısı ve müşterileri—konu alan stereo kartlarında “daha gerçekçi ve objektif bir bakış açısı” ortaya koyduğunu ifade eder.<sup>23</sup>

Araştırmalar sırasında bu konuda literatürün oldukça sınırlı olduğu görülmüştür. Bahsi geçen stereo kart üreticilerinin Osmanlı konulu stereo kartlarını kataloglamak ve onları konu, teknik özellikler, dağıtım koşulları, satışlara dair varsa arşiv belgeleri gibi açılardan incelemek gereklidir, ancak böyle bir çalışma bu makalenin kapsamını aşacaktır. Yine göz ardı edilmiş önemli bir konu da bu stereo kartların arka yüzlerinin dijital veritabanlarına genellikle eklenmemiş olmasıdır. Oysa Underwood & Underwood ve Keystone View Company gibi firmalar genellikle görüntüyü açıklayıcı ve bakını yönlendiren bir metni stereo fotoğrafların yapıştırıldığı kartonun arkasına basarlar. Bu metinlerin imajla beraber yakın okumasını yapmak onların Doğu'da üretilmiş bu fotoğrafların Batı'daki algılanışlarına dair eşsiz bilgiler verir. Metindeki anlatıcı, somut bilgilerle lokasyonu tarif ederek—örneğin, enlem boylam bilgisini aktararak—tarihini özetler ve stereoskopta fotoğrafı inceleyen kişiye rehberlik yapar. Bununla birlikte, zaman zaman ön yargılarını satır aralarında ifade etmekten de geri durmaz. Mesela Keystone View Company'nin “Meşhur Galata Köprüsü ve Haliç” başlıklı fotoğrafının arkasında şöyle bir tasvir vardır: “[...] İleride itfaiye gözcülerinin oturduğu Galata Kulesi yükselir. Köprü ile kule arasında pis, dar sokakların ördüğü bir ağ vardır. [...]”<sup>24</sup> Dolayısıyla, bu stereo kartların toplu incelenmesi Osmanlı başkentine yöneltilen sanal turistik bakışın niteliğine dair daha kapsamlı fikir verecektir.

Amerikan Stereograf Kartlarındaki Osmanlı İmgesi,” *Journal of Universal History Studies* 3, no. 1 (2020): 104–112, <https://doi.org/10.38000/juhis.738362>.

<sup>22</sup> Gürsel, “Geç On Dokuzuncu ve Erken Yirminci Yüzyıl Amerikan Stereograf Kartlarındaki Osmanlı İmgesi,” 112.

<sup>23</sup> Gürsel, “Geç On Dokuzuncu ve Erken Yirminci Yüzyıl Amerikan Stereograf Kartlarındaki Osmanlı İmgesi,” 108.

<sup>24</sup> Keystone View Company, “The Famous Galata Bridge and the Golden Horn, Constantinople, Turkey,” *Southern Methodist University Libraries*, <https://digitalcollections.smu.edu/digital/collection/bml/id/396>, erişim tarihi 8 Ocak 2026.

Büyük stereo kart üreticileri dışında Osmanlı İmparatorluğu'na 1850'ler, 60'lar ve 70'lerde gelen gezgin fotoğrafçılar arasında stereografik imajlar çekenler de olmuştur. Mesela Fransa, İsviçre, İtalya gibi çeşitli Avrupa ülkeleri hakkında stereoskopik fotoğraflardan oluşan özenli seriler hazırlayan Claude-Marie Ferrier Osmanlı başkenti üzerinde de çalışmıştı. Özendes'in ifade ettiği gibi Ferrier'nin "Constantinople serisi 950–1055 olarak 105 adeti. Bu seriler, 13 Haziran 1857'de satışa sunuldu."<sup>25</sup> Diğer gezgin fotoğrafçılar arasında "Good's Eastern Series" stereo kartlarıyla bilinen Frank Mason Good<sup>26</sup>; *Turquie au Stéréoscope* serisiyle öne çıkan Charles Gérard<sup>27</sup>; elle renklendirdiği stereo kartlarıyla ayrışan Jules Andrieu; Christian Paier ve Alois Beer sayılabilir.<sup>28</sup> Sırasıyla Fransa, İngiltere ve Avusturya'dan gelen bu fotoğrafçıların Osmanlı başkentinde çektiği kimi fotoğrafları kayda geçmiştir. Hedef kitlelerini Osmanlı fotoğraf pazarından ziyade, esas faaliyet gösterdikleri ülkelerdeki alıcıların oluşturduğunu söylemek mümkündür.

### Osmanlı'nın Stereoskop Deneyimi

Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf tarihi hakkında kapsamlı yayınlar günden güne artarken yerel bağlamda stereoskop kullanımı ve stereograflar (stereo kartlar) hakkındaki çalışmalar oldukça kısıtlı miktardadır. Önceki bölümde görüldüğü gibi araştırma odağı çoğunlukla Osmanlı şehirlerinin, yaşamının ve kültürünün stereograflardaki temsili olmuş, turistlere yönelik Oryantalist imgeler üzerinde tartışılmıştır. Bu bölüm Osmanlı deneyiminde stereoskop kullanımı ve stereograflar hakkındaki bilgileri bir araya getirerek farklı bir araştırma alanına dikkat çekmeyi amaçlar.

Osmanlı sarayında fotoğrafa duyduğu yoğun merakıyla öne çıkan padişah bilindiği gibi II. Abdülhamid'dir (hükümdarlığı 1876–1909). Yıldız Sarayı Albümleri adıyla anılan fotoğraf koleksiyonu siparişler, hediyeler ve satın alımlar yoluyla özenle bir araya getirilmiş 36 binden fazla imajı içermektedir. Farklı yönleriyle araştırma konusu olan bu zengin görsel arşiv henüz stereoskopik fotoğraflar açısından detaylı olarak ele alınmamıştır ve bilgiler çok kısıtlıdır. Bununla birlikte, II. Abdülhamid'in stereo kartlara olan ilgisinin izlerini farklı kaynaklarda sürmek mümkündür. Örneğin, Osmanlı arşivlerinde bulunan 1900 tarihli belge "Paris Sefaret-i Seniyyesi vasıtasıyla Paris'ten satın alınan stereoskop aleti ile fotoğraf bedellerinin ödenmesi" hakkındadır.<sup>29</sup> Bu siparişin bir sene öncesinde ise Alman İmparatoru II. Wilhelm (hükümdarlığı 1888–1918) İstanbul ve Filistin gezileri sırasında çekilen fotoğrafları üç boyutlu olarak

<sup>25</sup> Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, 180.

<sup>26</sup> Ayrıca bkz. Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, 204.

<sup>27</sup> Rijksmuseum'un websitesinde bu seriden çeşitli fotoğraflar görülebilir.

<sup>28</sup> Bahattin Öztuncay, *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul*, cilt 1, *Text & Photographs* (İstanbul: Aygaz, 2003), 91–97.

<sup>29</sup> BOA, HH.İ., 129/39 (13 Rabiulevvel 1318 [11 Temmuz 1900])

görüntüleyebilmesi için Osmanlı padişahına bir stereoskop hediye etmiştir (şek. 8).<sup>30</sup>

Bahsi geçen Fransız ve Alman stereoskop aletleri dışında II. Abdülhamid'in koleksiyonunda iki stereoskopun daha bulunduğu ortaya çıkmıştır. TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın 31 Ekim – 31 Aralık 2004 tarihleri arasında Yıldız İstabl-ı Âmire-i Ferhan Manej Binası'nda düzenlediği “Osmanlı Saraylarında Sanayi ve Teknoloji Araçları” başlıklı serginin kataloğunda bir İngiliz yapımı stereoskop (şek. 9) şu şekilde tarif edilmektedir:

*Steroskop [sic] (Panorama Makinesi) The Paul Mall London. 10x10 santimlik ikiz film görüntülerini, merceği vasıtasıyla büyüten ve izleyene üç boyutlu ve tek olarak gösteren alettir. Aynı anda üç kişinin kullanabileceği şekilde tasarlanmıştır. İki yanında, iç kısma yerleştirilmiş, 75 adet cam veya karton filmin sıralanabildiği iki akordeon şerit bulunmaktadır. Sultan II. Abdülhamid tarafından Yıldız Sarayı'ndaki fotoğrafhanede kullanılmıştır.*<sup>31</sup>

Aynı katalogta yer alan diğer görüntüleme aletiyle ilgili olarak ise yaklaşık olarak üretim tarihi ve aynı sultana ait olduğu bilgilerinden başka detay bulunmamaktadır (şek. 10). 1870'lere tarihlenen bu alet katalogta “stereoskop” olarak tanımlanmış olsa da aslında bir stereografoskoptur (*Stereographoscope* veya *Stereo Graphoscope*), yani hem stereo kartların üç boyutlu olarak görülmesini sağlayan stereo vizör kısmı bulunur hem de tekil fotoğrafların veya kartpostalların görüntülenmesini sağlayan bir büyüteç kısmı (*graphoscope*) vardır.<sup>32</sup> Diğer büyükçe stereoskopun aksine bu stereografoskop masa üstüne yerleştirilerek tek kişinin kullanmasına uygundur.

II. Abdülhamid dönemiyle ilintili bir de Amerika'ya yönelik, stereoskopik fotoğraf talebi söz konusudur. Sultan, “[...] 31 Aralık 1881'de dönemin ABD sefiri Lewis Wallace'dan masraflarını kendisinin karşılayacağını belirterek her türlü ateşli silahın fotoğraflarının bulunduğu bir albüm ve ABD'deki ilginç manzaraların stereoskopik görüntülerinin kendisine gönderilmesini istemiştir.”<sup>33</sup> ABD temsilcisi Samuel Sullivan Cox, talep edilen imajları ve başka birtakım kaynakları 16 Mayıs 1886'da Yıldız Sarayı'nda padişaha sunmuştur. Dolayısıyla, sultanın 1880'lerde stereo kartları görüntüleyebileceği bir stereoskopu bulunmalıdır ve uzak ülkeleri üç boyutlu fotoğrafik temsilleriyle deneyimleme yönündeki isteğini bu resmi alışveriş kapsamında gözlemlemek mümkündür.

<sup>30</sup> “Cadeau impérial,” *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 9 Şubat 1899.

<sup>31</sup> TBMM Milli Saraylar, *Sanayi Devrimi Yıllarında Osmanlı Saraylarında Sanayi ve Teknoloji Araçları*, sergi kataloğu (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004), 52.

<sup>32</sup> Benzer örnekler için bkz.: “Antique Rosewood Folding Stereo Graphoscope, 1875,” *Material Culture*, erişim tarihi 4 Ocak 2026, [https://auctions.materialculture.com/auction-lot/antique-rosewood-folding-stereo-graphoscope-1875\\_3c8425dbae](https://auctions.materialculture.com/auction-lot/antique-rosewood-folding-stereo-graphoscope-1875_3c8425dbae); “Stereographoscope,” *Science Museum Group*, erişim tarihi 4 Ocak 2026, <https://collection.science-museumgroup.org.uk/objects/co8997381/stereographoscope>; “Stereo graphoscope,” *Stereoscopy History*, erişim tarihi 4 Ocak 2026, [stereoscopyhistory.net/stereographoscope/](http://stereoscopyhistory.net/stereographoscope/).

<sup>33</sup> Hakan Anameriç ve Fatih Rukancı, “II. Abdülhamid Dönemi Kitap Diplomasisi,” *Tarih Araştırmaları Dergisi* 36, no. 62 (2017), 107, <https://izlik.org/JA83YE43UA>.

Yıldız Albümleri bağlamında detaylı olarak araştırılmayı bekleyen bir konu da sultanın koleksiyonunda yukarıda değinilen stereoskoplarla görüntülediği fotoğraflardır, aynı zamanda onların miktarının ve konu bakımından içeriklerinin tespitidir. Her ne kadar II. Abdülhamid'e ait fotoğraf koleksiyonu İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi tarafından dijitalize edilmiş ve 2020 yılı itibariyle internet ortamında araştırmaya açılmış olsa da<sup>34</sup> her bir görsele eklenmiş olan künye bilgileri yeterli değildir. Fotoğrafların teknik özellikleri, arka kısımlarındaki bilgiler ve boyutları belirtilmediği gibi stereoskopik fotoğraflar da ayırt edici bir etiket taşımamaktadır. Şu an için veritabanında stereoskopi, stereoskopik fotoğraf, *stereo view*, stereograf, stereo kart gibi yakın anlamlı anahtar kelimelerle arama yapmak sonuç getirmemektedir. Koleksiyonun içerdiği imaj miktarının yüksekliği de bu fotoğrafların manuel olarak saptanmasını güçleştirir. Bu gibi problemlere rağmen farklı bir araştırma projesi sırasında ortaya çıkan bir ciltten örnek vermek gerekirse, II. Abdülhamid'e ait sadece bir albümde bile İtalya'nın farklı şehir ve bölgelerinde çekilmiş 400'ün üzerinde stereoskopik fotoğrafın yer aldığı görülebilmektedir.<sup>35</sup> Dolayısıyla, başka hangi ülkeler ve konularda benzer bir yaklaşımla üç boyutluluğu esas alan imajların bir araya getirilmiş olduğunun belirlenmesi ve bunların farklı açılardan birbirleriyle karşılaştırılması sarayda gerçekleşen stereoskopik deneyimler hususunda aydınlatıcı olacaktır.

Osmanlı şehirlerinde stüdyo işleten kimi fotoğrafçıların stereo kart üretmiş oldukları ilanlarından ve geride kalan fotoğraflarından anlaşılmaktadır. Örneğin, 1860'larda ilk stüdyosunu İstanbul'da Grand Rue de Péra (Cadde-i Kebir) 232 numarada açan ve yeni stüdyosunu 1867'de Jardin des Fleurs pasajına taşıyan Tancrede Dumas'nın stereo kartlar da çektiği bilinir.<sup>36</sup> 1879'da saray fotoğrafçısı olan Vassilaki (Basile) Kargopoulo'nun ise 1870'lerde stereografik fotoğraflar çektiği bilinmektedir ve bunlardan bazıları kayda geçirilmiştir.<sup>37</sup> Garabed Paboudjian'ın<sup>38</sup> kurduğu "Ateliers Photographiques Nadir" in 1900'daki bir ilanında da şu ifade geçmektedir: "Constantinople manzaraları ve stereoscope manzaralar. Boğaz ve Haliç'in büyük boy manzaraları. Kapalı Çarşı'nın içinden Stereoscope manzaralarını satan tek firma."<sup>39</sup> Ancak Paboudjian'ın bahsedilen stereo kartları henüz tespit edilememiştir.

Saray için de çalışan, dönemin önde gelen fotoğrafçılarından Abdullah Frères (Biraderler) de 1880

<sup>34</sup> Tuğçe Ayçin, "19. Yüzyılın En Büyük Görsel Arşivi: II. Abdülhamid Han'ın Yıldız Albümleri Dijital Ortamda," *İstanbul Üniversitesi*, 6 Nisan 2020, <https://www.istanbul.edu.tr/tr/haber/19-yuzyilin-en-buyuk-gorsel-arsivi-ii-abdulhamid-hanin-yildiz-albumleri-dijital-ortamda-6800320061004100510061004300500037005000440039007900700046006200610041004F003200370077003200>.

<sup>35</sup> Yazarın Bibliotheca Hertziana-Max Planck Institute for Art History'de 2023–2025 arasında yürüttüğü "The Image of Naples in Sultan Abdülhamid II's Photography Collection" (BH-P-23-30) başlıklı doktora sonrası araştırma projesi sırasında YSKH.YA.91231 numaralı albümün İtalya'dan stereoskopik fotoğraflar içerdiği saptanmıştır.

<sup>36</sup> Öztuncay, *The Photographers of Constantinople*, 314.

<sup>37</sup> Öztuncay, *The Photographers of Constantinople*, 236, 238.

<sup>38</sup> Fotoğrafçının soyadı kaynaklarda Pabutchian, Pabuchyan ve Pabuççuyan olmak üzere farklı şekillerde de geçmektedir.

<sup>39</sup> Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, 45.

tarihli ilanlarında İstanbul manzaraları fotoğraflarını büyük boyutta, carte-de-visite ebadında ve stereoskopik görüntüler şeklinde sattıklarını belirtirler.<sup>40</sup> Günümüzde Abdullah Frères imzası taşıyan stereo kartlar kimi online müzayedeler ve efemera satıcılarının internet sitelerinden bulunabilmektedir. Bu çalışma kapsamında görülebilen az sayıda örnek, Keystone View Company'nin Osmanlı stereo kartlarıyla karşılaştırıldığında, öncelikle fotoğraf arkasında metin açıklamalarının bulunmamasıyla ayrışır. Onun yerine Abdullah Frères'in adresleri, kazandıkları ödüller, sultanın tuğrası gibi sadece stüdyoya işaret eden bilgiler yer alır. Oysa Keystone'un fotoğrafları imaja bakan kişiye, izlediği manzaraya, mekâna veya olaya dair bir yorum da sunarak kişiyi yönlendirmektedir. Osmanlı'da yerel fotoğrafçılar tarafından üretilen stereo kartlar hakkında henüz sistematik bir kataloglama ve arşivleme yapılmamıştır. Dolayısıyla şu aşamada yerli stereo kart üretiminin özelliklerini yabancı üretimle daha detaylı biçimde kıyaslamak pek olanaklı değildir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda toplumun farklı kesimlerinin fotoğrafla kurduğu ilişkilere stereoskop ve stereo kartlar özelinden bakmak bölgenin fotoğraf tarihine önemli bir katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda 1875 itibariyle İstanbul'da basılan ve önde gelen Fransızca gazetelerden olan *Stamboul*'da çıkan haberleri incelemek konuyla ilgili çeşitli bilgiler ortaya çıkarır.

İnceleme alanı kapsamında *Stamboul* gazetesinde tespit edilen ilk referans, trajik bir tesadüf eseri, stereoskopun mucidi Charles Wheatstone'un ölümüne ilişkindir. İngiltere'nin en saygın fizikçilerinden biri olarak tanıtılan bilim insanı 74 yaşında Paris'te vefat etmiştir.<sup>41</sup> Herhangi bir detaylı açıklama ve biyografiye yer vermeksizin bu haberin aktarılması okuyucu kitlesinde Wheatstone'a ve icadına dair aşinalığın söz konusu olduğuna işaret eder.

Stereoskop satan mağazaların ilanları da özellikle yılbaşı dönemlerinde gazetede yer alır. Örneğin, Grand Rue de Péra 343 numarada bulunan ve Pascal Mirikelam tarafından kurulan Pygmalion mağazası yeni yıl hediyesi arayanlar için Aralık 1879'da *Stamboul*'a bir reklam verir. Uygun fiyatlı lüks ürünlerini gömlek, kravat, gerekli şeyler ve sanat eserleri olarak dört kategoride toplarken sanatsal objelerini şu şekilde detaylandırır: "İki bin adet küçük bronz heykel, zengin albümler, Stereoskoplar, salon süsleri."<sup>42</sup> İlan, gazeteyi takip eden üst sınıf mensubu okurların evlerine dekoratif objeler ve fotoğraf albümlerinin yanı sıra artık stereoskopların da girmeye başladığına işaret eder. Aynı şekilde Caracache Frères (Karakaşyan Biraderler) de Aralık 1902'deki ilanlarında Pera 398 numaralı adreste yer alan mağazalarındaki ürünleri yılbaşına özel olarak listelerler: "Stereoskoplar – Boya Kutuları – Sinematograflar – Büyülü Fenerler – Kartpostal Albümleri."<sup>43</sup> Bu seçki, aslında Osmanlı'da görsel kültür ürünleri tüketimi bağlamında, resim, fotoğraf ve

<sup>40</sup> Engin Özendes, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, 2. baskı (İstanbul: YKY, 2006), 200.

<sup>41</sup> "Un des plus illustres physiciens anglais," *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 27 Ekim 1875.

<sup>42</sup> A. S., "Etrennes 1880. A Pygmalion," *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 9 Aralık 1879; "Etrennes 1880," *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 11 Aralık 1879.

<sup>43</sup> "Cadeaux pour jour de l'an," *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 24 Aralık 1902.

kartpostalların sunduğu iki boyutlu sabit imgenin yavaş yavaş ötesine geçilip, hareketli ve üç boyutlu temsillere doğru ilerlendiğinin yansımasına işaret etmektedir. Sınırlı da olsa stereoskop için—ve dolayısıyla stereo kartlar için—Osmanlı başkentinde bir tüketici kitlesi olduğunu gösterir.

Osmanlı deneyiminde stereoskopik fotoğrafçılığın, stüdyoda satış amaçlı olmadan, bireysel boyutta gerçekleştirildiği ilginç bir örnek olarak Üsküdarlı Ali Sami Bey'in ev ortamında çektikleri gösterilebilir ve bu tekniğin yerel kullanımıyla ilgili fikir verir. Asker fotoğrafçılardan biri olan ve Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn'u 1886'da bitirdikten sonra aynı okulda resim ve fotoğraf dersleri veren Ali Sami Bey'in aile yaşamını belgelediği ve elle renklendirdiği birkaç stereo kart günümüze ulaşmıştır.<sup>44</sup> 1901 civarına tarihlenen bu stereoskopik fotoğraflarda, çocuklarının aldığı özel dersleri, ev yaşamını, kendi fotoğraf malzemelerini ve çalışmalarını organize ettiği odasını, ayrıca sokakta bir satıcıyı (veya hamalı) merkeze alır.<sup>45</sup> Osmanlı bağlamında vernaküler stereoskopik deneyime dair fikir vermesi açısından bu fotoğraflar oldukça önemlidir. Yeni ve kapsamlı arşiv araştırmaları başka vernaküler örnekleri ortaya çıkardıkça tartışma alanı derinleşecektir.

Değnilmesi gereken bir diğer konu da—aynı dönemde yurtdışındaki örnekleri gibi—çeviri veya özgün yayın olarak fotoğrafta üç boyutluluğu farklı açılardan inceleyen kuramsal makalelerin veya stereoskopik fotoğrafçılığın ilkelerini açıklayan yazıların 19. yüzyılda Osmanlı matbuatında yer alıp almadığıdır. Ulaşılabilen Osmanlıca fotoğrafçılık rehberleri ve çeşitli kütüphanelerdeki gazete makale arşivlerine bakıldığında henüz böyle bir yayın tespit edilememiştir. Benzer şekilde Seyit Ali Ak ve Alberto Modiano'nun ortak çalışması *1871'den 1993'e Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu*'nda da stereokopiye işaret eden, başlığında bu ifadeyi taşıyan yayına rastlanmamıştır.<sup>46</sup>

Son olarak, stereoskopların, stereo kartları görüntülemenin haricinde başka amaçlar için de kullanılabildiği ifade edilmiştir. *Stamboul* gazetesinin dile getirdiğine göre sahte banknotları tespit edebilmek için de bu alete başvurulabileceği öne sürülür.<sup>47</sup> Zira, açıklamaya göre, stereoskop vasıtasıyla bakıldığında iki banknot tek görüntü oluşturmuyorsa birinin sahte olduğu anlaşılabilir. Kısacası, Osmanlı bağlamında stereoskopun fotoğraf dışında finans alanında da kullanıldığı ortaya çıkıyor.

## Sonuç

Bu makale, günümüzden yaklaşık iki yüzyıl önce Batı'da muazzam ilgi uyandıran ve 1850'lerden

<sup>44</sup> Öztuncay, *The Photographers of Constantinople*, 336.

<sup>45</sup> Öztuncay, *The Photographers of Constantinople*, 337.

<sup>46</sup> Seyit Ali Ak ve Alberto Modiano, *1871'den 1993'e Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu*, 2. baskı (İstanbul: Ataol Yayıncılık, 1993).

<sup>47</sup> "Comment on reconnait les billets faux," *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 19 Ağustos 1902.

itibaren modaya dönüşen stereoskopik fotoğrafların Osmanlı deneyiminde nasıl karşılık bulunduğunu sorgulamak üzere yola çıktı. Tarihsel arka planı ve gelişimine dair bilgilerin ardından öne çıkan kullanım alanları vurgulandı. Ardından, stereo kart üreticisi yabancı firmalarla gezgin fotoğrafçıların Osmanlı İmparatorluğu'nu konu eden fotoğraflarını ele aldı ve bu alanda yapılması gereken yeni araştırmalara işaret etti.

Geç Osmanlı bağlamında, stereoskop deneyimi hakkında öncelikle saray özelinde II. Abdülhamid dönemindeki alışverişler ve hediyelerin bir kısmı saptandı. Ancak Yıldız Sarayı Albümleri'nin stereo fotoğraflar bakımından henüz incelenmemiş olduğu görüldü ve bunun gerekliliği vurgulandı. Osmanlı toplumunda orta ve üst sınıflara yönelik gazete ilanlarından stereoskopa dair bir ilgiden söz etmenin mümkün olduğu gözlemlendi. Osmanlı şehirlerinde stüdyo işleten kimi yerleşik fotoğrafçıların stereo kartlar üretmiş oldukları, ama onların da henüz kataloglanıp detaylı çalışılmamış olduğu anlaşıldı. Son olarak, Batı'da çıkan stereoskopik fotoğrafçılığın teorik ve pratik yönlerine eğilen kitaplar, dergiler ve makalelere karşılık gelecek kaynaklar henüz Osmanlı bağlamında belirlenemedi. Özetle, bu çalışma Osmanlı fotoğraf tarihi literatüründe stereoskopi ve stereo kartlarla ilgili boşlukların saptaması sayesinde gelecek araştırmalara kapı açarak yeni sorular ortaya koyar.

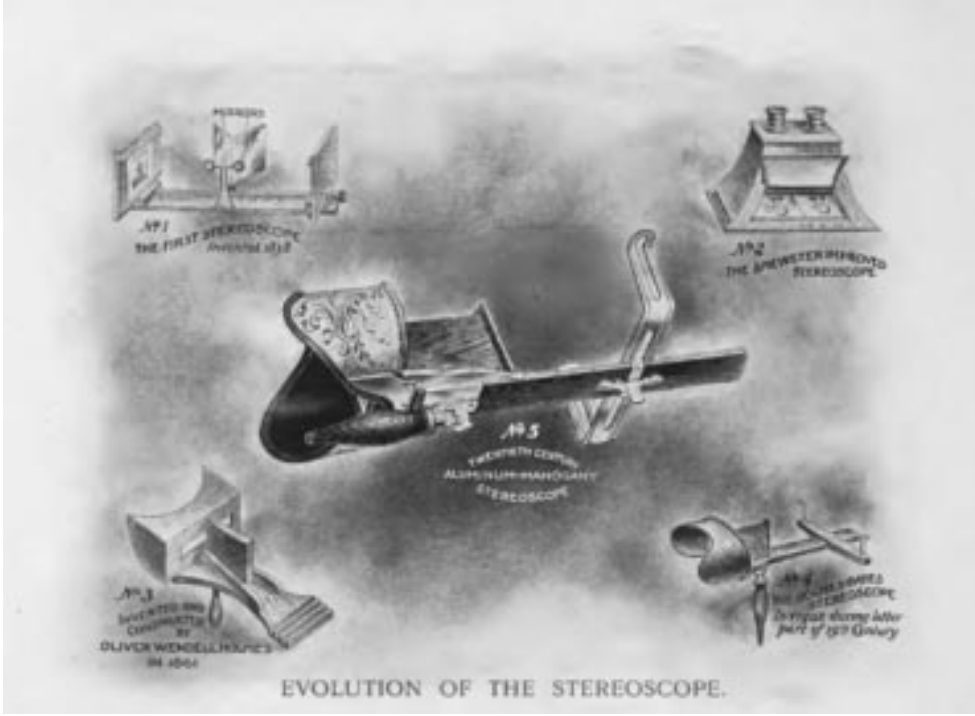
## Kaynakça

- Ak, Seyit Ali ve Alberto Modiano. *1871'den 1993'e Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu*. 2. baskı. İstanbul: Ataol Yayıncılık, 1993.
- Anameriç, Hakan, ve Fatih Rukancı. "II. Abdülhamid Dönemi Kitap Diplomasisi." *Tarih Araştırmaları Dergisi* 36, no. 62 (2017): 101–131. <https://izlik.org/JA83YE43UA>.
- "Antique Rosewood Folding Stereo Graphoscope, 1875." *Material Culture*. Erişim tarihi 4 Ocak 2026, [https://auctions.materialculture.com/auction-lot/antique-rosewood-folding-stereographoscope-1875\\_3c8425dbae](https://auctions.materialculture.com/auction-lot/antique-rosewood-folding-stereographoscope-1875_3c8425dbae).
- "An Important Announcement." *The Stereoscopic Photograph* 2, no. 2 (1902): 109.
- A. S. "Etrennes 1880. A Pygmalion." *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 9 Aralık 1879.
- Ayçin, Tuğçe. "19. Yüzyılın En Büyük Görsel Arşivi: II. Abdülhamid Han'ın Yıldız Albümleri Dijital Ortamda." *İstanbul Üniversitesi*. 6 Nisan 2020. [www.istanbul.edu.tr/tr/haber/19-yuzyilin-en-buyuk-gorsel-arsivi-ii-abdulhamid-han-in-yildiz-albumleri-dijital-ortamda-6800320061004100510061004300500037005000440039007900700046006200610041004F003200370077003200](http://www.istanbul.edu.tr/tr/haber/19-yuzyilin-en-buyuk-gorsel-arsivi-ii-abdulhamid-han-in-yildiz-albumleri-dijital-ortamda-6800320061004100510061004300500037005000440039007900700046006200610041004F003200370077003200).
- Başkanlık Osmanlı Arşivleri, (BOA) Hazine-i Hassa İradeler (HH. İ.).
- Burder, David. "Stereoscopic Societies." *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, derleyen John Hannavy, 1337–1338. New York: Routledge, 2008.
- "Cadeau impérial." *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 9 Şubat 1899.
- "Cadeaux pour jour de l'an." *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 24 Aralık 1902.
- Claudet, Laura. "Stereoscopy." *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, derleyen John Hannavy, 1338–1341. New York: Routledge, 2008.
- "Comment on reconnaît les billets faux." *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 19 Ağustos 1902.
- Drouin, F. *The Stereoscope and Stereoscopic Photography*. Çevirmen Matthew Surface. Bradford: The Country Press, t.y.
- "Etrennes 1880." *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 11 Aralık 1879.
- "Evolution of the Stereoscope." *The Stereoscopic Photograph* 1, no. 1 (1901): 26–27.
- Gürsel, Bahar. "Geç On Dokuzuncu ve Erken Yirminci Yüzyıl Amerikan Stereograf Kartlarındaki Osmanlı İmgesi." *Journal of Universal History Studies* 3, no. 1 (2020): 101–114. <https://doi.org/10.38000/juhis.738362>.

- Holmes, Olivier Wendell. "The Stereoscope and the Stereograph." *Soundings from the Atlantic*, 124–165. Boston: Ticknor and Fields, 1864.
- Keystone View Company. "The Famous Galata Bridge and the Golden Horn, Constantinople, Turkey." *Southern Methodist University Libraries*, <https://digitalcollections.smu.edu/digital/collection/bml/id/396>. Erişim tarihi 8 Ocak 2026.
- Judge, Arthur W. *Stereoscopic Photography: Its Application to Science, Industry and Education*. 3. Baskı. Londra: Chapman & Hall Ltd, 1950.
- Osborne, A. E. "Why Should People Use Stereoscopic Photographs." *The Stereoscopic Photograph* 1, no. 1 (1901): 8–11.
- Özendes, Engin. *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*. 2. baskı. İstanbul: YKY, 2006. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839–1923*. 2. baskı. İstanbul: Yem Yayın, 2017.
- Öztuncay, Bahattin. *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul*. Cilt 1, *Text & Photographs*. İstanbul: Aygaz, 2003.
- Silver & Salt: Early Period Photographs from Ömer M. Koç Collection 1843–1860*. Sergi kataloğu. İstanbul: Sadberk Hanım Museum, 2017.
- "Site du Stéréo-Club Français." *Stéréo-Club Français*. Erişim tarihi 2 Ocak 2026, <https://www.image-en-relief.org/stereo/index.php>.
- Stakelon, Pauline. "Travel Through the Stereoscope: Movement and Narrative in Topological Stereoview Collections of Europe." *Media History* 16, no. 4 (2010): 407–422. doi:10.1080/13688804.2010.507476.
- "Stereo graphoscope." *Stereoscopy History*. Erişim tarihi 4 Ocak 2026, [stereoscophistory.net/stereographoscope/](http://stereoscophistory.net/stereographoscope/).
- "Stereographoscope." *Science Museum Group*. Erişim tarihi 4 Ocak 2026, <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8997381/stereographoscope>.
- TBMM Milli Saraylar. *Sanayi Devrimi Yıllarında Osmanlı Saraylarında Sanayi ve Teknoloji Araçları*. Sergi kataloğu. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004.
- "The Society." *The Stereoscopic Society*. Erişim tarihi 2 Ocak 2026, <https://www.stereoscopic-society.org.uk/WordPress/>.
- "Un des plus illustres physiciens anglais." *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 27 Ekim 1875.
- Underwood & Underwood. "A First Word," *The Stereoscopic Photograph* 1, no. 1 (1901): 7



Şekil 1: Brewster tasarımı stereoskopta bir stereografi inceleyen kişi.  
F. Drouin, *The Stereoscope and Stereoscopic Photography*, ev. Matthew Surface (Bradford:  
The Country Press, t.y.), 48.



Şekil 2: Wheatstone'un icadı ilk stereoskoptan itibaren aletin gelişim evrelerini gösteren çizim. "Evolution of the Stereoscope," *The Stereoscopic Photograph* 1, no. 1 (1901), 26.



Şekil 3: Eğitimde stereoskop kullanımını gösteren bu fotoğraf Latymer School, Edmonton'daki bir geometri dersinde çekilmiştir. Arthur W. Judge, *Stereoscopic Photography: Its Application to Science, Industry and Education*, 3. baskı (Londra: Chapman & Hall Ltd, 1950), 317.



Şekil 4: A. E. Osborne, “Why Should People Use Stereoscopic Photographs,” *The Stereoscopic Photograph* 1, no. 1 (1901), 8.



Şekil 5: Keystone View Company, Underwood & Underwood, “Beautiful Constantinople, City of Two Continents-Asia in Distance to the Northeast,” c. 1914, The Museum of Fine Arts, Houston, <https://emuseum.mfah.org/objects/76069/beautiful-constantinople-city-of-two-continentsasia-in-dis#>.



Şekil 6: Keystone View Company, Underwood & Underwood, “Morning Crowd at Stamboul End of Famous Galata Bridge, Constantinople, Turkey,” c. 1914, The Museum of Fine Arts, Houston, <https://emuseum.mfah.org/objects/76070/morning-crowd-at-stamboul-end-of-famous-galata-bridge-const#>.



Şekil 7: Keystone View Company, Underwood & Underwood, “St. Sophia, once Christian Cathedral of Byzantium, now Mohammedan Mosque, Constantinople,” c. 1914, The Museum of Fine Arts, Houston, <https://emuseum.mfah.org/objects/76071/st-sophia-once-christian-cathedral-of-byzantium-now-moham#>

Cadeau impérial.—Suivant les journaux allemands. S. M. l'empereur d'Allemagne a fait cadeau à S. M. I. le Sultan d'un stéréoscope de prix pour permettre de voir en relief les photographies qui ont été prises durant son voyage à Constantinople et en Palestine.

Şekil 8: “Cadeau impérial,” *Stamboul : Journal quotidien, politique et littéraire*, 9 Şubat 1899, BnF, Gallica.



Şekil 9: Sultan II. Abdülhamid'e ait bir stereoskop. TBMM Milli Saraylar, *Sanayi Devrimi Yıllarında Osmanlı Saraylarında Sanayi ve Teknoloji Araçları*, sergi kataloğu (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004), 52.



Şekil 10: Sultan II. Abdülhamid'e ait bir stereografoskop. TBMM Milli Saraylar, *Sanayi Devrimi Yıllarında Osmanlı Saraylarında Sanayi ve Teknoloji Araçları*, sergi kataloğu (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004), 53.

# Cihanda Bir Temsil Meselesi:

## Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarında Uluslararası Sergiler ve Sanatçı-Kadınlar

Derya Sayın\*<sup>1</sup>

19. yüzyıl, dünyanın kültür çerçevesini derinden etkileyecek bir oluşum olan uluslararası sergileri de beraberinde getirir. Bir önceki yüzyılda başlayan ve etkileri hala devam eden Sanayi Devrimi, yalnızca endüstriyel üretim biçimlerini değil, kültürlerin temsil edilme yolları ve bilginin dolaşımını da doğrudan dönüştürür, bu dönüşümlerin sonucu olarak ortaya çıkan evrensel sergiler ise uluslararası ilişkileri çok daha görünür hale getirir. İlki 1851 yılında Londra'da gerçekleşen<sup>2</sup> uluslararası sergiler, başta Avrupa olmak üzere köklü dünya ülkelerinin kültürel ve politik oyun alanlarıdır aslında. Bu sergilerde yalnızca endüstriyel güç ve teknolojik ilerlemeler yer almaz, aynı zamanda uluslar kendilerini dünya hiyerarşisi içinde konumlandırır, tanımlar ve görünür kılar. Batı merkezci modernlik sahnelerinin kurulduğu sergi mekanları, aslında sömürgeci faaliyetlerin *keşif*, emperyal yayılmanın *ilerleme*, kültürel üstünlük iddiasının ise *zenginlik* maskesi altında gösterildiği prodüksiyonlardır.

Sanayileşmiş Avrupa devletleri bir yandan teknolojik yenilikleri ve üretim kapasitelerini teşhir ederek ekonomik güçlerini meşrulaştırır, öte yandan ise bu sergiler aracılığı ile ilerleme, medeniyet, modernlik gibi kavramları evrensel ölçütler olarak dayatır. Dolayısıyla bu sergiler uluslararası görünürlüğün arttığı bir yüzyılda ulus-devlet kimliklerinin inşasında da önemli rol oynar: Batılı ülkeler modern ve medeni, bu coğrafyanın dışında kalan ülkeler ise geçmişe takılı kalmış egzotik yapılar olarak şekillendirilir. İkinci gruba dahil olan ülkeler genellikle Avrupa'nın belirlediği estetik, teknik ve ideolojik ölçülere göre temsil edilir. Bu bağlamda uluslararası sergiler yalnızca nesnelerin değil, aynı zamanda kültürlerin ve kimliklerin de düzenlenip sınıflandırıldığı alanlar olarak işlev görür ve emperyalist hiyerarşilerin kurumsallaştığı alanlar olarak karşımıza çıkar.

Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası sergilere katılımı, söz konusu çelişkilerin açıkça

\* Koç Üniversitesi Arkeoloji Sanat Tarihi Bölümü Doktora adayı, Bilgi Üniversitesi Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü Araştırma Görevlisi, <https://orcid.org/0009-0000-5557-8369>

<sup>1</sup> Makalenin araştırma ve yazım sürecindeki destekleri için meslektaşım ve arkadaşım Sena Öndün Sivas'a teşekkürlerimle...

<sup>2</sup> Bkz. *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (Tüm Ulusların Sanayi Eserleri Büyük Sergisi), 1851, Londra, Birleşik Krallık.

gözlemlenebileceği özgün bir örnek sunar. 19. yüzyıl boyunca siyasi, askeri ve ekonomik baskılarla karşı karşıya kalan Osmanlı Devleti, uluslararası sergileri bir yandan modernleşme çabalarını meşrulaştırmak, öte yandan ise imparatorluğun halen dünya sahnesinde güçlü bir aktör olduğunu vurgulamak için kullanır. Londra, Paris, Viyana ve Chicago gibi merkezlerde düzenlenen sergilere katılımları ile Osmanlı Devleti kendi temsilini garanti altına alır, ancak bu temsil çoğu zaman bir kurmacadan ibarettir. Osmanlı'nın evrensel sergilerde ortaya koyduğu refah aslında yapmacadır, çünkü İmparatorluk son yüzyılının büyük bir bölümünü ekonomik sıkıntılar içinde geçirir, nitekim bu sergilerin masrafları devleti daha da borca sokar.<sup>3</sup> Ancak Osmanlı Devleti Avrupa'ya karşı aşağıda kalmak istemez, yeri gelir kendi uluslararası sergisini düzenler,<sup>4</sup> yeri gelir dışarıdan borç alarak sergilere katılımını sürdürür. Dolayısıyla Osmanlı pavyonlarında sergilenen öğeler, ki bunlar mimari unsurlar, el sanatları işleri, tekstil örnekleri ve tarım ürünleri gibi geniş bir yelpazededir, devletin egzotik Doğu'nun güçlü İslam imparatorluğu temsilini desteklemek için kullanılır. Ortaya çıkan temsil çelişkilidir. Osmanlı Devleti kendini bir yandan Avrupa'nın bir parçası olma iddiası, diğer yandan Avrupa'dan farklılığını vurgulama çelişkisi içinde bulur.

Bu makale, Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı uluslararası sergileri kadın sanatçıların temsili üzerinden yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Nitekim uluslararası sergilerin ortaya çıktığı ve ivme kazandığı yıllarda kadınların kamusal alandaki görünürlüğü hem Avrupa'da hem de Osmanlı coğrafyasında son derece kısıtlıdır. Kültürel, sanatsal ve politik alanlar büyük ölçüde erkek merkezci bir perspektif ile şekillenmiş, kadınların üretimleri çoğunlukla özel alana kısıtlanmıştır. Oysa uluslararası sergiler yalnızca erkeklerin oyun alanı değildir. Aksine, kadınlar bu sergilerde kimi zaman el işleri ve çeşitli ikincil sanat formları ile dolaylı, kimi zaman ise sergiledikleri sanat eserleri ile doğrudan yer almışlardır. Kadınların uluslararası sergilerdeki varlığı, yalnızca sanatsal bir mesele değildir, bu varlık aynı zamanda toplumsal cinsiyet, modernleşme ve temsil politikalarıyla da yakından ilişkilidir. Sergilerdeki Osmanlı kadınları, imparatorluğun dışarıya karşı olan modernite iddiasını destekler, ancak ülke içinde bu varlık görmezden gelinir. Osmanlı'nın uluslararası sergilere katılımı dönemin gazete küpürlerinde veya daha sonra konuyla ilgili yazılan makalelerde etraflıca tartışılmışsa da bu yazılarda kadınların adına yok denecek kadar az rastlanır. Sergiler imparatorluğun Batı karşısındaki konumunu güçlendirme çabası, modernleşme iddiasının bir göstergesi veya kültürel temsil stratejisi olarak çokça yorumlanır, ancak sanatçı kadınların rolü çoğu zaman tartışılmaz veya

<sup>3</sup> Gizem Bengisu Erenler, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü' (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022), 2-3.

<sup>4</sup> Sergi-i Umumi-i Osmani, 1863, İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu.

görmezden gelinir. Dolayısıyla bu makalenin ilk ve en önemli amacı Türk sanat tarihi yazımındaki bu eksikliği doldurmaktır. Makalenin diğer bir amacı ise sanatçı kadınların uluslararası sergilerde ne şekilde var olduklarını ve bu var oluşun Osmanlı'nın modernite imgesine nasıl bir etki sağlamış olabileceğini tartışmaya açmaktır.

Bu bağlamda kadın sanatçıların uluslararası sergilerdeki temsili yalnızca eksik bırakılmış bir tarihsel ayrıntı değil, imparatorluğun modernleşmesinin toplumsal cinsiyetle kurduğu sınırların da çelişkilerini açığa çıkaran bir mercektir. Sonuç olarak bu çalışma uluslararası sergileri yeniden okuyarak hem sanat tarihine hem de modernleşme tartışmalarına eleştirel bir katkı sunmayı hedeflemektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası sergilere katılımını, feminist sanat tarihi ve temsil kuramı çerçevesinde ele alarak, kadın sanatçıların bu temsildeki rolünü modernleşme söylemiyle ilişkisi içinde tartışmak amaçlanmaktadır.

### **Osmanlı'nın Katıldığı Uluslararası Sergiler**

Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ilk uluslararası sergi, bu alanda da bir ilk sergi olan *1851 Londra Evrensel Sergisi*'dir [Görsel 1]. Bu sergiden itibaren Osmanlı'nın uluslararası sergilere katılımı savaş veya maddi sıkıntılar haricinde neredeyse kesintisiz bir şekilde devam eder, öyle ki devlet olarak katılım gösterilemeyen sergilerde dahi bireysel katılımcılar desteklenir.<sup>5</sup> Osmanlı'nın evrensel sergilere katılımı hem Avrupa'ya modernliğini kanıtlaması hem de Avrupa karşısında kendi temsilini kontrol altında tutması açısından önemlidir.

*1851 Londra Evrensel Sergisi*, Kraliçe Viktorya'nın eşi Prens Albert'ın desteğiyle Hyde Park'ta inşa edilen Kristal Saray'da gerçekleşir. Bu sergiye Osmanlı çeşitli hammaddeleri, çanak çömlek ve madeni işler, gıda ürünleri, halı ve kilim örnekleri gibi öğeler ile katılır, ancak güzel sanatlar alanında bir temsil göstermez.<sup>6</sup> Bu serginin hemen ardından *1853 yılında New York Evrensel Sergisi* açılır, ancak Osmanlı yüklü transfer masrafları nedeniyle New York sergisine katılamaz.<sup>7</sup> 1855 yılında III. Napolyon yönetimindeki Fransa hükümeti *Paris Evrensel Sergisi*'ni düzenler. Bu sergi tıpkı Londra Evrensel Sergisi'nde olduğu gibi özel olarak Champs-Élysées'de inşa edilen Endüstri Saray'ında gerçekleşir. Osmanlı Devleti Paris sergisine yine sanat alanında bir temsil göndermez, ancak imparatorluğun çeşitli şehirlerinden yaklaşık 2000 adet mal ile katılım sağlar.<sup>8</sup> Prof. Dr. Semra

<sup>5</sup> Gizem Bengisu Erenler, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü', 2.

<sup>6</sup> Erenler, 63.

<sup>7</sup> Erenler, 61.

Germaner Osmanlı'nın bu sergiye herhangi bir sanat eseri ile katılmamasına rağmen sergilediği ürünler ile dönemin oryantalist sanat akımını etkilemiş ve bu alanda çalışan sanatçılar için kaynak oluşturmuş olabileceğini ileri sürmüştür.<sup>9</sup>

Osmanlı'nın güzel sanatlar alanında ilk temsil verdiği sergi 1862 yılında yine Londra'da gerçekleşen *İkinci Londra Evrensel Sergisi*'dir. Bu sergi için Kensington'ta özel bir sergi mekânı yaptırılır.<sup>10</sup> Germaner bu sergide ilk *Londra Evrensel Sergisi*'ne kıyasla Osmanlı'ya neredeyse iki misli alan ayrıldığını yazar.<sup>11</sup> Ancak Osmanlı Devleti'ne ayrılan alan genişletilmiş olsa da imparatorluk ekonomik açıdan sıkıntılıdır. Yine de “yabancı devletlerin Osmanlı'nın ziraat, sanayi ve sanat sahasında ilerlemesinden şüphe [edilmesine] mahal vermemek adına” sergiye katılır.<sup>12</sup> Bu sergide de Osmanlı coğrafyasının çeşitli bölgelerinden hammaddeler, gıda ve zanaat ürünleri, mobilyalar, kitaplar ve tekstil ürünleri gibi geniş bir yelpazede ürün sergilenir. Sergi kataloğuna göre Paul Mussurus (Ortodoks kökenli bir Osmanlı sanatçı) portre ve ölü doğa türlerinden beş eser ile sergiye katılır.<sup>13</sup> Ne yazık ki bu eserlerin detayları hakkında ne sergi kataloğu ne de diğer yayınlarda bir ayrıntıya rastlamak mümkün olmamıştır.

1863 yılında Osmanlı İmparatorluğu yabancı devletler eliyle düzenlenen sergilere katılarak onlara ayak uydurduğunu göstermekten bir adım daha ileri gider ve İstanbul'da kendi evrensel sergisini açar: *Sergi-i Umumi-i Osmanî* [Görsel 2]. Bu, dünya genelinde düzenlenen beşinci evrensel sergidir ve hem Osmanlı'nın modernleşme ve modernliğini Avrupa gözünde meşrulaştırma isteğinin bir örneği, hem de yabancı devletlere karşı Osmanlı'nın hâlâ rekabette olduğunu gösteren bir meydan okuma olarak görülebilir. Sultan Abdülaziz'in tahta çıkışının hemen ardından hazırlıklarına başlanan bu sergi için tıpkı Londra ve Paris örneklerinde olduğu gibi, At Meydanı'nda özel bir mekân inşa edilir ve bu görev için Avrupalı mimarlar tahsis edilir.<sup>14</sup> Bu sergide Osmanlı'nın katıldığı diğer evrensel sergilerdeki ürünlerden bir seçki vardır. Sergi içinde güzel sanatlara bir yer ayrılır ve burada yazı, desen, resim, ahşap ve metal gravür, fotoğraf ve baskı örnekleri sergilenir,<sup>15</sup> ancak bu eserler veya sanatçılarıyla

<sup>8</sup> Erenler, 66-67.

<sup>9</sup> Semra Germaner, ‘Osmanlı İmparatorluğu’nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları’, *Tarih ve Toplum* 95 (Kasım 1991), 290/34.

<sup>10</sup> Bugün Victoria & Albert Müzesi.

<sup>11</sup> Germaner, ‘Osmanlı İmparatorluğu’nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları’, 290/34.

<sup>12</sup> Erenler, ‘Osmanlı İmparatorluğu’nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü’ 69.

<sup>13</sup> *International Exhibition 1862, The Official Catalogue of The Fine Art Department*, s.280, 1862, London.

<sup>14</sup> Ökkeş Yılmaz, ‘Osmanlı Devleti’nin Düzenlediği ve Katıldığı Uluslararası Sergiler (1851-1900)’ (Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019), 82.

<sup>15</sup> Mehmet Üstünipek, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950* (Artes, 2007), 85.

ilgili daha fazla bilgiye ulaşmak mümkün olmamıştır.

*1867 Paris Evrensel Sergisi* hem uluslararası sergiler içerisinde hem de bu makale özelinde farklı bir yere sahiptir. Önceki evrensel sergilerden farklı olarak, Osmanlı Devleti bu sergiye kapsamlı bir güzel sanatlar temsili ile katılır. Mehmet Üstünipek'in *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950* kitabına göre bu sergide aralarında Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'in de bulunduğu on beş sanatçı resim ve taş baskı alanından örneklerle yer alır.<sup>16</sup> Bu sanatçılardan üçü kadındır. Hem Üstünipek'e göre hem de yazarın muhtemelen yararlanmış olduğu resmi sergi kataloğunda bu sanatçı kadınların isimleri şu şekilde geçer: Matmazel Servicen, Madam Walker ve Madam Iphygénie Zipcy.<sup>17</sup> Semra Germaner 1991 tarihli makalesinde bu sergiye katılan sanatçılar arasında kadınların yer almasının ve imparatorluğu temsil etmelerinin ilginç olduğuna değinir, ancak konu hakkında başka bir yorumda bulunmaz.<sup>18</sup> Bu, dönem şartları göz önüne alındığında Germaner'in de belirttiği gibi gerçekten ilginç bir tercihtir. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu daha önce katıldığı evrensel sergilerde güzel sanatlar alanında hep zayıf kalmıştır ve *1867 Paris Evrensel Sergisi* bu anlamda bir kırılmaya işaret eder. Sanatçı kadınların bu kırılmanın bir parçası haline gelmesi, özellikle modernleşme sürecindeki bir doğu devletinin kendini Avrupa gözünde nasıl temsil etmek istediği veya yeniden kurgulamak istediğine dair önemli sorular doğurmaktadır.

*1867 Paris Evrensel Sergisi'ne L'esclave circassienne servant le cafe* (Kahve Getiren Çerkez Esire) tablosuyla katılan Matmazel Virginia Serviçen hakkında sanat tarihi yazımında kapsamlı bir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Bu sanatçıyla ilgili en detaylı anlatım Uğurgül Tunç'un 2018 yılında tamamladığı *Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi Örneği* yüksek lisans tezinde bulunur. Tunç'un aktarımına göre Matmazel Virginia Serviçen'in doğum yılı tam olarak bilinmemekle birlikte, 1867'de sergiye katıldığı yıllarda çok genç olmalıdır. Sanatçının babası Ermeni asıllı bir hekim olan Doktor Serviçen'dir, bu nedenle kayıtlara Matmazel Serviçen olarak geçtiği düşünülür. Matmazel Serviçen'in yine *1867 Paris Evrensel Sergisi'ne* katılan sanatçı kadınlardan bir diğeri olan Madame Walker'dan İstanbul'da resim eğitimi aldığı bilinir. Sanatçı daha sonra ABC/Elifba Kulübü tarafından 1880 yılında Tarabya Rum Kız Okulu'nda açılan sergiye babasının bir portresi ile katılır.<sup>19</sup> Kulüp 1880-1885 arasında üç tane daha sergi açmıştır,<sup>20</sup> dolayısıyla

<sup>16</sup> Üstünipek, 85.

<sup>17</sup> E. Dentu, ed., *Exposition Universelle de 1867 à Paris: Catalogue Général Publié Par La Commission Impériale*, 2e édition, revue et corrigée (Imprimerie Paul Dupont, 1867), 159.

<sup>18</sup> Germaner, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları', 292/36.

<sup>19</sup> Seza Sinanlar, 'Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)' (Doktora Tezi, İstanbul, 2008), 124.

<sup>20</sup> Uğurgül Tunç, 'Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi-Âlisi Örneği' (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, n.d.), 55.

Matmazel Serviçen'in daha sonra açılan sergilere de katılım sağlandığını düşünmek yanlış olmaz. Ressam Aralık 1881-Ocak 1882 arasında Beyoğlu'nda bulunan Petit Champs Belediye Köşkü'nde açılan başka bir sergiye de katılmış olsa da bu sergiye hangi eserlerle katıldığı bilinmemektedir.<sup>21</sup> Yine yıl tam olarak bilinmese de ressam daha sonra Doktor Dikran Peştemalciyan ile evlenerek Verjin Peştemalciyan ismiyle kayıtlara geçer. Tunç'un aktarımına göre *Takvim-i Vakayi*'nin 13 Mart 1330 tarihli sayısında 'Ressam Verjin Peştemalciyan'a *şefkat nişanı* verildiği yazar. Sanatçı 1930 yılında vefat ettikten sonra Şişli Ermeni Mezarlığı'na defnedilmiştir.<sup>22</sup> Matmazel Virginia'nın sanat üretimi hakkında ulaşılabilen bilgilerin çoğunun evlilikten önceki ismi ile olduğu düşünülürse sanatçının evlendikten sonra sanat üretimini azalttığı veya en azından kamusal alanda bu üretimleri sergilemediği tahmin edilebilir. Ne yazık ki sanatçının *1867 Paris Evrensel Sergisi*'ne neden veya nasıl dahil edildiği hakkında bir bilgiye ulaşmak da mümkün olmamıştır.

Madam Walker ismiyle 1867 kataloğunda yer alan bir diğer sanatçı Mary Adelaide Walker'dır. Sanatçı *Paris Sergisi*'ne iki portre ile katılmıştır, bunlardan biri Padişah Abdülaziz'in portresidir. Bir süre İstanbul'da resim dersi verdiği bilinen Mary A. Walker'ın ismine literatürde rastlamak daha kolaydır. 1820 yılında Londra'da Mary Adelaide Curtis ismiyle doğan sanatçının erkek kardeşi Rahip Charles George Curtis'e seyahatlerinde eşlik ettiği bilinir. 1856 yılında ikili İstanbul'a gelir. Mary 1862 yılında Pera cemaatinin de bir üyesi olan Richard Walker ile evlenerek Mary Adelaide Walker, yani Madam/Bayan Walker adını alır. Kaynaklarda yer aldığı üzere Mary Walker erkek kardeşi ve eşinin ölümünden sonra Osmanlı topraklarında kalmaya devam eder, ancak yaşamı 1905 yılında Dover'da sona erer.<sup>23</sup> Osmanlı topraklarında yaklaşık kırk sekiz yıl geçiren sanatçı, faaliyet gösterdiği dönemde birçok sergiye katılır, resim dersleri verir ve bunların yanında seyahat defterleri yayımlar.<sup>24</sup> Walker Osmanlı'da açılan ilk kız meslek okulu olan Dersaadet Darülmualimat, İngiliz Mekanik Enstitüsü Kızlar Sınıfı ve Darülmualimat gibi kurumların yanı sıra Matmazel Serviçen'le benzer şekilde Osmanlı tebaasının seçkin isimlerine de özel dersler vermiştir.<sup>25</sup> Zeynep İnankur, *Mekanın Poetikası, Mekanın Politikası* kitabında Mary Adelaide Walker'ın Osmanlı sanat ortamındaki

<sup>21</sup> Sinanlar, 'Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)', 219.

<sup>22</sup> Uğurgül Tunç, 'Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Örneği', 155.

<sup>23</sup> Seda Ağırbaş, 'İngiliz Gezgin Mary Adelaide Walker'ın Eserlerinde Osmanlı Dünyası' (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019) 55.

<sup>24</sup> Bkz. Mary Adelaide Walker (1886). *Eastern life and scenery with excursions in Asia Minor, Mytilene, Crete, and Roumania*. Robarts – University of Toronto. London: Chapman and Hall.

Mary Adelaide Walker (1897). *Old tracks and new landmarks, wayside sketches in Crete, Macedonia, Mitylene, etc.* London, Bentley: University of California Libraries.

<sup>25</sup> Ağırbaş, 'İngiliz Gezgin Mary Adelaide Walker'ın Eserlerinde Osmanlı Dünyası', 69-72.

tanınırlığı ve hazırladığı seyahatnamelerle nasıl Osmanlı-İngiltere ilişkilerine ışık tuttuğunu vurgulamaktadır [Görsel 3].<sup>26</sup>

Seda Ağırbaş, Mary Adelaide Walker üzerine hazırladığı doktora tezinde sanatçının Paris'te sanat eğitimi aldığını ve genellikle portre ve manzara türlerinde eser verdiğini yazar.<sup>27</sup> Aynı zamanda, Walker'ın Osmanlı saray çevresinden birçok önde gelen ismin portresini yaptığı yapmıştır, bunlar arasında dönemin bir süre Sadrazam, Hariciye Nazırı ve Paris ve Londra Büyükelçisi olarak görev yapan Mustafa Reşit Paşa'nın eşi Adile Hanım, Sultan Abdülmecit'in kızı Fatma Sultan ve *1867 Paris Evrensel Sergisi*'nde de yer alan Sultan Abdülaziz'in portresi vardır.<sup>28</sup> Mary Roberts *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature* kitabında Walker'ın Fatma Sultan için hazırladığı portrenin Osmanlı saray çevresinde sanatçının tanınırlık ve kabulünü arttırmış olabileceğini yazar.<sup>29</sup> Yine Roberts'a göre sanatçının *Paris Evrensel Sergisi*'ne katıldığı Abdülaziz portresi de sipariş üzerine yapılır. *Paris Evrensel Sergisi*, Sultan Abdülaziz'in bizzat katıldığı bir sergidir ve böyle önemli bir sergide yer alacak portresinin bir sanatçı kadın tarafından yapılması ve Osmanlı'yı Avrupa'ya karşı temsil etmesinde son derece önemlidir.

Bu sergide yer alan son kadın Matmazel Iphigénie Zipcy'dir. Sanatçı sergide *Portrait de jeune fille (Bir Genç Kız Portresi)* eseri ile muhtelif resimler ve desenler kategorisinde yer alır. Ancak ne eserle ilgili daha fazla bir bilgiye ne de sanatçının biyografisine ne yazık ki ulaşamamıştır.

Sonuç olarak *1867 Paris Evrensel Sergisi* Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası sergilerdeki temsiline yalnızca kapsam açısından değil, temsilin içeriği ve biçimi bakımından da yeni bir yön kazandırmıştır. Osmanlı'nın güzel sanatlar alanında güçlü bir katılım sergilemesi ve bu katılımın etnik, dini ve toplumsal cinsiyet temelli çeşitlilik içermesi, Osmanlı'nın çokkültürlü yapısını modernleşme söylemi içinde dış dünyaya iletmesinin bir yoludur. Bu bağlamda Matmazel Virginia Serviçen/Verjin Peştemalciyan, Mary Adelaide Walker ve Matmazel Iphigénie Zipcy'nin sergide yer alması, kadınların gerek Osmanlı gerekse Avrupa sanat ortamında sınırlı bir görünürlüğe sahip olduğu bir dönemde, imparatorluğun kendini çağdaş ve kapsayıcı bir özne olarak konumlandırma arzusunu mümkün kılan bir unsur olarak okunabilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı bir sonraki evrensel sergi 1873 yılında Avusturya'nın

<sup>26</sup> Zeynep İnankur et al., eds, *Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi* (Pera Müzesi, 2011), 201-211.

<sup>27</sup> Ağırbaş, 'İngiliz Gezgin Mary Adelaide Walker'ın Eserlerinde Osmanlı Dünyası', 61.

<sup>28</sup> Ağırbaş, 59-62.

<sup>29</sup> Mary Roberts, *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*, ed. Nicholas Thomas (Duke University Press, 2007), 111.

başkentinde düzenlenen *1873 Viyana Evrensel Sergisi*'dir. Sergi için Tuna Nehri'ne paralel uzanan Prater parkında endüstri sarayları ve pavyonlarında hazırlanır. Osmanlı sergiye katılımında mimari unsurlar ve el sanatları eserlere ağırlık vermiş olsa da güzel sanatlar alanını da boş bırakmadığı bilinir. Germaner *1873 Viyana Evrensel Sergisi*'nde Osman Hamdi Bey'in eserleri ile altı madalya kazandığını yazar.<sup>30</sup> Bunun yanında Üstünipek'in yayınında bahsettiği üzere Osman Hamdi Bey 1872 yılında İstanbul Darülmâarif Okul Binası'nda açılan *Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulu) ve İnas Rüştüveleri (Kız Ortaokulu) Okul Sergisi*'ne katılmış ve bir sonraki yıl gerçekleşecek *1873 Viyana Evrensel Sergisi*'nde yer alması için bazı eserler seçmiştir.<sup>31</sup> Ancak bu eserlerin kimlere ait olduğu, içerikleri veya gerçekten 1873 yılında Viyana'ya gönderilip gönderilmedikleri bilinmemektedir. Sergi katalogunda da konuyla ilgili bir ize rastlanmamıştır.

1876 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde *Philadelphia Evrensel Sergisi* açılır. Birleşik Devletler'in bağımsızlığını kazanmasının yüzüncü yıldönümüyle açılan bu sergi için Osmanlı İmparatorluğu'na resmi davet gönderilir.<sup>32</sup> 1876 Osmanlı için sıkıntılı bir dönemdir, bir yandan ekonomik sıkıntılar bir yandan da iktidar kavgası sürer, ancak yine de batılı devletler karşısında güçlü imgesini korumak isteyen imparatorluk 1557 katılımcı ile sergide yerini alır.<sup>33</sup>

Osmanlı Devleti 1878 ve 1889 yıllarında açılan Paris evrensel sergilerine politik sebeplerden ötürü resmi bir katılım gösteremez. Ancak 1889 yılında Fransız Cumhuriyeti'nin 100. yılı sebebiyle düzenlenen bu sergiye Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa bireysel olarak katılır ve güzel sanatlar alanında imparatorluğu temsil eder.<sup>34</sup> Halil Paşa'nın sergide yer alan *Madam X*<sup>35</sup> tablosu bronz madalya alması açısından çok konuşulur. Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa'nın yanı sıra Ermeni asıllı bir Osmanlı ressamı olan Zacharie Zakarian'ın da on adet eseri ile sergide Osmanlı'yı temsil ettiği katalogda görülür ve bazı kaynaklarda da kayıt altına alınır.<sup>36</sup> *1889 Paris Evrensel Sergisi*'nde imparatorluğu temsil eden iki sanatçı daha vardır: daha önce 1867 Paris Evrensel Sergisi'ne de katılmış olan Matmazel Iphigénie Zipcy (katalogda artık Madame Iphigénie Dupont-Zipcy olarak geçer) ve katalogda Madam Virginia Papatian ismiyle yer alan, İstanbul doğumlu bir kadın.<sup>37</sup> Madam Dupont-

<sup>30</sup> Germaner, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları', 294/38.

<sup>31</sup> Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*, 83.

<sup>32</sup> Erenler, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü', 76.

<sup>33</sup> Erenler, 76-77.

<sup>34</sup> Erenler, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü', 78.

<sup>35</sup> Eser bugün Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonunda bulunmaktadır.

<sup>36</sup> Erenler, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü', 78.

Zipcy ve Madam Papatian, katalogda aslında Osman Hamdi Bey, Halil Paşa ve Zacharie Zakarian ile aynı bölüm olan ‘uluslararası sergi’ kısmında listelenmiş olsalar da, daha önce literatürde gözden kaçmış olmalıdırlar.

Katıldığı son evrensel sergiden bu yana evlenerek yeni bir isim almış olan Madam Dupont-Zipcy 1889 sergisine pastel bir çalışma olan *Portrait de Mlle Y. L...* (Matmazel Y. L.’nin Portresi) ile katılır. Katalogda yer alan bir diğer sanatçı kadın Madam Virginia Papatian’dır. Madam Papatian sergiye *Portrait d’enfant (Çocuk Portresi)* isimli yağlı boya bir eserle katılır. Ne yazık ki Papatian hakkında fazla bir bilgiye ulaşmak mümkün değildir, ancak Virginia isminin aslen Verjin, Papatian isminin de aslen Papazyan olabileceği varsayılırsa bu ressamın Ermeni asıllı Verjin Papazyan olabileceğini tahmin etmekteyim. Gülbekyan ailesine Verjin ismiyle doğan ve daha sonraları Kerovpe Papazyan ile evlenerek Verjin Papazyan adını alan bir hanımın varlığı Ermeni kaynaklarında bulunmaktadır [Görsel 4].<sup>38</sup> Virginia Papatian’ın sergi kataloğuna *Madame* hitabıyla yazılması da bu soyadını evlenerek aldığına işaret eder, ki bu da tahminimi güçlendirir niteliktedir. Sanatçının yaşamı ve yapıtlarıyla ilgili daha fazla bilgiye ulaşmak mümkün olmamıştır.

Bu bağlamda 1889 Paris Evrensel Sergisi, Osmanlı Devleti’nin resmi olarak katılmadığı bir sergi olmasına rağmen, imparatorluğun güzel sanatlar alanındaki temsilinin bütünüyle kesintiye uğramadığını gösterir. Osman Hamdi Bey, Zacharie Zakarian ve Halil Paşa gibi erkek sanatçıların bireysel girişimleri, Osmanlı sanat çevrelerinin uluslararası alandaki görünürlüğünü sürdürme çabasını ortaya koyar ancak Madam Dupont-Zipchy ve Madam Virginia Papatian/Verjin Papazyan bu çabanın yalnızca erkek sanatçılarla sınırlı olmadığını gösterir. Her iki sanatçı kadının da devlet desteği olmadan bu denli kapsamlı bir organizasyona kendi imkânlarıyla katılabilmiş olması, Paris merkezli sanat çevreleriyle önceden kurulmuş ilişkilerinin varlığına işaret eder. Ancak bu iki sanatçı kadının daha önce literatürde neredeyse hiç anılmamış olmaları, Osmanlı sanat tarihinin uluslararası sergiler bağlamında nasıl seçici bir hafıza oluşturduğunu da açıkça ortaya koymaktadır.

1893 yılında Amerika Birleşik Devletleri resmi bir davet ile Osmanlı İmparatorluğu’nun *Chicago Evrensel Sergisi*’ne katılımını rica eder. Osmanlı bu sergiye bir Türk köyü inşa ederek katılır. Sergide mimari unsurların yanı sıra hammaddeler, çeşitli Türk yemekleri ve malzemeler de bulunur. Güzel sanatlara ayrılan bölümde Osman Hamdi Bey’in *Cami Kapısında*<sup>39</sup> isimli tablosu sergide altın

<sup>37</sup> *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris: Catalogue Général Officiel*, Tome premier: Œuvres D’Art Classes 1 à 5 (Imprimerie L. Danel, 1889), 293-294.

<sup>38</sup> Vahe Taşçıyan, ‘Yozgat - Dini gelenekler’, Osmanlı Ermeni Yaşamını Yeniden Kurma Projesi, 1 May 2013, <https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/ankara-vilayeti/yozyat-sancagi/din/dini-gelenekler-1.html>.

<sup>39</sup> Bugün Philadelphia’da Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji Müzesi koleksiyonundadır.

madalyaya layık görülmüş ve Penn Müzesi tarafından satın alınmıştır.<sup>40</sup> Sergiye başka sanatçıların katılıp katılmadığı hakkında bilgi edinilememiştir.

Osmanlı İmparatorluğu daha sonra *1897 Brüksel Evrensel Sergisi*'ne katılsa da bu sergiye güzel sanatlar alanında temsilci gönderip göndermediğini bilinmez. Bu alanda imparatorluğun tekrar temsil edilmesi *1900 Paris Evrensel Sergisi*'ne denk gelir. Bu sergi için Seine Nehri'nin kıyısına bugün Petit Palais ve Grand Palais olarak bilinen iki saray inşa edilir.<sup>41</sup> Osmanlı'nın sergiye katılım hazırlıkları bir sene önceden başlar ve tarım ve orman ürünlerinden şaraplara, askeri malzemelerden tekstil ürünlerine kadar geniş bir ürün yelpazesıyla imparatorluk temsil edilir.<sup>42</sup> Germaner'in aktardığı üzere serginin güzel sanatlara ayrılan bölümünde Halil Paşa ve Emilio Della Sudda'nın tablo ve eskiz çalışmaları yer alır. Sergi kataloğuna bakıldığında ise aslında toplam yedi sanatçının Osmanlı'yı güzel sanatlar alanında temsil ettiği görülür, bunlar N. Capamagian, Arsène Chabanian, Edgar Chahine, Emilio Della Sudda, Sarkis Diranian, Halil R. Bey ve Madam de Loghadés'tir.<sup>43</sup>

Dönemin gazetelerinde yer alan haberler, sergi kataloğunda kısaltılarak N. Capamagian olarak geçen ismin aslında Noémie Capamagian olabileceğini düşündürmektedir.<sup>44</sup> Tam doğum yılı bilinmemekle birlikte, Noémie 1860lı yıllarda doğmuş olmalıdır. Bazı kaynaklarda sanatçının doğum yeri Amerika olarak geçse de,<sup>45</sup> babasının İstanbul doğumlu Boğos Nubar Paşa (Ermeni Hayırseverler Genel Birliği'nin kurucusu) olduğu düşünülürse bu ihtimalin bir yazım yanlışından ibaret olduğu düşünülür. Noémie 3 Temmuz 1876 yılında, yine Ermeni asıllı bir Osmanlı vatandaşı olan Levon Capamagian ile evlenerek Noémie Capamagian ismini alır [Görsel 5].<sup>46</sup> Levon Bey hayatını 1893 yılında Paris'te kaybeder, ancak Noémie şehirde kalır,<sup>47</sup> 1900 yılında *Paris Evrensel Sergisi*'ne, 1903 ve 1904 yıllarında ise *Fransız Sanatçılar Sergisi*'ne katılır.<sup>48</sup> Sanatçı *1900 Sergisi*'ne pastel bir portre çalışmasıyla katılmış olsa da, ressamlığın yanında mimari çizimler de yaptığı tespit edilmiştir.<sup>49</sup> Noémie Capamagian'ın ne zaman

<sup>40</sup> Erenler, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü', 83.

<sup>41</sup> Erenler, 84.

<sup>42</sup> Erenler, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü', 87.

<sup>43</sup> L. Baschet, ed., *Exposition Universelle de 1900: Catalogue Illustré Officiel de l'exposition Décennale Des Beaux-Arts 1889 à 1900* (Imprimeries Lemercier, 1900), 331.

<sup>44</sup> Bkz. *Le Figaro* 1907/01/08 (Numéro 8) & 1905/10/10 (Numéro 283), 1904/08/09 (Numéro 222).

<sup>45</sup> E. Bénézit, 'CAPAMAGIAN (Mme Noémie)', in *Dictionnaire Des Peintres, Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs*, tome premier: a-c (Librairie Gründ, 1939), 856.

<sup>46</sup> Peter Magian (formally Capamagian), *The Manchester Connection Between Our Family & Holy Trinity Armenian Church* (Self-published, 2019) 42-45.

<sup>47</sup> Magian, 45.

<sup>48</sup> Bénézit, 'CAPAMAGIAN (Mme Noémie)', 856.

hayatını kaybettiği veya daha fazla sergiye katılıp katılmadığı bilinmemektedir.

*1900 Paris Evren Sergisi*'ne eser veren bir diğer kadın Madam de Loghadés ismiyle katalogda yer alır. Madam de Loghadés, Rus asıllı ressam Théodore Tchoumakoff (Feder Petrovich Chumakov olarak da tanınır)'un kızı Léonie Tchoumakoff olmalıdır. Katalogda sanatçının sergiye pastel portre çalışmalarıyla katıldığı yazsa da, bu eserlerin içeriğiyle ilgili bir ayrıntıya rastlanamamıştır.<sup>50</sup> Léonie Tchoumakoff, 22 Şubat 1882 tarihinde Paris'te görev yapan Osmanlı ateşesi Alcibiade Loghadès Efendi ile evlenerek Léonie de Loghadès ismiyle anılmaya başlar, konuyla ilgili *Le Bien Public*'te çıkan haber aşağıdaki gibidir:

“Dün Brüksel, Moskova elçiliği şapelinde Osmanlı elçiliğine bağlı Alcibiade-Loghadés-Effendi ile Parisli Mlle de Thonmakow [Tchoumakoff]'un evliliği kutlandı. Şahitler damat için Prens Karadja Paşa, gelin için ise M. De Meyendow'du. Genç çift bugün Paris'e varacak.”<sup>51</sup> *Le Bien Public*, 22/02/1882 [Çeviri bana ait.]

Daha sonra İngiliz gazetesi *Daily Mail*'de Alcibiade Loghadès hakkında çıkan bir habere göre, üç çocuk sahibi olan çift 1903 yılında Liverpool'a taşınır ve Léonie Loghadès hayatını aynı yılın sonu veya 1904 başı gibi kaybeder.<sup>52</sup>

*1900 Paris Evrensel Sergisi*'nin Loghadès'in eşinin Paris'te görev yaptığı döneme denk gelmesi, sanatçının sergide Osmanlı'yı temsil etmesini açıklayan olası sebeplerden biri olarak değerlendirilebilir. Ancak Léonie Loghadès zaten tıpkı babası gibi, Paris sanat hayatında tanınan bir sanatçıdır. Sanatçı 1892, 1894, 1895, 1898, 1899, 1900 ve 1901 yıllarında istikrarlı bir şekilde Seine-et-Oise Güzel Sanatlar Dostları Derneği tarafından düzenlenen sergilere katılır<sup>53</sup> ve hatta *Le Journal*'da yayımlanan bir habere göre 1894 yılında serginin en önemli ödülünün de sahibi olur:

“Şimdiye kadar hiçbir ressamın karşısında poz vermeyi kabul etmemiş olan Nemours Dükü'nün, son zamanlarda bazı yakınlarının ısrarı üzerine bu kararından vazgeçerek Mme Léonie de Loghadès'in kendisinin pastel bir portresini yapmasına izin verdiği bilinmektedir. Seine-et-Oise Güzel Sanatlar Dostları Derneği'nin Sergisi'ne iki pastel göndermiş olan bu sanatçının, jüri tarafından en yüksek ödül olan *salon ödülü*ne layık görüldüğünü memnuniyetle öğreniyoruz.”<sup>54</sup> *Le Journal*, 07/08/1894 [Çeviri bana ait.]

<sup>49</sup> Magian (formally Capamagian), *The Manchester Connection Between Our Family & Holy Trinity Armenian Church*, 46-47.

<sup>50</sup> L. Baschet, ed., *Exposition Universelle de 1900: Catalogue Illustré Officiel de l'exposition Décennale Des Beaux-Arts 1889 à 1900*, 331.

<sup>51</sup> *Le Bien Public: Journal Politique Quotidien*, 22 Şubat 1882, Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1680955w/f2.image.r=alcibiade%20loghades%20effendi?rk=21459;2>.

<sup>52</sup> ‘The Eloping Couple. Child-Wife and Old Husband Traced to Paris.’, *Daily Mail* (Londra), 30 Haziran 1905, HR.SFR.3.00552.00035.003, T.C. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.

<sup>53</sup> Bkz. Société des amis des arts de Seine-et-Oise 1892-1901 arası sergi katalogları.

<sup>54</sup> *Le Journal*, 7 Ağustos 1894, Bibliothèque nationale de France,

Léonie Loghadès'e atfedilen resimlerin bir kısmına bugün online müzayedeler ve galeriler sayesinde ulaşmak mümkündür [Görsel 6]. Bu resimler incelendiğinde sanatçının genellikle pastel çalışmalar yaptığı ve portre sanatına odaklandığı görülür. *Le Journal*'ın yukarıda yer alan haberine bakılacak olursa, Loghadès'in portre türündeki kâbiliyeti dönem basınında da dikkat çekici bir şekilde vurgulanmış ve sanatçının bu alandaki başarısı Fransız sanat çevresi tarafından da takdir edilmiştir.

*1900 Paris Evrensel Sergisi* Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası bir platformda layıkıyla temsil edildiği son uluslararası sergidir. Yine *1867 Paris Evrensel Sergisi* ile benzer bir biçimde, imparatorluk temsili farklı etnik köken, din ve toplumsal cinsiyetler üzerinden kurulmuştur. Her iki sergide de kadın sanatçıların varlığı Osmanlı'nın kendini Avrupa karşısında çağdaş ve kapsayıcı bir kültürel özne olarak sunma arzusunun yansıması olarak okunabilir. Bununla birlikte 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulduğu göz önüne alınırsa aslında *1900 Paris Evrensel Sergisi*'nin Türk sanatçıların temsili bakımından eksik olduğu söylenebilir. Yine de Noémie Capamagian ve Madam de Loghadès'in sergi kataloğunda Osmanlı temsilcileri arasında yer almaları, kadınların sanatsal üretimlerinin imparatorluğun dışı dönük modernlik imgesinin bir parçası haline getirildiğini göstermektedir. Bu sanatçıların büyük ölçüde Paris sanat camiasında yetişmiş ve tanınmış isimler olmaları Osmanlı'nın uluslararası sergilerdeki temsiline dair tercihlerini yerel sanat ortamından ziyade Avrupa'nın kabul mekanizmalarına göre şekillendirip şekillendirmediği konusunu tartışmaya açmaktadır. Bununla birlikte, belki de bu sanatçıların Türk sanat tarihi yazımında Osmanlı'yı bu sergide temsil eden sanatçılar arasında yer almamaları da yine etnik ve dini kökenlerinden kaynaklanıyor olabileceği sorusunu doğurur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında artık tamamen çöküşe geçen ekonomisi ve sürekli parçalanan topraklarına rağmen uluslararası sergilere katılımı devam eder. 1904 Saint Louis, 1905 Liege, 1906 Milano, 1910 Brüksel, 1911 Turin, 1915 Panama evrensel sergilerine çeşitli mal ve ürünler gönderilmeye devam edilir.<sup>55</sup> Ancak bu sergilerde herhangi bir güzel sanatlar temsili olup olmadığına dair bir bilgiye ulaşamamıştır.

## Sonuç

Bu makalede Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl ortalarından 20. yüzyılın başına kadar katıldığı uluslararası sergilerin, sanatçı kadınların temsili üzerinden yeniden okunması amaçlanmıştır. Uluslararası sergiler Batı merkezli modernliğin sahnelendiği ve temsilin siyasi bir araç olarak işlediği

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7623778q/f1.item.r=a%20c%20%20loghades%20efendi>.

<sup>55</sup> Erenler, 'Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü' 87-91.

mekânlar olarak ele alındığında, Osmanlı'nın bu alanlardaki varlığı çoğu zaman imparatorluk temsilinde çelişkili sonuçlar doğurmuştur. İmparatorluk bir yandan modern ve medeni bir özne olarak tanınma arzusu, öte yandan Avrupa'nın dayattığı estetik, ideolojik ve kültürel çerçeveler içinde temsil edilmiştir. Bu temsilin içinde yer alan kadın sanatçılar söz konusu çelişkileri daha da görünür hale getirmiştir.

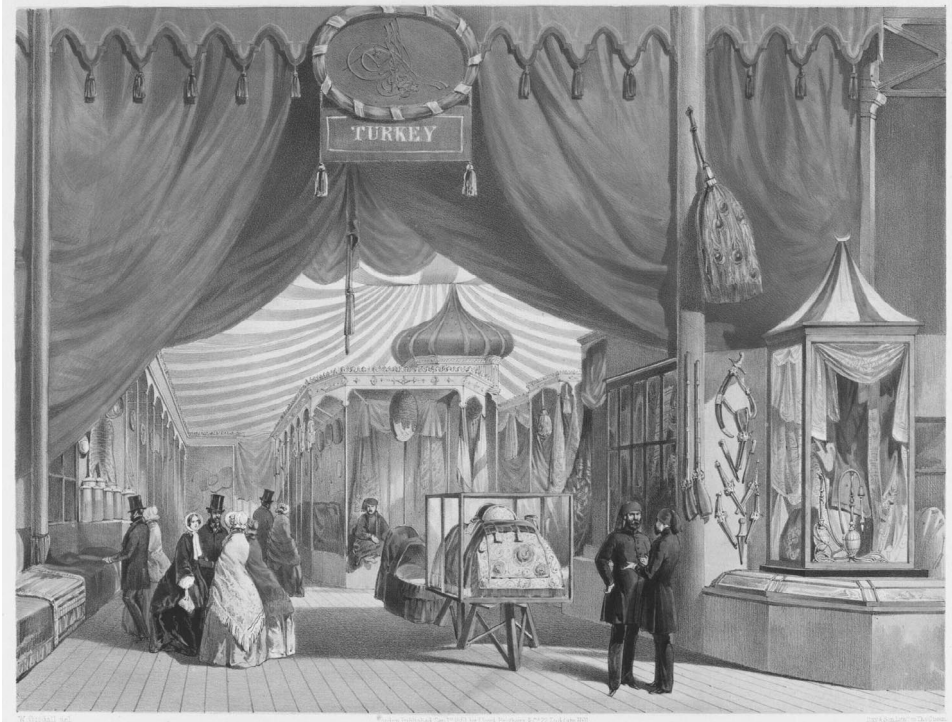
1867 ve 1900 Paris Evrensel Sergileri başta olmak üzere Osmanlı'yı uluslararası platformlarda temsil eden kadın sanatçılar, imparatorluğun dışa dönük modernleşme söyleminin dönemi için önemli, ancak sanat tarihi yazımında göz ardı edilmiş aktörlerdir. Matmazel Virginia Serviçen, Mary Adelaide Walker, Iphigénie Zipcy, Noémie Capamagian ve Léonie de Loghadès gibi isimler hem Osmanlı kimliğine sahip olmanın hem de Avrupa sanat çevrelerinin içinde eğitim almanın çelişkisini yaşarlar. Bu sanatçıların Batılı devletler ve sanat ortamlarıyla kurdukları yakın bağlar, Osmanlı'nın uluslararası sergilerde temsil tercihlerinin yerel sanat ortamını yansıtmaktan çok, Avrupa'nın estetik anlayışına ve sanattaki güncel gelişmelere uyum sağlayabildiğini göstermeyi amaçladığını düşündürmektedir. Ancak zaten sanat eğitiminin hem erkek hem kadınlar için oldukça kısıtlı olduğu bir dönemde sanatçı kadınların da erkekler yanında imparatorluğu temsil etmeleri de önemli bir ayrıntıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı uluslararası sergilerde yer alan sanatçı kadınların önemli bir kısmının Türk sanat tarihi yazımında ya tamamen göz ardı edilmiş ya da araştırılmamış olmaları, temsil meselesinin yalnızca sergi mekânlarıyla sınırlı kalmadığını, tarih yazımının kendisinde de yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Etnik, dini ve toplumsal cinsiyet temelli ayrımlar her ne kadar uluslararası sergilerde yabancı devletlere karşı imparatorluğun çokkültürlülüğü ve bütünlüğünü göstermek için göz ardı edilse de, bu ayrımlar mesele sanat tarihi yazımı olduğu zaman hangi sanatçıların "Osmanlı sanatı" anlatısına dâhil edileceğini belirlemede etkili olmuştur. Bu bağlamda kadınların uluslararası sergilerde Osmanlı'yı temsilleri ve bu temsillerin görünürlüğü yalnızca toplumsal cinsiyet perspektifinden değil, aynı zamanda Türk sanat tarihi yazımının sınırları açısından da önemli bir meseledir. Bu yönüyle makale, hem sanat tarihi yazımımızdaki eksiklikleri doldurmak, hem de bu eksikliklerin sebeplerindeki çelişkili durumu ortaya koymayı amaçlamış, modernleşme söyleminin toplumsal cinsiyetle kurduğu sorunlu ilişkiyi görünür hale getirmeyi hedeflemiştir.

Bu makalenin ortaya koyduğu bulgular, Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası sergilerdeki temsiline dair mevcut sanat tarihi anlatılarının yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini göstermektedir. Kadın sanatçıların bu sergilerde Osmanlı'yı temsil etmiş olmaları, çoğu zaman istisnai bir durum olarak değerlendirilmişse de bu çalışma, söz konusu temsilin imparatorluğun modernlik söylemi içinde

işlevsel bir rol üstlendiğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda kadın sanatçılar, yalnızca görünürlük kazanan bireysel figürler değil, aynı zamanda Osmanlı'nın Batı karşısında kurmak istediği çağdaş, medeni ve çokkültürlü imgenin taşıyıcıları olarak değerlendirilmelidir. Bununla birlikte, bu temsilin süreklilik kazanmaması ve imparatorluk içindeki kurumsal yapıya yansımaması, modernleşme söyleminin seçici ve araçsallaştırılmış doğasını da açıkça ortaya koymaktadır.

Son olarak bu çalışma, Osmanlı sanat tarihinin yeniden yazımına yönelik bir çağrı olarak da okunabilir. Uluslararası sergilerde Osmanlı'yı temsil eden kadın sanatçıların görünür kılınması, yalnızca unutulmuş isimlere ışık tutmakla sınırlı değildir; aynı zamanda hangi sanatçıların, hangi üretimlerin ve hangi kimliklerin tarih yazımına dâhil edildiğini sorgulamayı gerektirir. Bu yönüyle makale, uluslararası sergileri feminist ve eleştirel bir perspektiften ele alarak, Osmanlı sanat tarihinin sınırlarını genişletmeyi ve bu alandaki yerleşik anlatılara alternatif bir okuma önermeyi amaçlar.



1. Görsel : 1851 Londra Evrensel Sergisi'nde Osmanlı pavyonunu gösteren litografî çalışması.  
Victoria & Albert Müzesi Koleksiyonu SP.295.



2. Görsel : L'univers Illustré'de 16 Nisan 1863 günü Sergi-i Umumi-i Osmanî hakkında çıkan haber.



3. Görsel : Mary Adelaide Walker, Arnavutluk'ta Bir Sabah Ziyareti, 1864, Makedonya Üzerinden Arnavutluk Göllerine kitabı içinde. Aikaterini Laskaridis Vakfı Arşivi.



4. Görsel : : Yozgatlı Papazyan ailesi. Fotoğraf Kerovpe Papazyan'ın Verjin Gülbenkyan ile evlenmesi vesilesiyle çekilmiştir. Ayaktakiler, soldan sağa: Çadırçıyan, Kerovpe Papazyan, Verjin Papazyan (kızlık soyadı: Gülbenkyan), Maryam Papazyan. Houshamadyan: Osmanlı Ermeni Yaşamını Yeniden Kurma Projesi Websitesi Houshamadyan.org.



5. Görsel : 1891 yılında İstanbul'da çekilen Capamagian Aile Fotoğrafı. Ayaktakiler, soldan sağa: Sarkis Bey, Sarkis Bey'in eşi, Levon Bey ve Ressam Noémie, ve Antranig Capamagian. Peter Magian'ın aile arşivi ile ilgili hazırladığı The Manchester Connection Between Our Family & Holy Trinity Armenian Church kitabından.



6. Görsel : Léonie de Loghadès, Şemsiyeli Genç Kadın, tarihi bilinmiyor, Stephen Ongpin Güzel Sanatlar Galerisi. 2007 yılında özel bir koleksiyona satılmıştır.

## Kaynaklar

- Ağırbaş, Seda. ‘İngiliz Gezgin Mary Adelaide Walker’ın Eserlerinde Osmanlı Dünyası’. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Baschet, L., ed. *Exposition Universelle de 1900: Catalogue Illustr  Officiel de l’exposition D cennale Des Beaux-Arts 1889   1900*. Imprimeries Lemercier, 1900.
- B n zit, E. ‘CAPAMAGIAN (Mme No mie)’. In *Dictionnaire Des Peintres, Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs*, tome premier: a-c. Librairie Gr nd, 1939.
- Daily Mail* (Londra). ‘The Eloping Couple. Child-Wife and Old Husband Traced to Paris.’ 30 June 1905. HR.SFR.3.00552.00035.003. T.C. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.
- Dentu, E., ed. *Exposition Universelle de 1867   Paris: Catalogue Général Publié Par La Commission Impériale*. 2e édition, Revue et corrigée. Imperimerie Paul Dupont, 1867.
- Erenler, Gizem Bengisu. ‘Osmanlı İmparatorluğu’nun Evrensel Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçlarının Müzeciliğin Gelişmesindeki Rolü’. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022.
- Exposition Universelle Internationale de 1889   Paris: Catalogue G n ral Officiel*. Tome premier: Oeuvres D’Art Classes 1   5. Imprimerie L. Danel, 1889.
- Germaner, Semra. ‘Osmanlı İmparatorluğu’nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları’. *Tarih ve Toplum* 95 (Kasım 1991): 33–40.
- İnankur, Zeynep, Reina Lewis, and Mary Roberts, eds. *Mek nın Poetikası, Mek nın Politikası: Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi*. Pera Müzesi, 2011.
- Le Bien Public: Journal Politique Quotidien*. 22 February 1882. Biblioth que nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1680955w/f2.image.r=alcibiade%20loghades%20effendi?rk=21459;2>.
- Le Journal*. Ağustos 1894. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7623778q/f1.item.r=a%20c%20%20loghades%20efendi>.
- Magian (formally Capamagian), Peter. *The Manchester Connection Between Our Family & Holy Trinity Armenian Church*. Self-published, 2019.

Roberts, Mary. *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*.

Edited by Nicholas Thomas. Duke University Press, 2007.

<https://doi.org/10.1215/9780822390459>.

Sinanlar, Seza. ‘Pera’da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)’. Doktora Tezi, İstanbul, 2008.

Tunç, Uğurgül. ‘Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i

Âlisi Örneği’. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, n.d.

Üstünipek, Mehmet. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*. Artes,

2007.

Yılmaz, Ökkeş. ‘Osmanlı Devleti’nin Düzenlediği ve Katıldığı Uluslararası Sergiler (1851-1900)’.

Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

## 19. Yüzyıl Britanya’ında Osmanlı Objeleri: Zevk ve Müze Pedagojisi Üzerine

Çiçek Doğruel Kalkavan\*

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı, Britanya’da ticaret, üretim ve ekonomi dünyasındaki dönüşümlere bir yanıt olarak tasarıma verilen önemin hızla arttığı; dünya piyasasında rekabet edebilmek amacıyla sanayiye desteklemeye yönelik olarak devlet nezdinde çeşitli adımların atıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde kurulan tasarım okulları ve bu okullardaki öğrencilerin eğitimine katkı sağlayacak bir koleksiyonun oluşturulmaya başlanması, tasarımın kurumsallaşması yönünde atılmış önemli adımlar arasında yer almıştır. Bugün Victoria and Albert Müzesi olarak tanıdığımız South Kensington Müzesi, bu doğrultuda bir koleksiyon oluşturmuş; hem endüstri tasarımcılarının hem de genel halkın iyi tasarıma dair anlayışını şekillendirmeyi amaçlamıştır. Bu koleksiyonun oluşmaya başladığı tarihten itibaren bünyesinde yer alan Osmanlı objeleri de bu sürece katkı sağlamış ve ulusal ölçekte tasarım prensiplerinin şekillenmesinde rol oynamıştır. Her ne kadar “Oryantal objeler” başlığı altında genellenerek adlandırılmış olsa da, Osmanlı objelerinin bu süreçteki tanınması, çeşitli ekonomik ve politik koşullar nedeniyle İran ve Hindistan gibi ülkelerin gerisinde kalmıştır. Osmanlı ürünleri ise bu dönemde daha çok tematik Şark odaları ve Türk odaları gibi fenomenlerle anılmış; ancak dönemin pedagojik bağlamında bir referans olarak değerlendirilmemiştir. Bu yazı, on dokuzuncu yüzyıl Britanyası’nda South Kensington Müzesi çerçevesinde tasarım endüstrisi ve zevk anlayışının oluşumunu inceleyerek, bu süreçte Osmanlı objelerinin rolünü ele almayı ve literatürdeki sınırlı değerlendirmelere katkı sunmayı amaçlamaktadır.

### On dokuzuncu yüzyıl Britanya bağlamı

On dokuzuncu yüzyıl, küresel yapının önemli ölçüde yeniden şekillenmesine yol açan ve modern dünyanın temellerini atan ciddi ekonomik, siyasal, kültürel ve teknolojik dönüşümlere sahne olmuştur. On sekizinci yüzyılın sonlarında başlayan Sanayi Devrimi’nin devamı ve genişlemesi, üretim süreçlerini geliştirmiş ve sanayi kapasitesini artırmıştır. Buhar makinesinin icadı, demiryolları ve buharlı gemiler gibi ulaşımdaki teknolojik ilerlemeler, hareketliliği ve ticareti büyük ölçüde artırmıştır. Artan hareketlilik ve küreselleşme yalnızca maddi kültürün dolaşımıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda ideolojilerin yayılımını da kapsamıştır. Bu dönem, demokratik yönetimi ve serbest piyasa ekonomi politikalarını savunan liberalizm; kapitalist sistemi eleştiren sosyalizm; ve ulusal çıkarların önceliğini vurgulayan milliyetçilik gibi çeşitli ideolojilerin yükselişine tanıklık etmiştir.

\* Koç Üniversitesi Arkeoloji Sanat Tarihi Bölümü Doktora adayı, <https://orcid.org/0009-0000-3127-5881>

Viktorya dönemi<sup>1</sup> Britanya ekonomisi, kendisinden önce görülmemiş ölçekte—daha büyük, daha hızlı, daha zengin ve daha kapsamlı—bir piyasa sistemi temsil etmekteydi.<sup>2</sup> Piyasanın erişimi her şehire ve kasabaya, her dükkana ve iş yerine uzanarak alıcılar ile satıcıları karşılıklı değiş tokuş ağı içinde birbirine bağlamıştır. Smithçi piyasa anlayışına göre bireylerin kendi gelişimlerini sürdürme çabası, ekonominin temel itici gücünü oluşturmuştur.<sup>3</sup> Ekonomik emperyalizm kavramıyla birlikte artan küresel ticaret, malların ticari dolaşımını da artırmıştır. Kitlesele üretim ve tüketimdeki artış, alışveriş deneyimini dönüştürmüş ve tüketim odaklı bir toplumun ortaya çıkmasına yol açmıştır.<sup>4</sup> Viktorya dönemi Britanya’ındaki değişen ekonomik ve toplumsal dinamikler, bireylerin pratik ihtiyaçların ötesinde, daha fazla miktarda ve daha yüksek kalitede ürün satın almasına neden olmuştur.

Sanayi Devrimi’nin bir sonucu olarak, önemli bir üretim gücü haline gelen Britanya yeni pazarlar aramış ve serbest ticaret anlaşmaları izlemiştir. 1838 yılında Osmanlı İmparatorluğu ile bir serbest ticaret anlaşması yapılmıştır. 1820’lerden itibaren gümrük vergileri ve ticaret engelleri azaltılmaya başlanmış, 1840 sonrasında Britanya serbest ticaret modeline yönelmiştir. Bu adım, bazıları tarafından emperyalist politikalarla uyumlu bir hamle olarak yorumlanırken, diğerleri tarafından ticari çıkarları ilerletmenin, kamu yararını gözetmenin ya da ulusal geliri artırmanın bir yolu olarak değerlendirilmiştir.<sup>5</sup> Sanayileşmenin sağladığı erken avantaj ve küresel deniz ticaretindeki hakimiyet sayesinde Britanya, önde gelen bir sanayi ve ekonomik güç olarak ortaya çıkmıştır.

Tüm bu etkenler, Britanya endüstrisinin genişleyen üretim kapasitesinin, ortaya çıkan yeni pazarların ve büyüyen bir tüketim toplumunun taleplerini karşılayabilmek amacıyla daha geniş bir yelpazede yeni tasarımlar üretmeye yönelmesini açıklamaktadır. Önerilen çözüm ise, temelde ekonomik saiklere dayanan rekabetçi hedefler doğrultusunda Britanya tasarımının bizzat kendisinin reforme edilmesinde yatmaktaydı. Başlangıçta üretilen malların zayıf estetik ve teknik kalitesine yönelik bir eleştiri olarak ortaya çıkan tasarım reformu, üretime dair daha bilinçli ve tutarlı bir yaklaşım geliştirmeyi amaçlamıştır.<sup>6</sup> *Illustrated London News* dahil olmak üzere dönemin çağdaş yorumları, bu durumu “ulusal bir geri kalmışlık” biçiminde

<sup>1</sup> Bu çalışmada “Viktorya dönemi” terimi, özel olarak Kraliçe Victoria’nın 1837–1901 yılları arasındaki saltanat dönemine karşılık gelen Britanya tarihsel sürecini ifade etmektedir. Ancak bazı diğer bağlamlarda bu terim, yaklaşık olarak 1820–1914 yılları arasındaki daha geniş bir zaman aralığını da kapsayacak şekilde kullanılabilir.

<sup>2</sup> Paul Johnson, “Market Disciplines in Victorian Britain” *The Nature of Evidence: How Well Do Facts Travel*, 6(5) London School of Economics

<sup>3</sup> Adam Smith (1723–1790), ulusal servetin yıllık akışındaki istikrarlı büyümeye katkıda bulunan, kendi kendini düzelter mekanizmayı ve edinme güdüsünün itici etkisini analiz etmiştir. Robert L. Heilbroner, “Economic Growth in Adam Smith,” *Britannica*, 2024.

<sup>4</sup> “Birleşik Krallık: Ekonomi ve Toplum”. *Britannica*.

<sup>5</sup> William D. Grampp, “How Britain Turned to Free Trade” *The Business History Review* (1987), 61(1): 86-112

<sup>6</sup> Raporlar, tasarım ile üretimin sıkı bir uyum içinde işlediği Fransız imalatının algılanan üstünlüğünü sıklıkla vurgulamış; buna karşılık Britanya’da sanatsal üretimin imalattan kopuk kaldığına dikkat çekmiştir. *Report from the Select Committee on Arts and Manufactures*, 1835, “On Arts and Manufacture,” 31 Temmuz 1835 tarihinde Komite Başkanı William Ewart ile Bay Benjamin Spalding arasındaki görüşmede sunulan ifadeler, s. 23.

tanımlamış ve bunu “desenlerimizin icadını, fabrikalardaki ustabaşların rastlantısal, karşılıksız ve eğitimsiz hayal gücüne bırakmaya dayalı çıkarıcı bir alışkanlığa” bağlamıştır.<sup>7</sup> Bu doğrultuda tasarım reformu, sanayileşmeye yanıt olarak tasarımın ilkelerini, öğretimini ve toplumsal işlevini yeniden tanımlamayı hedefleyen, on dokuzuncu yüzyılda Britanya ve Avrupa genelinde etkili olan geniş kapsamlı bir harekete dönüşmüştür. Bu kaygılar, 1832 Reform Yasası’nın ardından Britanya Parlamentosu bünyesinde Sanat ve Tasarım İlkeleri Özel Komitesi’nin (*Select Committee on Arts and Principles of Design*) kurulmasını sağlamış; komite, üretimdeki düşük kalitenin, işçilerin tasarım ilkelerine dair sınırlı anlayışından kaynaklandığı sonucuna varmıştır.<sup>8</sup> Buna karşılık, estetik yargıyı teknik beceriyle birleştirebilecek tasarımcılar yetiştirmek amacıyla 1837 yılında Devlet Tasarım Okulu (*Government School of Design*) kurulmuş; böylece tasarım, hem kuramsal hem de pratik bir disiplin olarak kurumsallaştırılmıştır. Merkez okul Somerset House’ta (Londra) yer almış, bunu Belfast, Birmingham, Cork, Coventry, Dublin, Glasgow, Leeds, Limerick, Macclesfield, Manchester, Newcastle-on-Tyne, Norwich, Nottingham, Paisley, Potteries, Sheffield, Spitalfields, Stourbridge, Worcester ve York’ta açılan diğer okullar izlemiştir.<sup>9</sup>

Eğitimi kolaylaştırmak ve bu süreçte örnek teşkil edecek objeleri bir araya getirmek amacıyla bir müzenin kurulması, bu bağlamda etkili bir adım olarak görülmekteydi. Nitekim nesnelere, zaman zaman tasarım okulları için örnek teşkil etmeleri amacıyla toplanmıştı. 1841 tarihli Güzel Sanatlar Özel Komitesi Raporu’nda, British Museum’un 1772 yılında Sir W. Hamilton’ın Antik Yunan Vazo Koleksiyonu’nu satın alması, yeni edimlerini teşvik edecek bir model olarak sunulmuştur.<sup>10</sup> Wedgwood’un bu koleksiyonu ayrıntılı biçimde incelemesi ve taklit etmesinin, yalnızca çömlekçilik zanaatındaki ilerlemeleri hızlandırmakla kalmayıp, aynı zamanda uluslararası pazarlarda talep yarattığı ileri sürülmüştür.<sup>11</sup> Ulusal bir misyonla temelleri atılan bu koleksiyonun, esasen ekonomik motivasyonlara dayandığı şu ifadelerle dile getirilmiştir: “Güzel Sanatların bir halk üzerindeki yararlı ve yüceltici etkisinden bağımsız olarak, bu ülkede sanat eserlerinden oluşan koleksiyonların oluşturulması ya da genişletilmesi amacıyla yapılan her türlü mali harcama, doğrudan doğruya yeni sanayi ve zevk nesnelere hizmet etmiş ve dolayısıyla ülkenin zenginliğine aynı anda katkıda bulunmuştur.”<sup>12</sup> Avam Kamarası Komitesi’nin tavsiyesi üzerine Süsleme Sanatları Koleksiyonu için yapılan satın alımlar, 1838 yılında Paris’te, yaklaşık 1.500

<sup>7</sup> George P. Landow tarafından *Illustrated London News*’ta yayımlanan makalenin transkripsiyonu, *The Victorian Web*, erişim tarihi: 23 Kasım 2025.

<sup>8</sup> *Report from the Select Committee on Arts and Manufactures*, Avam Kamarası tarafından basılmasına karar verilmiştir (Londra, 1835).

<sup>9</sup> İkinci bölümde, “Bölümün yerel okulları. Geç dönem tasarım okulları” başlığı altında, Aralık 1852 itibarıyla durum ele alınmaktadır. *First Report of the Department of Practical Art*, 1853, s. 11 ve ayrıca s. 13.

<sup>10</sup> *Report from the Select Committee on Fine Arts*, , Avam Kamarası tarafından basılmasına karar verilmiştir, (London: 1841) “Report” p. v.

<sup>11</sup> *Report from the Select Committee on Fine Art*, 1841, p. vi.

<sup>12</sup> *Report from the Select Committee on Fine Art*, 1841, s. v. Aksi belirtilmedikçe İngilizce orijinalinden çeviriler yazara aittir.

sterlinlik bir bütçeyle başlamıştır. 1841 yılında 10.000 sterlinlik bir bütçe ayrılmış ve Tasarım Okulları tarafından gezici sanat kütüphanesi için örnekler satın alınmıştır.<sup>13</sup> Koleksiyon, 1843 yılında Venedik, Floransa, Paris ve Münih'ten ve Paris'te düzenlenen 1844 tarihli Endüstriyel Sanat Sergisi'nden gerçekleştirilen satın almalarla genişlemiştir.<sup>14</sup> Buna karşın, satın alınan objeler yerel tasarım okullarına dağıtılmış ve sistematik bir imalat koleksiyonu oluşturulmamıştır.<sup>15</sup> Büyük Sergi (*Great Exhibition*) ise, nihayetinde bir kamusal müzede sergilenme imkanı bulan bir koleksiyonun oluşumunda önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir.

### Müzenin kuruluşu ve tasarım reformu

Britanya'da sanatı, imalatı ve ticareti teşvik etmeyi amaçlayan daha önceki sergiler bulunsa da, uluslararası ölçekte düzenlenen ilk sergi 1851 yılında Londra'da Crystal Palace'ta gerçekleştirilmiştir. Britanya İmparatorluğu ve davet edilen yabancı devletlerin katılımıyla düzenlenen Büyük Sergi, esas olarak Britanya'daki sanayi ilerlemelerinin ve Sanayi Devrimi'nin ortaya koyduğu sonuçların sergilenmesini amaçlamıştır. Ayrıca bu ölçekte bir sergi, İmparatorluğu'nun küresel erişiminin boyutlarını da görünür kılmıştır. Saxe-Coburg ve Gotha Prensi Albert, bu organizasyonun itici gücü olmuş ve 1851 Büyük Sergisi'nin önemini, "tüm insanlığın bu büyük görevde ulaştığı gelişim noktasının gerçek bir sınavı ve canlı bir tasviri; ayrıca bütün ulusların bundan sonraki çabalarını yönlendirebileceği yeni bir başlangıç noktası" olarak vurgulamıştır.<sup>16</sup> Sergi, hem metaların algılanışı hem de tüketim kültürü üzerinde bir etki yaratmıştır.

Bu sergi Britanya'yı daha geniş bir görsel ufuk içinde konumlandıran uluslararası bir perspektif sunmuştur. Avrupa dışı imalat ürünlerinin—özellikle İslam dünyası ve Güney Asya'dan gelenlerin—sergilenmesi, bezeme ve tasarım ilkelerinin eleştirel biçimde yeniden değerlendirilmesini tetikleyerek kozmopolit bir tasarım kültürünün şekillenmesine katkıda bulunmuştur.<sup>17</sup> Richard Redgrave'in de belirttiği üzere, sergilenen pek çok eser Britanya örneklerine kıyasla "bezeme açısından daha sağlam bir ilke" ortaya koymaktaydı; bu durum, Uygulamalı Sanat Departmanı'nın (*Department of Practical Art*) bu tür objeleri tasarım reformu için model olarak edinmesine ve yabancı üretimin incelenmesini teşvik etmesine yol açmıştır.<sup>18</sup> Sergiyi takiben *Museum of Manufactures* adıyla kurulan bir kamusal müze, kamusal zevkin

<sup>13</sup> *Report from the Select Committee on the South Kensington Museum*, 1860. Cole 4, para. 54.

<sup>14</sup> *Report from the Select Committee on the South Kensington Museum*, 1860. Cole 4, para. 54.

<sup>15</sup> *First Report of the Department of Practical Art*, 1853 "Museum of Manufactures", 30, para. 61

<sup>16</sup> 1850 yılında Prens Albert tarafından yapılan konuşmadan. Theodore Martin, *The Life of His Royal Highness the Prince Consort*, cilt 2 (Londra: Smith, Elder & Co., 1875), s. 248.

<sup>17</sup> Bu çalışmada İslam dünyası/İslami terimlerinin, bir sanat tarihsel kategori olarak kullanıldığı belirtilmelidir. Bu kullanım, terimin kavramsal sınırlılıklarını ve kapsadığı pratiklerin çeşitliliğini kabul etmekle birlikte, on dokuzuncu yüzyıl söylemi ve mevcut literatürle tutarlılığı korumak amacıyla sürdürülmektedir.

<sup>18</sup> *Report from the Select Committee on the South Kensington Museum*, 1860. Evidence of Richard Redgrave in conver-

geliştirilmesi ve toplumun tüm kesimlerinin ortak zevk ilkeleriyle ilişki kurmasının teşvik edilmesi açısından zorunlu görülmüştür. Bu amaçla Ticaret Heyeti (*Board of Trade*), Büyük Sergi'den yapılacak satın alımlar için eser önerilerinde bulunmak üzere bir komite talep etmiş ve 1851 yılı boyunca bu amaçla 5.000 sterlinlik bir bütçe tahsis edilmiştir. Henry Cole, Owen Jones, Richard Redgrave ve A. W. Pugin'den oluşan komite, seçkilerini “sanatsal nitelikleri ya da işçiliklerindeki mükemmeliyet” esasına göre yapmıştır.<sup>19</sup> Satın alınacak eserlerin belirlenmesinde benimsenen ilk temel ilke ise, belirli bezeme üsluplarına yönelik kişisel eğilimlerin bir kenara bırakılması ve özellikle üstün ya da faydalı görülen örneklerin tercih edilmesi olarak tanımlanmıştır.<sup>20</sup> Bu hususta referans noktası yine Fransa olmuş; Louvre Müzesi'nin yalnızca resim ve heykel galerilerinden ibaret olmadığı, aynı zamanda antik imalatlara ait seçilmiş örneklerle de sahip olduğu vurgulanmıştır. Bu örnekten hareketle, Londra'daki koleksiyonun da dekoratif sanatlara ait örnekleri içermesi gerektiği özellikle belirtilmiştir.<sup>21</sup>

Bu kamusal müzenin dikkat çeken bir diğer misyonu, ekonominin yalnızca arz tarafını değil, aynı zamanda toplumdaki zevk anlayışını geliştirerek talep tarafını da etkilemektir. Uygulamalı Sanat Bölümü Direktörü Henry Cole'un temel stratejisi, toplumda nitelikli tasarımlara karşı bir talep yaratmaktır.<sup>22</sup> Cole'a göre, müzede kaliteli örnekleri gören halk, mağazalardaki sıradan ürünleri reddedecekti. Müşterisini kaybetmek istemeyen satıcıların bu talebi üreticiye aktarmasıyla birlikte, imalatçılar da piyasanın zorlamasıyla daha estetik ve kaliteli ürünler üretmek zorunda kalacaktı.<sup>23</sup> Zevk tartışmalarında tüketim odaklı bir yaklaşımın dönüm noktası olarak bu bakış açısı dikkat çekicidir.

Koleksiyon seçkisi; renk armonisi ve süsleme düzeni bakımından fark yaratan esere odaklanmıştır.<sup>24</sup> Batı dışı kültürlerin üretimlerini temel referans kaynağı olarak benimseyen bu dışa dönük vizyon, koleksiyonun çok kültürlü ve kozmopolit bir zeminde şekillenmesini sağlamıştır; nitekim bütçenin büyük bir bölümü yerli üretim yerine yabancı menşeli esere tahsis edilmiştir.<sup>25</sup> Avrupa ve Doğu ürünleri arasındaki temel fark şu şekilde ifade edilmiştir: “Doğu menşeli eserler, süsleme ilkelerini kusursuz bir şekilde sergilemekle birlikte işçilik açısından kabadır; başta Avrupa örnekleri olmak üzere diğerleri ise üstün bir zanaatkarlık becerisi sunsa da tasarım prensipleri noktasında çoğu zaman hatalıdır.”<sup>26</sup> Bu yaklaşım

sation with Robert Lowe (Chair),1860. para. 768.

<sup>19</sup> *First Report of the Department of Practical Art*, 1853 “Museum of Manufactures”, 31, para. 62.

<sup>20</sup> *First Report of the Department of Practical Art*, 1853 “Appendix V: Catalogue of Museum of Manufactures” by Henry Cole, Owen Jones, Richard Redgrave, 229, para. 4

<sup>21</sup> *Report from the Select Committee on the South Kensington Museum*, 1860. Cole, 5, para. 60.

<sup>22</sup> Henry Cole Uygulamalı Sanatlar Bölümü'nün ilk direktörü olarak atanmış aynı zamanda 1857-1873 yılları arasında South Kensington Müzesi'nin kurucu direktörlüğünü de yürütmüştür. Ayrıca bkz. “The V&A Story” vam.ac.uk

<sup>23</sup> *Report from the Select Committee on the South Kensington Museum*, 1860. Cole, 10, para. 147. Ayrıca bkz. Anthony Burton, “The Uses of the South Kensington Art Collec9ons.” *Journal of the History of Collections* 14, no. 1 (2002): 79–95, 82. <https://doi.org/10.1093/jhc/14.1.79>.

<sup>24</sup> *Report from the Select Committee on the South Kensington Museum*, 1860. Cole, 5, para. 60.

<sup>25</sup> *First Report of the Department of Practical Art*, 1853, 229.

doğrultusunda, Doğu'nun kuramsal başarısını Batı'nın endüstriyel yetkinliğiyle harmanlayarak sanayi için yeni bir standart belirlemek hedeflenmiştir. Böylece 1852 yılında hayata geçirilen Müze, sadece bir sergileme alanı olmanın ötesine geçerek, yerli üretimin estetik kalitesini artırmak ve uluslararası pazardaki konumunu güçlendirmek için stratejik bir eğitim enstrümanına dönüşmüştür.

## **Müzedeki yer alan Osmanlı objeleri**

### **Büyük Sergi sonrası yapılan satın alımlar**

Kurulduğu tarih olan 1852 yılından itibaren Müze koleksiyonunda Osmanlı objeleri de yer almaya başlamıştır. Erken dönem seçkilerinin oluşturulmasında en önemli etkenlerden biri dünya fuarlarıydı. Yukarıda da belirtildiği üzere, 1851 Büyük Sergisi bu anlamda bir tetikleyici olmuş ve bu sergiden doğrudan satın alımlar yapılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu da sergiye katılan devletlerden biridir. Osmanlı sergisi; hammaddeler ve imalat ürünleri olmak üzere iki ana kategori altında düzenlenen üç binden fazla objeyi barındırmaktaydı.<sup>27</sup> Hammaddeler ise kendi içinde bitkisel, hayvansal ve maden sınıfları olarak bölümlere ayrılmıştı.<sup>28</sup> İmalat ürünleri kategorisinde; ahşap işçiliği, zırhlılar, seramikler ve mücevheratın yanı sıra özellikle tekstil ürünleri büyük bir ağırlığa sahipti. Bu tekstil seçkisi; halı ve kilimlerden ipek, pamuk ve yünlü kumaşlara; nakış ve duvar halılarında dantel işlemlere; havlu ve bornozlardan duvar örtülerine kadar oldukça geniş bir yelpazeyi kapsamaktaydı. Bunlara ek olarak keçe ürünleri, kuşaklar, ipek iplikler, minder kılıfları, eyer takımları, baş örtüleri, mendiller ve tütün keseleri gibi çeşitli giyim ve kullanım eşyaları da sergilenen ürünler arasındaydı. Serginin en çok ilgi gören parçaları, tekstil kategorisi içerisinde özellikle işlemeli nakışlar olmuştur.<sup>29</sup> Serginin resmi katalogu, tüm katılımcılar için sergilenen ürünleri ve üreticilerini listelemekle birlikte, ayrıntılı değerlendirmelere yalnızca belirli ürünler için yer vermektedir. Nakışlar kategorisine ilişkin düşülen notlar ise bu kategorinin özel bir ilgi uyandırdığına işaret etmektedir. Sergide yer alan nakışlı terlikler, güzellik ve işçilikleriyle öne çıkmış; bu örneklerin bir kısmı “birinci sınıf temsiller” olarak nitelendirilmiş ve bu sanatın Türkiye dışında daha fazla takdir edildiği bir yer bulunmadığı vurgulanmıştır.<sup>30</sup> İstanbul'dan üretim yapan Şerif Ağa adlı katılımcının sergilediği ürünlere ilişkin olarak bir başka dikkat çekici gözlem de kayda geçirilmiştir: Bu ürünlerle ilgili olarak “yalnızca

<sup>26</sup> *First Report of the Department of Practical Art, 1853 “Appendix V: Catalogue of Museum of Manufactures”, 229, para. 5.*

<sup>27</sup> 1851 Sergisi'nin resmi katalogunda (*Official Descriptive and Illustrated Catalogue*), toplam 3,380 Osmanlı ürünü listelenmiştir. Bu ürünlere verilen numaralar seri numarası olmayıp, birbirini izleyen müteselsil numaralar şeklindedir.

<sup>28</sup> *Official descriptive and illustrated catalogue: Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations Vol 3, 1851; by authority of the Royal Commission. “Turkey” 1385-1399.*

<sup>29</sup> Çiçek Doğruel Kalkavan, *Ottoman Objects in Nineteenth Century British Interiors*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi (Koç Üniversitesi, 2024).

<sup>30</sup> *Official descriptive and illustrated catalogue: Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations Vol 3, 1851, 1394.* Bu ürün 996 numaralı parça olarak listelenmiştir.

olağanüstü zenginlikleri ve yenilikleriyle değil, özellikle bazı desenlerde görülen tasarımın ruhu ve zarafetiyle koleksiyonuna yüksek düzeyde bir ilgi kattığı” belirtilmiştir.<sup>31</sup> Nitekim sergiden satın alınan az sayıda Osmanlı ürününün arasında üç adet nakışlı işleme de yer almaktadır.<sup>32</sup> Müze koleksiyonuna dahil edilen bu işlemeli parçalar keten havlu, başlık (*headdress*) ve kuşaktır (Figür 1,2,3). Bu parçaların üçü de çağdaş üretimler (yaklaşık 1850) olup kayıtlara “Türkiye’de yapılmış” olarak geçmiştir; ancak başlık, spesifik olarak Suriye işidir (Figür 2). Bunlara ek olarak bir hol halısı ve bir sandalye örtüsü de sergiden satın alınan Osmanlı objeleri arasındadır. Sandalye örtüsü olarak kaydedilen eser, beyaz ipek atkılı zemin üzerinde kırmızı ipek havdan oluşan kabartmalı bir kadife dokumadır.<sup>33</sup> Ancak halıya dair müze kayıtlarında daha sonra bir kayıt bulunamamıştır.<sup>34</sup> Müzenin İslam sanatı halı koleksiyonu asıl gelişimini ancak yirmi yıl sonra gerçekleştirecektir; bu konu ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır. Bu satın alımlarla aynı yıl, 1852’de bir metal iplikli brokar ipek kadifeden yastık kılıfı da koleksiyona eklenmiştir; ancak bunun Büyük Sergi ile bağlantısı tespit edilememiştir. Nitekim söz konusu ürünün kayıtlarda muhtemelen İtalyan işi olarak geçmesi, sergiden satın alınmamış olmasının muhtemel olduğunu düşündürmektedir.<sup>35</sup>

1850’li yıllarda koleksiyondaki Osmanlı objelerine sınırlı sayıda ekleme yapılmıştır. Bunlar arasında en dikkat çekici olanlar, 1856 yılında birlikte koleksiyona dahil edilen nakışlı kumaşlardır. Bu satın alım; bir gelinlik elbise, bir jupon, bir çift işlemeli çarşaf, bir çift işlemeli yastık kılıfı, iki adet işlemeli tütün kesesi, iki parça işlemeli ipek kumaş, elli yedi adet peçete ve üç adet işlemeli sarığı kapsamaktadır. Bu eserler kayıtlarda “*Turkish Archipelago*” olarak belirtilmiş olup, Ege Denizi adalarından gelen işlerdir. Bu ölçekte bir satın alımın, 1855 Paris Uluslararası Sergisi’nden yapılmış olması muhtemeldir. Bu ürünler arasında yer alan keten üzerine saten ve metal iplikle işlenmiş havlular (örneğin bkz. Figür 4) ile ipek işlemeli bir çanta ve bir kol parçası, özenli süslemeleriyle öne çıkmaktadır.<sup>36</sup>

Müzenin kurulduğu bu ilk yıllarda Osmanlı tekstil ürünlerine, özellikle de nakışlı eserlere gösterilen ilgi, Büyük Sergi kataloglarında yer alan övgülerle paralellik göstermektedir. Özellikle erken dönem müze satın alımlarının eğitici amaçları göz önünde bulundurulduğunda, bu ürünlerin Britanya’daki zevk ve tasarım eğitimi için örnek teşkil ettikleri anlaşılmaktadır.

<sup>31</sup> *Official descriptive and illustrated catalogue: Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations Vol 3, 1851, 1395.*

<sup>32</sup> Doğruel Kalkavan (2024), 178-179.

<sup>33</sup> Bu eser bugün V&A Müzesi Koleksiyonu’nda 760-1852 referans numarası ile kayıtlıdır. [vam.ac.uk](http://vam.ac.uk)

<sup>34</sup> Bu çalışma, *First Report of the Department of Practical Art* (1853) içinde yer alan “Catalogue of the Articles in the Museum of Manufactures” ile 1864 ve 1868 tarihli müze envanter listeleri ve günümüz V&A Müzesi koleksiyonları arasında yapılan çapraz karşılaştırmalar ile oluşturulmuştur. Bkz. Doğruel Kalkavan (2024), 180-82.

<sup>35</sup> Bu kayıt 1868 tarihli müze envanter listesinde görülmektedir. “*Brocaded silk velvet. Italian?*” Bugün ise V&A koleksiyonunda 842-1852 referans numarası ile Türkiye’de yapılmış olarak kayıtlıdır.

<sup>36</sup> Bu çanta ve kol parçası için bkz. V&A Koleksiyonu referans numaraları sırasıyla AP.354 ve AP.355. [vam.ac.uk](http://vam.ac.uk)

### 1860 sonrası genişleyen Osmanlı eserleri koleksiyonu

1860'larda müzenin dışı dönük ilgisi sürmüştü ve farklı ülkelerin üretimleri koleksiyona dahil edilmeye devam etmiştir. Bu dönemde Osmanlı eserlerine yönelik en dikkat çekici edinimler, özellikle 1864 yılında koleksiyona katılan seramik tabaklardır. İznik üretiminin 1550 sonrasına tarihlenen bu örneklerin hemen hepsi; mavi, turkuaz ve kırmızı renklerin hakim olduğu karakteristik çiçek süslemeleriyle öne çıkan objelerdir (örneğin bkz. Figür 5). Tabak bordürlerinde ise Çin kökenli kaya ve dalga deseninin özgün bir yorumu yer almaktadır. Koleksiyondaki az sayıdaki birkaç örnekte ise arabesk motifler ve Çin bulutu varyasyonlarından oluşan desen kompozisyonları görülmektedir. Buna karşın, söz konusu objelerin tamamı müze envanter listelerine hatalı bir şekilde İran üretimi (*Persian*) olarak kaydedilmiştir.<sup>37</sup> Benzer şekilde, İngiliz endüstriyel seramik üretiminin önde gelen firmalarından Minton & Co. tarafından doğrudan İznik modellerinden uyarlanan iki parça, 1862 Uluslararası Londra Sergisi'nde sergilenmiş ve takip eden yıl "İran işi taklidi" kaydıyla müze koleksiyonuna satın alınmıştır (Figür 6, 7). Müze, ilerleyen yıllarda seramik koleksiyonunu önemli ölçüde genişletmiş; gerek Orta Doğu'daki temsilcileri gerek Avrupa'daki sanat tüccarları gerekse düzenlenen dünya fuarlarından yapılan toplu alımlarla hem seramik kullanım eşyalarını hem de duvar çinilerini koleksiyonuna katmıştır.

Müze koleksiyonu içerisinde yer alan ve eğitici nitelik taşıyan bir diğer Osmanlı obje grubu ise halılardır. Ancak 1870'li yıllara kadar halı satın alımları müze tarafından önceliklendirilmemiştir. Yüzyıllardır özel koleksiyoncuların ilgi odağı olan tarihi Doğu halıları, zamanla kendi piyasasını oluşturmuştur. Üstelik bu halıların, 1851 Büyük Sergisi de dahil olmak üzere ilk uluslararası sergilerde dahi yer aldıkları bilinmektedir.<sup>38</sup> Dolayısıyla, halıların tanınmadıkları için koleksiyona dahil edilmedikleri pek mümkün görünmemektedir. Diğer taraftan Müze'nin kuruluşundaki eğitim amacı göz önüne alındığında; halıların boyutları nedeniyle taşınma ve kullanım zorluklarının, onları öğrenci eğitimi için pratik birer materyal olmaktan uzaklaştırmış olabileceği değerlendirilmektedir.<sup>39</sup> Ayrıca, bu halıların varlıklı özel koleksiyoncular arasındaki popülerliği de Müze için bir engel teşkil etmiş olabilir; zira bu durumun yarattığı yüksek piyasa değerleri, değerli parçaların satın alınması sürecinde Müze'nin rekabet etmesini zorlaştırmıştır.<sup>40</sup> 1873 Viyana Uluslararası Sergisi ise halıların tarihsel önemine dair farkındalığın

<sup>37</sup> Söz konusu objeler, 1864 yılında koleksiyona dahil edilmiş olup *Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington* (Londra, 1868) başlıklı envanter kaydında 1133-1143/64 referans numaralarıyla yer almaktadır. Bu parçalar günümüzde halen Victoria ve Albert (V&A) Müzesi koleksiyonunda aynı referans numaralarıyla muhafaza edilmektedir.

<sup>38</sup> Dickinson Brothers tarafından yayınlanan 1851 Londra Büyük Sergisi'ni görselleştiren eser, Türkiye bölümünde sergilenen halıların açıkça görülebildiği renkli baskılar içermektedir. Dickinson Brothers, *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, (Londra, 1854) National Art Library Koleksiyonu, Referans numarası: 38041800590705

<sup>39</sup> Jennifer Wearden, "The Acquisition of Persian and Turkish Carpets by the South Kensington Museum", *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950* içinde, editör Stephen Vernoit (Londra ve New York: I.B. Tauris Publishers, 2000), 97.

<sup>40</sup> Wearden (2000), 97.

artmasında etkili olmuştur.<sup>41</sup> 1878’de Paris’te düzenlenen Uluslararası Sergi’de de geniş bir yelpazede tarihi halılar sergilenmiş; bu durum basın ve kamuoyu arasında heyecan uyandırmıştır. Serginin ardından Purdon Clarke şu değerlendirmede bulunmuştur: “1878 Paris Sergisi’ndeki Trocadéro Galerisi’nde sergilenen olağanüstü antik Doğu halıları koleksiyonu, bu objeleri ilk kez halkın dikkatine sunmuştur. O dönemde, güzel sanatların üst düzey bir kolu olan bu üretimin, koleksiyoncular tarafından iyi bilinmesine ve Orta Çağ’ın en değerli eserleriyle yarışan fiyatlara alıcı bulmasına rağmen, müze yönetimleri tarafından şimdiye dek tamamen göz ardı edildiği keşfedilmiştir.”<sup>42</sup> Takip eden yıllarda Müze koleksiyonu için Doğu ülke sanatlarına ait tarihi halılar satın alınmıştır ve bunların içinde önemli sayıda Osmanlı halısı da bulunmaktadır (örneğin bkz. Figür 8).<sup>43</sup> Ancak satın alındığı dönemde bu halıların neredeyse tamamı *Persian* ya da *Oriental* etiketiyle edinilmiş, gerçek menşeleri doğru bir şekilde tanımlanamamıştır.<sup>44</sup>

Bahsedilen obje gruplarının yanı sıra Müze, Doğu bölgelerinde görevlendirdiği temsilciler aracılığıyla önemli ölçüde ahşap işçiliği eseri de bünyesine katmıştır. Yerel yapılardan sağlanan mimari devşirme olarak nitelendirilebilecek bu parçalar ile koleksiyondaki ahşap unsurlar ve çini kaplamaların sayısı belirgin şekilde artmıştır.<sup>45</sup> Özellikle Kahire ve Şam, bu tür mimari bileşenlerin temin edildiği temel merkezler haline gelmiştir.

### **Koleksiyondaki objelerin değerlendirilmesi ve Britanya tasarım reformu**

Özellikle 1870’lerden sonra satın alımların hız kazanması, doğrudan Doğu’daki yerel konutlardan veya satıcılardan yapılan toplu alımlar; Müze’nin koleksiyon biriktirme ve kapsayıcı olma hedeflerinin, kuruluşundaki eğitici örneklem sağlama amacının önüne geçtiğini göstermektedir.<sup>46</sup> Müze küratörleri, bu dönemde adeta birer sanat aracısı gibi çalışarak piyasadaki trendlere uygun koleksiyonlar oluşturmuşlardır. Hem Avrupa’daki ticari ağları kullanmışlar hem de bizzat Orta Doğu’ya giderek yaptıkları toplu alımlarla müze envanterini genişletmişlerdir.<sup>47</sup> Diğer taraftan kapsamı bu denli büyüyen koleksiyonun temelinde, Osmanlı objelerinin estetik prensipleri ve işçilik kalitesiyle İngiliz tasarım endüstrisine ilham vermesi ve

<sup>41</sup> Wearden (2000), 97.

<sup>42</sup> Moya Carey, *Persian Art: Collecting the Arts of Iran for the V&A*, (Londra: Victoria and Albert Müzesi, 2017), Caspar Purdon Clarke’dan alıntı, 31 Temmuz 1880, 197-98.

<sup>43</sup> 1870-1899 yılları arasında South Kensington Müzesi koleksiyonu için satın alınan Osmanlı halılarının ayrıntılı bir listesi için bkz. Doğruel Kalkavan (2024), 233-52.

<sup>44</sup> Wearden (2000).

<sup>45</sup> Mercedes Volait, *Antique Dealing and Creative Reuse in Cairo and Damascus 1850-1890: Intercultural Engagements with Architecture and Craft in the Age of Travel and Reform*, (Leiden: Brill, 2021) ; Moya Carey, “Appropriating Damascus Rooms: Vincent Robinson, Caspar Purdon Clarke and Commercial Strategy in Victorian London”, *A l’Orientale: Collecting, Displaying and Appropriating Islamic Art and Architecture in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* içinde, editörler F. Giese, M. Volait ve A. V. Braga (Leiden: Brill, 2020), 65-81, s. 67.

<sup>46</sup> Doğruel Kalkavan (2024), 59-64.

<sup>47</sup> Carey (2020), 67.

yerel üretimi geliştirecek somut modeller teşkil etmesi amacı yatmaktadır. Raporlar ve envanterler hazırlanırken ilgili kayıtlara düşülen notlar ise, takdir edilen bu özelliklerin neler olduğuna dair fikir edinmemizi sağlamaktadır.

Büyük Sergi sonrası en çok dikkat çeken kategori olan işlemeli kumaşlar süsleme prensipleri, çift taraflı işleme teknikleri yüksek kabartma motifleri ve renklerin uyumuyla öne çıkmaktadır.<sup>48</sup> Uygulama alanları ise kıyafetten ev eşyasına, banyo havlularından at koşum takımlarına kadar oldukça geniştir; bu çeşitlilik pek çok farklı endüstriye ilham vermiştir. Sergiden yapılan satın alımlar arasında bulunan keten havluya (Figür 1) dair gözlemlerde şu ifadeler yer almıştır: “Genel formun iyi düzenlenişi ve renklendirmedeki uyumlar; aynı zamanda doğal formların üsluplaştırılmasına dair ilginç bir örnektir.”<sup>49</sup> Aynı sergiden yapılan bir halı alımına ilişkin değerlendirmede ise; renklerin uyumlu birlikteliği ve stilize formların yerleşimi vurgulanarak, halının mobilyalar için bir arka plan teşkil etmesi gerektiği belirtilmiştir.<sup>50</sup> Bu noktada, halının ne kadar zengin olursa olsun asla göze batmaması gerektiği hatırlatılarak, düz yüzeylerin süsleme ilkelerinin bu örnekte en doğru biçimde sergilendiği ifade edilmiştir.<sup>51</sup> Her iki madde için de belirtilen doğadaki formların üsluplaştırılarak çalışılması notu önem taşır; çünkü bu yaklaşım Avrupa ve Doğu üretimleri arasındaki en dikkat çeken farklardan biri olmuştur. Bu ayırım dönemin doğru tasarım prensipleri üzerine kurgulanan öğretilerde oldukça sık vurgulanmıştır. Viktorya dönemi süsleme anlayışı, uzun süre natüralist bir illüzyonizme dayanmış; boyutlu forma yaklaşan, gölgeli ve hacimli floral motiflerin tercih edilmesine yol açmıştır.<sup>52</sup> Bununla birlikte, özellikle Büyük Sergi’yi takip eden süreçte Doğu objeleriyle kurulan etkileşim; derinlik illüzyonu yaratmak yerine yüzeyin düzlemsel bütünlüğünü koruyan süslemeleri ön plana çıkararak natüralist anlayışın sorgulanmasını sağlamıştır.<sup>53</sup> Düz yüzeylere daha uygun olduğu kabul edilen bu yaklaşım Britanya süsleme sanatı için dönüştürücü bir rol oynamıştır. South Kensington Müzesi’nde düzenlenen *Indian Art* sergisi kapsamında sunulan Hindistan, Osmanlı ve Tunus objeleri üzerine yapılan değerlendirmelerde; desen ve renklerin, yüzeydeki düzlemsellik hissini bozmadan yalın ve derinlik hissi katmadan nasıl başarıyla uygulandığı vurgulanmıştır.<sup>54</sup> Owen Jones da

<sup>48</sup> *Official descriptive and illustrated catalogue: Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations Vol 3, 1851, 1395.*

<sup>49</sup> Söz konusu bu kayıt, *First Report of the Department of Practical Art (1853)* içerisinde yer alan “Appendix V: Catalogue of the Articles in the Museum of Manufactures” bölümünde, W116 envanter numaralı ‘Embroidered Towel’ (İşlemeli Havlu) başlığı altında belgelenmiştir. s. 245.

<sup>50</sup> Bahsi geçen halı hakkındaki açıklama için bkz. s. 10.

<sup>51</sup> Söz konusu bu kayıt, *First Report of the Department of Practical Art (1853)* içerisinde yer alan “Appendix V: Catalogue of the Articles in the Museum of Manufactures” bölümünde, W115 envanter numaralı ‘Carpet for Halls or Stairs’ (Antre veya Merdivenler için Halı) başlığı altında belgelenmiştir. s. 245.

<sup>52</sup> *Second Report from the Select Committee on Arts and Their Connection with Manufactures*, Avam Kamarası tarafından basılması kararlaştırılmıştır, (Londra: 1836). “Report on Arts and Principles of Design” 1836 Oturumu, s. iv-v.

<sup>53</sup> *Catalogue of the Museum of Ornamental Art by the Department of Science and Art (London: 1853)*, “Examples of False Principles in Decoration

<sup>54</sup> *Catalogue of the Objects of Indian Art Exhibited in the South Kensington Museum, 1874, 221, para. 331.*

bu temel estetik kriterleri; üzerinde yürümekten çekinilen aşırı gerçekçi çiçek motifli halıların veya dokunmaya korkulan hantal mobilyaların aksine, geçici bir hevesle eklenmiş gereksiz süslemelerden arınmış, işlevle tasarımın uyum içinde olduğu örnekler olarak betimler.<sup>55</sup> Dönemim literatüründe çoğu zaman Oryantal ürünler başlığı altında genellenen Osmanlı tekstil ürünleri; nakışlı kumaşlardan halı, kilim ve dokumalara uzanan yelpезesiyle, bu temel tasarım prensibini sergileyen materyaller arasındadır.

Koleksiyondaki seramik objeler ve çiniler, bitkisel motiflerin stilize edildiği kompozisyon yapıları ve renk kullanımlarıyla, dönemin tasarım prensiplerini karşılayan modellerdir. Seramik endüstrisi için temel bir referans kaynağı haline gelen bu eserlerin etkisi iki koldan ilerlemiştir: Birincisi, ana akım sanayi firmalarının doğrudan İznik modellerini temel alan üretimleri; ikincisi ise başta *Arts and Crafts* tasarımcıları olmak üzere sanatçıların bu formları yeniden yorumlayarak geliştirdiği özgün tasarımlardır. On dokuzuncu yüzyıl Britanya’ında Minton and Co., Derby ve Doulton gibi üreticiler, artan tüketim ve çeşitlilik talebine yanıt vermek için farklı kültürlerin dekoratif sanatlarına yönelmişlerdir. Bu tasarım stratejileri sonucunda, yabancı kültürlerle ait formlar aslına sadık kopyalar halinde seri üretime dahil edilmiştir.<sup>56</sup> Diğer üslup kaynakları gibi, Osmanlı tasarımları da genişleyen bu dekoratif kelime dağarcığını besleyen bir kaynak işlevi görmüştür. *Arts and Crafts* üreticileri ise, bu modellerin renk, motif ve yüzey düzenlemelerini birer kaynak olarak benimseyerek özgün tasarımlar geliştirmişlerdir. South Kensington Müzesi’ndeki Osmanlı seramik koleksiyonu da bu süreçte temel bir tasarım arşivi işlevi görmüştür.<sup>57</sup> *Arts and Crafts* akımının önde gelen isimlerinden William de Morgan’ın 1870’lerin ortalarında South Kensington Müzesi’ndeki koleksiyonu çalıştığı da bilinmektedir.<sup>58</sup>

Ne var ki bu objelerin İran işi (*Persian*) olarak kaydedilmesi, onlardan ilhamla üretilen tasarımların da İran tasarımı olarak anılmasına neden olmuştur. Burada, sık karşılaşılan İznik ve Şam üretimi ürünlerin doğru tanımlanamaması başlı başına bir sorun teşkil etmektedir. Eserlerin kökenini saptarken satın alma kanalları belirleyici bir rol oynar. Doğrudan uluslararası fuarlardan alınan objeler —1851 sergisindeki Türk nakışları örneğinde olduğu gibi— kesin tanımlamalar yapmaya olanak tanır. Öte yandan, Avrupa’da faaliyet gösteren aracı satıcılar veya Avrupalı özel koleksiyonlar vasıtasıyla derlenen parçalarda, özellikle seramik ve halı gruplarında sıkça karşılaşılan hatalı tasnifler köken yanlışlarına yol açmıştır. Bu durum, büyük ölçüde ilgili dönemdeki Osmanlı sanatının kısıtlı bilgi ve kriterlerle değerlendirilmesinden

<sup>55</sup> *First Report of the Department of Practical Art, 1853* “Appendix V: Catalogue of Museum of Manufactures” Owen Jones’un Değerlendirmeleri, s. 232.

<sup>56</sup> Francesca Vanke, *British Cultural and Aesthetic Relationships with Decorative Arts of the Islamic Orient, with Special Reference to Ceramics, 1851–1914*. (Doktora Tezi, The Open University, 1998).

<sup>57</sup> 1860’larda Minton & Co. ürünlerinin doğrudan müze koleksiyonlarından esinlendiğini söylemek için henüz çok erkendir. Bu dönemdeki üretim, daha çok özel koleksiyon kaynaklarına dayanıyordu. Örneğin Colin Minton Campbell’ın 1856–1858 yıllarında Paris ve İstanbul’dan bizzat topladığı çiniler ve piyasadaki mevcut modeller ana referans kaynağıydı. Ayrıca bkz. Jon Catleugh, *William de Morgan Tiles*, (Londra: Trefoil Books, 1983), s. 26.

<sup>58</sup> Martin Greenwood, *The Designs of William de Morgan: A Catalogue*, (Ilminster: Richard Dennis ve William E. Wilts-hire III), 1989, s. 12.

kaynaklanıyordu. Ayrıca *Persian* kavramı, belirli bir kültürü tanımlamanın ötesine geçerek tüm Doğu eserleri için kullanılan genelleşici bir etikete dönüşmüştü.<sup>59</sup> Kaçar İran'ı ile Britanya arasında gelişen ekonomik ve politik ilişkiler de bu hatalı isimlendirmeleri besleyen bir zemin oluşturdu. Nihayetinde müzeler, piyasalar ve tasarım söylemlerinde yaygınlaşarak hem estetik bir itibar hem de güçlü bir kültürel cazibe kazandı.<sup>60</sup> Osmanlı eserlerine yönelik bu hatalı isimlendirme ve sınıflandırma, ürünlerin estetik nitelikleri takdir edilse dahi, bu başarının ait olduğu Osmanlı tasarım kültürünün görünürlüğünü sınırlamış ve bağlamsal olarak geri planda kalmasına neden olmuştur.

Sonuç olarak bu çalışma, on dokuzuncu yüzyıl Britanyası'nda endüstriyel üretimi geliştirmek ve tüketici beğenisini yeniden şekillendirmek amacıyla kurulan South Kensington Müzesi koleksiyonunda, Osmanlı nesnelere üstlendiği rolü ele almıştır. Müzenin kozmopolit bir anlayışla ve farklı kanallar aracılığıyla on yıllar içinde genişleyen seçkisinde, Osmanlı objeleri, diğer kültürlerle birlikte yer edinmiş; tasarım prensipleri, motif düzenleri ve renk paletleri üzerinden dönemin tasarım eğitiminde işlevsel bir referans çerçevesi sunmuştur. Bununla birlikte Müze, bu süreçte görsel kültürün tek kaynağı değildir; özel koleksiyonlar, bağımsız sergiler, dönemin adeta alışveriş mabetleri olarak işlev gören büyük mağazalar ve ev içi düzenlemeye yönelik rehber literatür de bu kültürün oluşumunu ve dolaşımını beslemiştir. Osmanlı objelerinin bu süreçteki rolünü görünür kılmak, onların yalnızca kültürel nesnelere olarak değil; biçim, süsleme ve estetik yaklaşımlarıyla Britanya'daki tasarım reformu çerçevesinde takdir görmüş örnekler olarak ele alınmasını mümkün kılar. Bu yaklaşım, egzotikleştirici ve Oryantalist okumaların ötesine geçerek, Osmanlı maddi kültürünün on dokuzuncu yüzyıl Britanya bağlamında sanatsal yönünü ortaya koymaktadır.

<sup>59</sup> Cailah Jackson, "Persian Carpets and the South Kensington Museum: Design, Scholarship and Collecting in Late Nineteenth-Century Britain", *Journal of Design History*, 30(3), 2017, s. 265-281.

<sup>60</sup> Carey (2017) s. 109.

**KAYNAKÇA**

- Burton, Anthony. "The Uses of the South Kensington Art Collections." *Journal of the History of Collections* 14, no. 1 (2002): 79–95. <https://doi.org/10.1093/jhc/14.1.79>.
- Carey, Moya. *Persian Art: Collecting the Arts of Iran for the V&A*. London: Victoria and Albert Museum, 2017.
- Carey, Moya. "Appropriating Damascus Rooms: Vincent Robinson, Caspar Purdon Clarke and Commercial Strategy in Victorian London." In *À l'Orientale: Collecting, Displaying and Appropriating Islamic Art and Architecture in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, edited by Francine Giese, Mercedes Volait, and Ariane Varela Braga, 65–81. Leiden: Brill, 2020.
- Catleugh, Jon. *William de Morgan Tiles*. London: Trefoil Books, 1983.
- Dickinson Brothers. *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, (Londra, 1854)
- Doğruel Kalkavan, Çiçek. *Ottoman Objects in Nineteenth Century British Interiors*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Koç Üniversitesi, 2024.
- First Report of the Department of Practical Art. London, 1853.  
— — —. Museum of Manufactures."  
— — —. "Appendix V: Catalogue of the Articles in the Museum of Manufactures."
- Grampp, William D. "How Britain Turned to Free Trade." *The Business History Review* 61, no. 1 (1987): 86–112.
- Greenwood, Martin. *The Designs of William de Morgan: A Catalogue*. Ilminster: Richard Dennis and William E. Wiltshire III, 1989.
- Heilbroner, Robert L. "Economic Growth in Adam Smith." *Encyclopaedia Britannica*, 2024.
- Jackson, Cailah. "Persian Carpets and the South Kensington Museum: Design, Scholarship and Collecting in Late Nineteenth-Century Britain." *Journal of Design History* 30, no. 3 (2017): 265–281.
- Johnson, Paul. "Market Disciplines in Victorian Britain." *The Nature of Evidence: How Well Do Facts Travel*, no. 6. London: London School of Economics.
- Landow, George P. Transcription of articles from *Illustrated London News*. *The Victorian Web*. Erişim tarihi: 23 Kasım 2025.
- Martin, Theodore. *The Life of His Royal Highness the Prince Consort*. Vol. 2. London: Smith, Elder & Co., 1875.

Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Vol. 3. London: By Authority of the Royal Commission, 1851.

Report from the Select Committee on Arts and Manufactures. London, 1835.

Report from the Select Committee on Fine Arts. London, 1841.

Report from the Select Committee on the South Kensington Museum. London, 1860.

Second Report from the Select Committee on Arts and Their Connection with Manufactures. London, 1836.

Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. 1776.

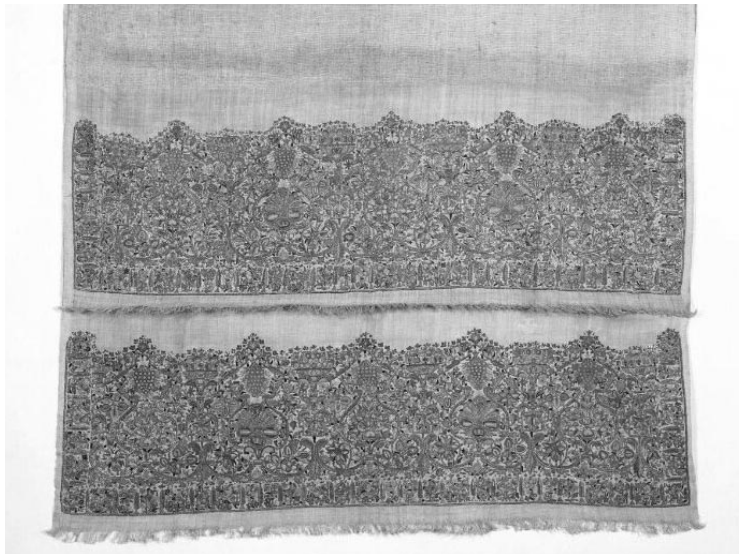
United Kingdom: Economy and Society. *Encyclopaedia Britannica*.

Vanke, Francesca. *British Cultural and Aesthetic Relationships with Decorative Arts of the Islamic Orient, with Special Reference to Ceramics, 1851–1914*. Doktora Tezi, The Open University, 1998.

Victoria and Albert Museum. *V&A Collections Online*. <https://www.vam.ac.uk>.

Wearden, Jennifer. “The Acquisition of Persian and Turkish Carpets by the South Kensington Museum.” In *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, edited by Stephen Vernoit, 97–109. London and New York: I.B. Tauris, 2000.

## Figürler



Figür 1: İpek ve metal iplikli işlemeli keten banyo havlusu, 1849-50, Türkiye, V&A Müzesi Koleksiyonu.

Referans numarası: 757-1852. [vam.ac.uk](http://vam.ac.uk)



Figür 2: Renkli ipek ve altın iplik ile işlemeli başlık, y. 1850, Suriye, V&A Müzesi Koleksiyonu.

Referans numarası: 776-1852



Figür 3: İşlemeli dokuma mavi ipekten kuşak, 1850, Türkiye, V&A Müzesi Koleksiyonu.

Referans numarası: 773-1852



Figür 4: İpek işlemeli keten havlu veya kenat, 1850-55, Türkiye, V&A Müzesi Koleksiyonu.

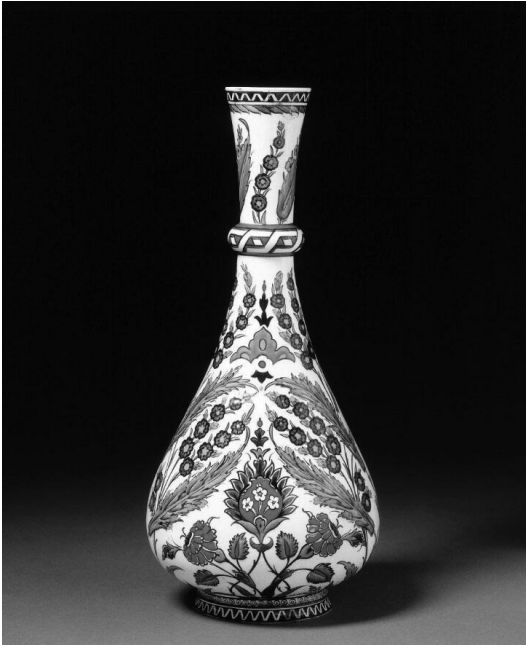
Referans numarası: 4168-1856



Figür 5: Çok renkli sır altı boyalı tabak, 1550-1600, İznik, V&A Müzesi Koleksiyonu. Referans numarası: 1133-1864



Figür 6: Sır altı ve sır üstü boyalı tabak, 1862, Minton (üretici), Stoke-on-Trent, V&A Koleksiyonu. Referans numarası: 8100-1863



Figür 7: Sır altı ve sır üstü boyalı vazo, 1862, Minton (üretici), Stoke-on-Trent, V&A Koleksiyonu. Referans numarası: 8098-1863



Figür 8: Uşak halısı, 17. yy., Türkiye, V&A Koleksiyonu. Referans numarası: 457-1884

# Fransız Seyyahların Gözünden Tanzimat ile Değişen İstanbul: Gérard de Nerval, Camille Rogier, Eugène Flandin\*

Şeyda Kurt\*\*

## Giriş

XIX. yüzyıl Fransa'sında Doğu algısını şekillendiren temel etkenler Aydınlanma yüzyılı sonrası artan Doğu ilgisi, *Turquerie* modası, Fransız Devrimi ve milliyetçilik akımı, Napolyon Bonapart'ın Mısır Seferi'nin Doğu kültürüne ve kültür araştırmalarına etkisi, Romantizm ile özellikle Yunan Bağımsızlık Savaşı sonrası Antik kültüre yönelim ve son olarak modernleşmenin bireyde yarattığı bunalım, seyyahların Doğu'ya bakış açılarına temel oluşturmuştur. XVIII. yüzyıl itibariyle yoğunlaşan Doğu kültürü, dili ve tarihi üzerine yapılan araştırmalar ve kurulan dernekler, misyonerin Doğu mektupları, Osmanlı'nın ilk defa 1721 yılında Paris'e bir elçi göndermesi gibi olaylar da Fransa'da yerleşik Doğu imajını temellendiren diğer etkenlerdir.

Avrupa'nın XVIII. yüzyıldaki Yeni Dünya kolonizasyonu sırasında oluşan egzotizm kavramının ise XIX. yüzyılda Doğu dünyasında arandığı görülür. Başlangıçta Amerika'dan Avrupa'ya gelen mücevher, tüyler ve çeşitli metallere oluşan çeşitli egzotik objeler Avrupa sanatında Rokoko ile yer bulurken fanteziye, büyü bir ana odaklanılır ve gündelik hayatta insani duygulara, aşka, yenilgi ve üzüntülere, romantik buluşmalara, derin düşüncelere odaklanılır.<sup>1</sup> Söz konusu süreçlerin XIX. yüzyıl Romantizmine de temel oluşturduğu görülür. Diğer bir yandan, 1776 Birleşik Devletler devrimi ve hemen ardından yaşanan 1789 Fransız Devrimi ile kişisel özgürlük kavramının ortaya çıkışı, sırasıyla dünyaya yayılan kapitalizm, sosyalizm, sanayileşme, teknolojik ilerlemeler, kentleşme, bilim ve bilginin ilerlemedeki rolü gibi hızlı gelişmelerle Avrupa modern dünyaya hızla evrilmiştir.

XIX. yüzyılda Fransız seyyahların ilgisini Doğu'ya yöneltmelerinde Batı'nın açtığı kolların rolü büyüktür. *Grand Tour* ile referans gösterilen arkeolojik araştırmaların Doğu'da işaret ettiği Mısır, Kudüs, Yunanistan ve diğer tüm Osmanlı İmparatorluğu toprakları seyyahlar için keşfe açık alanlar olarak

\* Bu makale, yazarın "Gerçek ile Tahayyülün Sınırlarında: Fransız Edebiyatçı, Ressam ve Arkeolog Seyyahların Dünyasından Abdülmecid Dönemi İstanbul'u (1840-1850): Gérard de Nerval, Camille Rogier, Eugène Flandin" (2022) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Doktora öğrencisi. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. E-posta: krt.syd@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6572-1712

<sup>1</sup> Davies ve diğerleri, *Janson's History of Art*, USA: Prentice Hall, 2004, 761.

görülecektir.<sup>2</sup> 1840'lı yılların Avrupa toplumu modernleşen dünyada çağ bunalımını derinden hissedecek, köklerinden kopmuş olmanın acısı içinde geçmişe özlem duyarak yüzlerini Doğu'ya döneceklerdir.<sup>3</sup> Çalışmamızda da 1843 yılında Osmanlı İstanbul'unda bulunan edebiyatçı Gérard de Nerval, ressam Camille Rogier ve arkeolog Eugène Flandin'in Tanzimat sonrası İstanbul'una dair görüşlerini içeren seyahat notlarına odaklanılmıştır. Nerval, Doğu seyahatinin İstanbul durağını "Ramazan Geceleri" geceleri başlığı altında aktarmıştır. Rogier, Kral Louis-Philippe'in oğlu Montpensier Dükü Antoine d'Orléans hamiliğinde İstanbul'a gelmiş ve "İstanbul görünümü-Evler-İç mekân dağılımı-Harem-Örtünme-Çokeşlilik-Kadınların durumu/Kıyafetler-Kadınların giyim kuşamı-Parfüm-Tandır-Yemek/Kahveler-Berberler-Meyhaneler-Hamamlar-Kese/Yangınlar-Pazarlar-Hanlar-Köleler" başlıkları altında İstanbul'u anlatmıştır. Flandin'in İstanbul seyahati ise Ninova'da Paul Emile Botta başkanlığında yürüteceği arkeolojik kazı çalışmaları için Sultan Abdülmecid'den izin almaya gelmesi üzerine başlar. İstanbul'da geçirdiği süre boyunca görmüş olduğu mimari yapılara dair detaylı açıklamalarda bulunmuş, elçilerin ikametgahlarına, Anadolu ve Rumeli hisarlarına, surlara, saraylara, çeşmelere, camilere, türbelere, iskelelere, mezarlıklara, Hipodrom'a, Dikilitaş'a dikkat çekmiş her birini gravürlerine aktarıp mimari üsluplarıyla ilgili bilgiler verirken tarihi arka planlarını da çizmiştir. Her üç seyyahın İstanbul anlatılarını detaylı bir şekilde incelemek araştırma makalesinin kapsamını aştığından, çalışmanın konusunu yalnızca seyyahların egzotik ve oryantalist Doğu arayışları altında Tanzimat ile modernleşen İstanbul'a nasıl baktıklarının incelenmesi oluşturmaktadır.

### **Antikitenin Fethi: Kültürel Hegemonya ve Rekabet**

Neoklasizmin rasyonelliğinin karşısına çıkan Romantizm anlayışında doğaya yani insan eliyle bozulmamış, saf ve doğal olana yönelinmiş ve bu bağlamda, yüce ve güzel olanın egzotik olanda arandığı görülmüştür. Seyyahlar için egzotizmin kaynağı ise Doğu'dadır; Doğu mükemmel bir kaçış yeridir ve Karl Friedrich Wilhelm Schlegel, XIX. yüzyıl Paris'i için "modern Sodom" tanımını yapmıştır.<sup>4</sup> Paris'i Sodom'a dönüştüren modernitenin getirdiği yeni dünya düzeni olmuştur. Seyyahların İstanbul durağı ise kaçtıkları modernitenin bir başka benzerine, 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı'na denk gelmiştir. Fransız basınında "charte ottomane" olarak yansıyan Gülhane Hattı Hümayunu'nu ilan eden Sultan Abdülmecid'den ise "kendi gücüne sınırlar koyma ihtiyacı hisseden genç hükümdar" olarak bahsedilir.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Frederick N. Bohrer, "Inventing Assyria: Exotisme and Reception in Nineteenth Century England and France", *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 2, CAA, 1998, 337.

<sup>3</sup> Eric Hobsbawm, *Devrim Çağı: 1789-1848*, Ankara: Dost Kitabevi, 1998, 296.

<sup>4</sup> Hasan Aksakal, "Modernite'den Kaçış: 19. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Romantizm ve Oryantalizm", *Romantizm*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2021, 405.

<sup>5</sup> Edouard Thouvenin, "Constantinople Sous Abdul-Medjid", *Revue des Deux Mondes*, Quatrieme Serie, Vol. 21, No. 1, 1er Janvier 1840, 83-84.

Sodom'dan Gomorra'ya kaçtıklarını söyleyebileceğimiz seyyahlar ise Doğu'daki yolculuklarının her anında egzotizmi, modernizmin bozmadığı, doğal olanı arayacaklardır; kaçışları ise, bir anlamda şehirli-kapitalist-kozmpolit Protestan ahlaka karşı bir hareket olarak da ortaya çıkmıştır.<sup>6</sup> Aydınlanma, modernleşme ve kapitalistleşme sürecinden kaçan Romantikler, bir başka modern olgunun doğuşuna tanıklık etmişlerdir.

Nerval, Rogier ve Flandin'in de çağına tanıklık ettikleri XIX. yüzyılın ilk yarısı, Avrupa'da devrimlerin birbiri ardına patlak verdiği yıllardır. Neredeyse her Avrupa ülkesinde özgürlükler, insan hakları gibi konular sıkça konuşulur hale gelmiş, benzer söylemler aynı dönemde Güney Amerika'da da ortaya çıkmaya başlamıştır. 1820'lerde başlayan İspanya, Napoli ve tüm Avrupa meselesi haline gelen Yunan isyanı, 1830'larda Belçika'nın Hollanda'dan bağımsızlığını kazanması, Polonya ayaklanması, İsviçre'de liberalizmin yükselmesi, İspanya ve Portekiz'de din adamlarıyla liberaller arasında iç savaşın tırmanışa geçmesi, İrlanda'da özgürlükçü söylemlerin ortaya çıkması dönemin ses getiren siyasi olaylarıdır.<sup>7</sup> Devletlerin yönetim sistemlerinin yeniden gözden geçirildiği, ulus-kimlik anlayışının yerleştiği bu dönemde ekonomik ve toplumsal gelişmeler de söz konusu dönüşümün önemli bir parçası haline gelmiştir. Ulusal bilinç her ülkenin politik gündeminde yer alan bir konu olmuş, Avrupa'da gençler arasında *Genç İtalya*, *Genç Polonya*, *Genç İsviçre*, *Genç Almanya* ve *Genç Fransa* gibi gruplar ortaya çıkmıştır.<sup>8</sup>

Seyyahlar da zaman zaman ulus-kimlik bilinciyle hareket etmişler, Fransa'yı ve Fransız kimliğini yücelten yorumlar kaleme almışlardır. Nerval'in seyahatnamesine bakıldığında, yolculuğu boyunca Fransa ve İngiltere'nin Doğu'daki ekonomik ve siyasi gücü arasında yaptığı çeşitli karşılaştırmaları dönemin yükselen politik söylemi ulus-bilinçle aktardığı görülür. Seyyahların yolculukları sırasında kendi ülkeleri ile güçlü olan diğer devletleri sıklıkla karşılaştırma fırsatı bulması XIX. yüzyılda sayıları artış gösteren seyahatlerin kişilere yerinde gözleme fırsatını vermesiyle birlikte olağan bir hale gelmiştir. Özellikle Doğu'ya yapılan seyahatlerde, Batılı devletlerin bu topraklar üzerindeki güç savaşları açıkça görülür. Yolculuğunun başlarında Çuha Adası üzerinden geçen Nerval, Fransa ve İngiltere'nin Doğu'daki gücünü şu satırlarla karşılaştırmaya başlar:

*Cérigo toprağına ayak bastığımda, bu adanın yüzyılımızın ilk yıllarında Fransa'ya ait olduğunu üzümlere hatırlamaktan kendimi alamadım. Venedik'in mirasçısı olan yurdumuz, Malta'da olduğu gibi burada da her şeyi İngiltere'ye kaptırdı ve İngiltere her iki yerde de mermer bir levha*

<sup>6</sup> Hasan Aksakal, *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015, 42.

<sup>7</sup> Hobsbawm, *Devrim Çağı: 1789-1848*, 124-125.

<sup>8</sup> Hobsbawm, *Devrim Çağı: 1789-1848*, 147.

üzerinde Latinceyle şunları bildiriyor gelip geçene: “Avrupa’nın uzlaşması ve bu adaların aşkı, 1814’den beri hükümranlığı vermiştir bize.” – Kytheraluların tanrısı aşk! Bu iddianın altına imza atan sen misin?<sup>9</sup>

Nerval, Fransa’nın emperyal gücü söz konusu olduğunda Bonapartvari bir tavırla hem İtalya topraklarında hak iddia eder hem de adanın Yunan mitolojisindeki adı olan *Kythera*’yı kullanarak Antikite’nin kadim geçmişine bir Fransız olarak sahip çıkar. İngiltere’nin adadaki egemenliğine ise hayıflanarak bakar. Nerval’in anlatıları, Batı’nın güçlü imparatorlukları arasında yaşanan arkeoloji ve kültür politikalarının altında yatan Antik Yunan dünyasının kültürel geçmişine ve mirasına sahip çıkma eğilimini ve bu miras üzerinde hegemonya kurma mücadelesini ortaya koyan somut örneklerdir:

*Burada [Aplunori], koyun öteki ucunda yer alan San Nicolo’yu koruyan kalenin kuleleri üzerine elli yıl boyunca art arda Venedik, Fransız ve İngiliz bayraklarının çekilmiş olduğunu görmüş yoksul Yunan köylüleri ikamet ediyor. İhtiyarlar, Fransız Cumhuriyeti’ni ve onları Yedi Ada Cumhuriyeti’ne bağlayarak özgürleştiren General Bonaparte’ı hala hatırlıyorlar. İngiltere, 1815’den sonra bu dayanıksız özgürlüğü ortadan kaldırdı ve Cérigo’da yaşayanlar, Mora’daki kardeşlerinin kazandığı zafere pek de neşe duymadan tanık oldular. İngilizler, işgal ettikleri yerlerin halklarını İngiliz haline getirmezler, demek istediğim egemenlik kurarlar ve onları köleler ya da kimi zaman hizmetçiler haline getirirler. Maltalıların başına gelen budur ve eğer İngiliz aristokrasisi bu tozlu ve kurak adayı yerleşmeye layık görselerdi, Cérigo’daki Yunanlıların başına da aynı şey gelmiş olacaktı. Ama komşumuz İngilizlerin antik Kythera’dan alıp götürebilecekleri bazı zenginlikler hala var; hatırlanmaya değer yerleri belirten birkaç alçak kabartmadan ve heykelden söz etmek istiyorum yani. İngilizler, Aplunori’den bir mermer friz alıp götürmüşler. Bu frizin üzerinde bazı eksikliklere rağmen, 1798’de Fransız Cumhuriyeti komiserleri tarafından bir araya getirilmiş şu kelimeler okunabiliyordu: “Kytheraluların ve tüm dünyanın egemen tanrıçasının, Aphrodite’in tapınağı.”<sup>10</sup>*

Fransız seyyah, Fransa’nın cumhuriyetçi politikasının dayandığı özgürleştirmeye vurgu yapar; Fransızların ulusal özgürlüklere saygı duyarken İngilizlerin köleleştirerek sömürge politikası izlediğini savunur. Nerval’e göre, arkeolojik buluntular da aynı muameleye maruz kalmış, Fransa Antik Yunan mirasına sahip çıkıp onu dünya mirasının bir parçası olarak görmüş ve buluntuları adada korumaya çalışmışken, İngiltere bunları kendi nüfuzuna geçirip İngiliz malı olarak görmüş ve soyunun kadim parçaları gibi kendi ülkesine götürmüştür. Nerval’in buluntuları kendi ülkesine götürmekle suçladığı

<sup>9</sup> Gérard de Nerval, *Doğu’da Seyahat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, 111.

<sup>10</sup> Nerval, *Doğu’da Seyahat*, 114-115.

İngiltere'ye karşı tutumu elbette taraflıdır. Doğu'daki XIX. yüzyıl arkeoloji çalışmalarında İngiltere ve Fransa arasında, büyük bir rekabetin yanı sıra sıklıkla yapılan yardımlaşmalar da vardır; bu anlamda her iki devlet emperyal rekabet ve iş birliğini içindedirler.<sup>11</sup>

Nerval, XIX. yüzyılın İngiliz ve Fransız emperyal gücünün karşılaştırılmasının sosyal hayattaki yansımalarına da tanıklık edecektir. Kahire'ye geldiğinde İngiliz değil de Fransız olduğu için canı sıkılan dragomanı Abdullah tarafından bu karşılaştırmanın tarafı olmak durumunda kalır. Seyyahın İskenderiye'de indiği buharlı gemi *Léonidas*'da hiç İngiliz yoktur ve limanda Avrupa'dan gelen "senyörleri" bekleyen tercümanlar arasında Abdullah, İngiliz bir beyefendi bulamadığı için Nerval'in yanına gitmiştir.<sup>12</sup> Abdullah, seyyahı kalması için İngiliz oteline yönlendirir fakat Nerval "İngilizlere ait olmayan bir oteli tercih edeceğini" söyler ve Fransız *Domergue* oteline yönelirler. Bu otelin günlüğü İngiliz otellerine göre daha düşüktür ve Abdullah günlüğü kırk kuruşluk bu otelde görünmesinin müşteri kaybetmesine yol açacağını düşündüğünden bir Fransız otelinde görünmek istemez: seyyaha, "sizi tanımıyorlar, oysa ben bu kenttenim; genellikle İngiliz mösyölere hizmet ederim, mevkiimi muhafaza etmem gerek" der.<sup>13</sup> Fransız oteline kadar kendisine eşlik edeceğini ve kendisini orada bir dost gibi ziyaret edeceğini, ancak Nerval'in kentte bir ev kiralandıktan sonra açıkça hizmetinde çalışabileceğini de ekler. Bir İngilizden daha aşağı konumda muamele görmesine gücenen Nerval, Hz. İsa ve Hz. Muhammed peygamberlere göndermede bulunarak Abdullah'a kızacaktır: "Ne var ki Abdullah, hiç kuşkusuz basit bir seyisin dostuna eşlik etmek istemediği için, kalabalığın arasında gözden kaybolmuştu. İngiliz turistlerin şımarttığı bu Müslüman, Muhammet'in deve sürücüsü olduğunu hatırlamıyordu."<sup>14</sup>

Fransa'nın XIX. yüzyıldaki emperyal gücünün ikonasının Napolyon Bonapart olduğunu belirtmek gerekir. Bonapart'ın deniz aşırı seferleri, Mısır'daki otoritesi ve bilimsel gelişmelerde öncü rol oynaması Fransızlar için imparatorluklarının gücünün uzak topraklara da yayılması ve Fransız kimliğinin, güç, akıl ve bilimle Avrupa'da öncü olması demektir. Fakat sömürge gücünün devamlılığı konusunda İngiltere Fransa'dan bir adım öndedir; İngilizler yalnızca dillerini ve kültürlerini sömürgelerine empoze etmekle kalmamış aynı zamanda sömürgelerine İngiliz ırkının yapısında bulunan üstünlüğü de öğretmişlerdir.<sup>15</sup> Bu anlamda arkeoloji, antropoloji, doğa bilimleri ve misyonerlik faaliyetleri üzerinden sistematik bir biçimde yürütülen İngiliz emperyalizminin "üstün ırk" ile yaratmış olduğu imaj, sömürge devletlerinde İngilizleri

<sup>11</sup> Tartışmalar için ilgili tezin "Bölüm 3.1.1.1. Avrupa'da Devletler Arası Siyasal ve Kültürel Rekabetin Aracı ve Göstergesi Olarak Arkeoloji" kısmına bakınız.

<sup>12</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 150.

<sup>13</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 151.

<sup>14</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 158.

<sup>15</sup> Edward W. Said, *Kültür ve Emperyalizm*, İstanbul: Metis Yayınları, 2019, 146.

Fransızlardan bir adım öne çıkarmıştır denilebilir.

Batı emperyalizminin Doğu'ya aşıldığı bilinç ise şu şekildedir: “Gerçekte durumunuzun nedeni biziz, biz gidersek yine aynı acınası halinize dönersiniz; bunu bilin yoksa hiçbir şey bilemeyeceksiniz.”<sup>16</sup> Nerval, seyahatinin Lübnan durağında Batı emperyalizminin Doğu'ya nasıl işlendiğini gözler önüne serecektir. Kaldığı otelde bir İngiliz misyonerle karşılaşan Nerval, misyonerin kendisine Marunilerle Dürziler arasındaki çatışmalardan ve zavallı Dürzilerin çok çile çektiğinden bahsettiğinde: “Fransa’da tam tersine onların Hristiyanlara zulmettiğini düşünüyoruz” der. Misyoner, İngilizler olmasa bölgede Dürzilerin adının bile kalmayacağını, İngiltere’nin her zaman zayıfın ve acı çekenin yanında olduğunu ekler.<sup>17</sup> Bir İngilizle karşı devletin emperyal gücünü savunma konusunda yenik düşen Nerval, seyahatnamesine bu “büyük milletten” misyonerin kendisiyle çelişerek yanında Hristiyanlığı kabul etmiş Hintli bir köle taşıdığına ve şatafatlı bir hayat yaşadığına da dikkat çeker. Nerval, bölgedeki misyonerlik çalışmaları hakkında İngilizden bilgi aldığı anda ise Fransa’nın bölgedeki varlığının milli marşları *La Marseillaise*’in sokaklarda ya da kahvehanelerde Türk ezgileriyle karışık bir şarkı gibi çalınmasından öteye geçemediğini görerek “İngiliz ajanlarının zenginliğinin, Doğu’da, öteki ülkelerin ajanları üstünde onlara ne büyük bir üstünlük sağladığını anladım” der.<sup>18</sup>

Flandin ise İstanbul’u Antik Yunan’ı çağrıştıran mitolojik hikayeler üzerinden okur: Anadolu Hisarı’ndan Ksenofon’un on binlere Boğaz’ı aşırıldığı yer olarak bahsederken<sup>19</sup>, Kızkulesi’nin Phriksos ve Helle mitolojik hikâyesine dayanarak adını *Hellespontos*’dan aldığını<sup>20</sup>; *Stamboul* kelimesindeki *boul*’un Grekçe *polis* sözcüğünün bozulmuş hali olarak kullanıldığını<sup>21</sup>; Ayasofya’nın kapılarının söylenenlere göre Ararat Dağı’nın buzlu sırtlarından Greklerin toplayıp getirdikleri Nuh’un gemisine ait levhalardan yapıldığını söyler.<sup>22</sup> İstanbul’daki kayıkların Agamemnon’nun Truva sahillerine yönlendiği teknelerin ya da Iason’un arkadaşlarını Altın Post’u fethetmek için üzerine sürüklediği Argo gemisinin muhafaza edilmiş kalıntılarıyla benzeştirip<sup>23</sup>; Hipodrom’daki dikilitaşın yanında bulunan üç yılanlı sarmalın altında eskiden bulunan sürüngen kafaların, Kserkses’in generali Mardonius’u Plataia’da yenip öldüren Greklerin Delfoi mabedinde Apollon’a sundukları altın bir sacayağı tarafından taşındığını yazar.<sup>24</sup> Harem İskelesinin rivayete göre asıl adının peri Io olduğunu, Mercurius (Hermes) tarafından Argus’tan kurtarıldığında, Iuno’nun

<sup>16</sup> Said, *Kültür ve Emperyalizm*, 70.

<sup>17</sup> Nerval, *Doğu’da Seyahat*, 382.

<sup>18</sup> Nerval, *Doğu’da Seyahat*, 383.

<sup>19</sup> Flandin, *İstanbul*, 16.

<sup>20</sup> Flandin, *İstanbul*, 27.

<sup>21</sup> Flandin, *İstanbul*, 59.

<sup>22</sup> Flandin, *İstanbul*, 61.

<sup>23</sup> Flandin, *İstanbul*, 68.

<sup>24</sup> Flandin, *İstanbul*, 84.

(Hera) zulmünden kaçabilmek için bütün dünyayı dolaşmaya yönelip burada karaya çıktığında adına *İnek Burnu* denildiğini belirtir.<sup>25</sup> Çanakkale Boğazı yakınlarındaki iki höyüğüne Akhilleus ve Patrokles'in mezarlarını anımsattığını da ekler.<sup>26</sup> Seyyahın antik kültür üzerinden İstanbul'a bakışı, kent üzerinde Fransız hegemonyasının kültür emperyalizmi çerçevesinde inşa edilmeye çalışılmasıdır.

XIX. yüzyılda Fransa ve İngiltere'nin emperyal yönetim biçimi farklılıklar göstermektedir; İngiltere süreklilik ve istikrara dayalı bir yönetim biçimini benimserken, Fransa, Devrim ve Napolyon Bonapart dönemlerinde yaşadığı siyasal yön değişimler, sömürge yitimleri ve çeşitli istikrarsızlıklar dolayısıyla sömürgelerindeki varlığını İngiltere'ye nazaran daha az güvenle sürdürebilmiştir.<sup>27</sup> Seyyahlar arasında özellikle Nerval ve Flandin'in üzerinde durduğu Fransız kültürünü gözetme, Batı medeniyetini inşa edenin Fransa olduğunu vurgulama ve sömürgelerdeki nüfusun köleleştirmedeğinin altının çizilmesi, Fransız emperyal gücün tezahürüdür. Seyyahların İstanbul seyahatlerinde kimi zaman ortaya çıkan hegemonya anlayışının altında yatan bilincin kaynağını da söz konusu tecrübeler oluşturmaktadır.

### **“Sodom”dan Kaçış: Moderniteden Egzotizme Yolculuk**

Büyük bir hızla yaşanan kentleşme ve sanayileşmenin beraberinde getirdiği göç de ulusal bilincin ortaya çıkmasına yardımcı olan etkenlerdir. Nerval, Rogier ve Flandin'in Doğu seyahatine çıkmadan hemen önce içinde buldukları 1830'lu yılların Avrupa'sında halk ve çalışan yoksul sınıf, kapitalizmin etkinliğini göstermesiyle birlikte, işçi sınıfının temelini oluşturmuş ve yaşanan ekonomik bunalımla toplumsal bir buhranın eşiğine gelmiştir.<sup>28</sup> Fransa'da ise sanayileşmenin getirdiği yoksulluğun, açlığın, işsizliğin, grevlerin, sokak gösterilerinin, ayaklanmaların ve kapitalizmin yarattığı sınıflar arası statü farklılıklarının artması XIX. yüzyılın ilk yarısında yaşanan ciddi değişimlerdir.<sup>29</sup> Ayrıca taşrada okuma yazma oranının oldukça düşük olması, buna bağlı olarak basının düşük sirkülasyonu ve sahte haberlerin hızla yayılması da yüzyılın büyük sorunları arasındadır.<sup>30</sup> Doğru ve yanlış bilginin ayırt edilemeyip hızlı yayılması büyük bir bilgi karmaşasını da beraberinde getirmiş, Paris gibi büyük metropollerde hayali anlatımlar matbaa ve yayın aracılığıyla desteklenir hale gelmiştir. Daha XIX. yüzyılın başında Madame de Staël matbaanın insanlar üzerindeki gücünü vurgulamak için “etkisinden” bahsetmiştir.<sup>31</sup> Seyyahlar, tüccarlar, elçiler

<sup>25</sup> Flandin, *İstanbul*, 126.

<sup>26</sup> Flandin, *İstanbul*, 131.

<sup>27</sup> Said, *Kültür ve Emperyalizm*, 102.

<sup>28</sup> Hobsbawm, *Devrim Çağı: 1789-1848*, 131.

<sup>29</sup> David Harvey, *Paris, Modernitenin Başkenti*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012, 8-10.

<sup>30</sup> François Ploux, “Imaginaire social et politique de la rumeur dans la France du XIXe siècle (1815-1870)”, *Revue Historique*, T. 302, Fasc. 2 (614), Presses Universitaires de France, Avril-Juin 2000, 433.

<sup>31</sup> Jérémy Naïm, “L'action de l'influence. Théorie d'un mot au XIXe siècle”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 120e Année, No.2, Classiques Garnier, Avril-Juin 2020, 416.

aracılığıyla Doğu'dan gelen haberlerin basında ve halk arasında yansıma biçimi de farklılık gösterir. Paranın kamuoyundaki gücü arttıkça bilgi akışının kontrolü sağlanıp hükümet tarafından toplumsal sınıfların kontrolü, devletin gücü ve haberlerin yorumlanma biçimi de elde tutulmuştur.<sup>32</sup>

Önceki yüzyıllarda zorlu bir şekilde çıkılan seyahatlerin yerini XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren, demiryollarının ve gemi yolculuklarının alması, bilimsel çalışmalar, yeni telgraf tekniğinin kullanılmaya başlanması gibi gelişmeler de<sup>33</sup> insanlar üzerinde zaman ve mekânın yok oluşunu hızlandırmış, artık daha hızlı daha sabırsız bir hayat yaşanmaya başlanmıştır. Eğitimli toplumun zihnine değişim, ilerleme ve kolektif modern deneyimler hâkimdir; “modern” bireylerin eğitimli seçkinleri kendilerini geçmişten çok farklı ve benzersiz bir zamanda yaşayan insanlar olarak görmüşlerdir.<sup>34</sup> Fransa’da kırsalda yaşayanların ise 1848 devrimine kadar sosyal hayatlarına ikilik hâkimdir; kırık çıkıkçıya inanırlarken esnaftan korkarlar ama işverenlerin düzenledikleri şenliklerde eğlenmeyi ihmal etmezler, Hristiyanlığın pagan uygulamalarını devam ettirirlerken Meryem ikonasının yanına Napolyon’unkini de eklemeyi unutmazlar.<sup>35</sup> Fransa’ya “Modern” ve “primitif” arasında sıkışmış bir toplum hakimdir. Modernitenin gerektirdikleri ise açık bir şekilde burjuvaziyi destekler niteliktedir; Balzac, Flaubert, Stendhal gibi yazarların romanlarına bakıldığında, buralarda anlatılan redingotlu, gömlek giyinen, geniş kravatlı, iskarpinli, deri çizme giyinen adamların modernitenin ikiliği içindeki burjuvaziyi temsil ettikleri görülür. Toplumun her katmanında burjuvazinin izleri görülür ve Flaubert, “burjuvazi öldü, şimdilerde ayaktakımı arasında dolanıyor” diyecektir.<sup>36</sup>

Tarihçi Jules Michelet 1846 yılında “burjuvazi bir sosyal sınıf değil, toplum içindeki bir konumdur” der.<sup>37</sup> Nerval ve Rogier de Doğu seyahatlerine çıkmadan önce, Paris’te Doyenné çıkmazında beraber yaşadıkları sırada benzer burjuva giyim tarzlarını benimsemişlerdir.<sup>38</sup> Michelet’in tanımına göre, XIX. yüzyılda seyyahların toplum içindeki konumları burjuvazinin sunduğu yeniliklere göre şekillenmektedir. Bu anlamda yalnızca Doğu’ya seyahat edenler değil modern kent hayatının akışında ortaya çıkan *flaneur*ler de toplumsal yapının bir parçası haline gelmişlerdir. Sosyal hayatta *flaneur*, modern kültür pratiğini yansıtan

<sup>32</sup> Server Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası: 19. Yüzyıl: İlerlemenin Çelişmeleri*, Cilt V, İstanbul: Adam Yayınları, 1997, 46-47.

<sup>33</sup> Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası: 19. Yüzyıl: İlerlemenin Çelişmeleri*, 29-44.

<sup>34</sup> Gavin Murray-Miller, “Neither Reformers nor “Réformés””: The Construction of French Modernity in the Nineteenth Century”, *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, Vol.40, No. 3, Berghahn Books, Winter 2014, 53.

<sup>35</sup> Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası: 19. Yüzyıl: İlerlemenin Çelişmeleri*, 26.

<sup>36</sup> Murray-Miller, “Neither Reformers nor “Réformés””: The Construction of French Modernity in the Nineteenth Century”, 49.

<sup>37</sup> Murray-Miller, “Neither Reformers nor “Réformés””: The Construction of French Modernity in the Nineteenth Century”, 48.

<sup>38</sup> Tartışmalar için ilgili tezin “Bölüm 3. 2. GÉRARD DE NERVAL ve 3.3. CAMILLE ROGIER” kısmına bakınız.

en önemli araçtır; hayatın içinden gördüklerini, dikkatini çeken detayları estetiksel bir çerçevede aktaran ve her ne kadar kendisini kentsel akışın içine bırakmış gibi görünse de detaylarda aykırı noktalar aramaya adanmış kişi olarak tanımlanır.<sup>39</sup> Kaldırım taşları, dükkân tabelaları, geçitler, meydanlar, pasajlar, mağazalar gibi modernleşme unsuru taşıyan her detay gözlemlenir. Bu anlamda, modern hayatın burjuvalarının ve seyyahlarının da birer *flaneur* olduğunu söylemek yanlış olmaz. Şehrin her detayına kendilerini bırakırlar ve bir sanatçı bakış açısıyla; takip edilmesi gereken izleri takip ederler, modern değişimleri gözlemlerler ve kendilerinde uyandırdıkları hazlar, endişeler hafızalarında yer edinir.<sup>40</sup>

Çeşitli toplumsal olaylar da ekonomik ve siyasi dönüşümlerin yanı sıra oldukça gündemdedir. Sokak şiddetleri bu olayların merkezindedir; düellolar halen devam etmekte, sosyal hayatta yönetici sınıftan tüccarlara kadar birçok erkek şiddetin bir parçası olmaktadır.<sup>41</sup> Özellikle 1830’lu yıllar sokak olaylarının, basına yansıyan çekişmelerin, halk ve devlet arasındaki tansiyonun tırmandığı yıllardır.<sup>42</sup> Üstelik şiddet, 20-30 yaşlarında genç burjuvaların “erkek olduklarını kanıtlamak” ve toplum içinde sosyal bir statü kazanmak için, sokakta, kabarelerde, tiyatro salonlarında, kulüplerde ya da çalışma yerlerinde sıklıkla başvurduğu bir yöntem olarak görülmektedir.<sup>43</sup> Evliliklerde de kadına karşı bu türden bir şiddeti yasaklamayı amaçlayan iki milletvekili, 15 Nisan 1845 tarihli *Le Globe* gazetesinde yazılan habere göre, kimi adamların kendilerini aldatan kadınları öldürdüklerini, bu şekilde Yunan, Roma ve Türk adetlerini canlı tuttuklarını söylerler.<sup>44</sup>

Paris’te, yüzyılın ortalarında Osmanlı haremiyle ilişkilendirilen çeşitli genelevler de vardır; bunlardan birisi *Maison Orientale* adıyla anılmakta ve sahibine de *la Turque* denilmektedir.<sup>45</sup> Avrupa’da yükselen burjuvaziyle birlikte eş zamanlı olarak artan kurumsal cinsellik de söz konusudur.<sup>46</sup> Doğu’nun hayali harem hayatını Paris’te canlı tutmak isteyen Fransızlar için kölelik kavramının Avrupa’nın harem rüyasına hizmet ettiği görülür. Bu bakımdan, Batı için Doğu’daki köle ticareti bile zevk düşkünlüğü sebebiyle yapılmaktadır; cinsel arzu her zaman ön plandaymış gibi algılanır ve Hristiyanların cenneti

<sup>39</sup> Richard Wrigley, “Unreliable Witness: The Flaneur as Artist and Spectator of Art in Nineteenth-Century Paris”, *Oxford Art Journal*, Vol. 39, No.2, Oxford University Press, 2016, 278.

<sup>40</sup> Wrigley, “Unreliable Witness: The Flaneur as Artist and Spectator of Art in Nineteenth-Century Paris”, 273.

<sup>41</sup> François Guillet, “La tyrannie de l’honneur. Les usages du duel dans la France du premier XIXe siècle”, *Revue Historique*, T. 308, Fasc. 4 (640), Violences et Domination, Presses Universitaires de France, Octobre 2006, 887.

<sup>42</sup> Jo Burr Margadant, “Gender, Vice, and the Political Imaginary in Postrevolutionary France: Reinterpreting the Failure of July Monarchy, 1830-1848”, *The American Historical Review*, Vol. 104, No. 5, Dec, 1999, 1494-1494.

<sup>43</sup> Guillet, “La tyrannie de l’honneur. Les usages du duel dans la France du premier XIXe siècle”, 890-895.

<sup>44</sup> Guillet, “La tyrannie de l’honneur. Les usages du duel dans la France du premier XIXe siècle”, 890-893.

<sup>45</sup> Gonca Güçsav, *Odalık: Görünmeyeni Sergilemek*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, 21.

<sup>46</sup> Edward W. Said, *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, 202.

manevi bir hazla beklediğine vurgu yapılırken Müslümanların cenneti daha ölmeden, dünyevi mutluluğun peşinde, bedensel arzularla bu dünyada yaşadığına inanılır.<sup>47</sup> Bu bakış açısı erdemli Batı ile düşkün Doğu imajını yaratır; Doğulu erkek, kadın bedenini köle gibi satıp onu ticari bir nesne gibi kullandığı gerekçesiyle iki katı zorba olarak gösterilir.<sup>48</sup>

Avrupalının kölelik kavramının harem algısını beslemesinin yanı sıra, kadının kapatılmasıyla bağlantılı olarak genelev yaşantısı da Doğulu kadın yaşantısıyla bağdaştırılır.<sup>49</sup> XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransız fahişeler sıklıkla sigara içtiklerinden, tütün içme alışkanlığı da harem kadını ile fahişe arasında bir bağlantı oluşturur; nitekim Paris Salon Sergilerinde sergilenen odalık tablolarına yapılan yorumlar da “banyodan çıkan bir sosyete fahişesi” şeklindedir.<sup>50</sup> Elbette yaratılan bu algının oluşmasında Romantizmin etkisi de büyüktür. Özellikle de Fransa’nın Afrika’da bir sömürge imparatorluğu kurma adına başlattığı girişimlerle birlikte bölgeye giden Batılı sanatçıların tablolarında yarattığı kadın ve harem algısının payı yadsınmamalıdır; odalık tablolarıyla Doğulu kadınlara bakış açısının içten içe genelev algısını beslemesi kaçınılmaz bir hale gelmiştir.<sup>51</sup> Paris’e hâkim olan üst sınıf ve alt sınıf arasındaki ayrım, işçi mahalleleri, öğrenci mahalleleri, genelevler, her şeyi parasal anlamda değerlendirme anlayışıyla birlikte yaşanan maddi tüketim<sup>52</sup> beraberinde manevi tüketimi de sürüklemiştir.

Dünya bir dönüşüm, hızlı bir akış içerisindeyken zamanın durduğu ya da yavaş aktığı bir kaynağa ihtiyaç vardır. Bu anlamda, Paris’teki modernitenin hareketliliği ve tüketimi olmayan Doğu, ideal bir dünya imajı yaratır. Doğu, seyyahlar için aynı zamanda bir tür derin düşünme yeridir. Romantiklerin aydınlanması ise bu noktada başlayacaktır denilebilir. Zaman ve mekân dışında dünyayı bir bütün olarak algılamaları, tutkulu bir şekilde “ötekine” yani kadına, kente, doğaya ve Tanrı’ya sahip olma dürtüsü harekete geçecektir.<sup>53</sup> Tinsel olanın hissedildiği, Batı’daki etkenliğin edilgenliğe dönüştüğü yerdir Doğu. Doğu’ya seyahat ise bu noktada burjuvazi ile kapitalizmin ikiliğinden, şehir hayatının bozulmuşluğundan kaçışı sembolize eder. Yolculuk aynı zamanda kadim tarihin ana vatanına gitme arzusunu ve tek başına bir birey olarak egzotik olanın merkezinde olma deneyimini de bünyesinde barındırır. Seyyah etken olanken etrafındaki her şey onun yörüngesinde edilgenleşir; Doğu, yorumlanmaya, tüketilmeye, Batı eliyle yeniden yoğrulmaya açık hale gelir. Rogier, Nerval ve Flandin de yolculuklarında kimi zaman tarafsız kalmaya

<sup>47</sup> Rana Kabbani, *Avrupa’nın Doğu İmajı*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1993, 26.

<sup>48</sup> Kabbani, *Avrupa’nın Doğu İmajı*, 98.

<sup>49</sup> Güçsav, *Odalık: Görünmeyi Sergilemek*, 68.

<sup>50</sup> Güçsav, *Odalık: Görünmeyi Sergilemek*, 69.

<sup>51</sup> Güçsav, *Odalık: Görünmeyi Sergilemek*, 143.

<sup>52</sup> Harvey, *Paris, Modernitenin Başkenti*, 62.

<sup>53</sup> Harvey, *Paris, Modernitenin Başkenti*, 68.

çalışmalar da zaman ve mekândaki mistik ve egzotik olanı gözlemleyecekler ve deneyimleyeceklerdir. Fakat tecrübeleri sırasında, Paris'teki modernitenin Tanzimat aracılığıyla İstanbul'a da sirayet ettiğini görecekler ve bu durum onlarda çoğunlukla hayal kırıklığına yol açacaktır. Çünkü zihinlerine yerleşmiş haliyle Doğu algısı rengârenk, puslu bir ışık altında, gizemli, tehlikeli, baş döndüren kokularla dolu, zengin ve Romantik estetiğin yarattığı “yüce ve güzel” algısıyla haz dolu olmalıydı.<sup>54</sup>

### **İkarus'un Düşüşü: Tanzimat'ın Seyyahlar Üzerindeki Etkisi**

Camille Rogier, Gérard de Nerval ve Eugène Flandin'in Doğu seyahatlerinin İstanbul rotasında ortaklık etmeleri 1843 yılına, Tanzimat ilanının hemen ertesine denk gelir. Zamanlama bakımından yaşanan bu ortaklık, Tanzimat reformlarının üç seyyahın da seyahatnamelerinde farklı bakış açılarıyla yorumlanmasına sebep olur. Nerval ve Flandin zaman zaman Fransa'nın örnek alınmasından duydukları memnuniyeti belirtmeler de görmek istedikleri İstanbul, modernleşen İstanbul değildir. Yalnızca Rogier Tanzimat Fermanı'nı Osmanlı'nın Avrupa'ya bir adım daha yaklaşma girişimi olarak değerlendirir:

*Gülhane Hatt-ı Hümayunu, tüm Osmanlı İmparatorluğu uyruklarının kanun önünde eşitliğini tescil etti; çok sayıda farklı halklardan yalnızca tek bir halk yaratmayı amaçlayan bu ferman, başkentte olduğu gibi en uzak illerde de uygulanacağı gün Türkiye'nin yenilenmesi tamamlanmış olacak; Avrupa milletleri arasındaki yeri tamamlanacak ve eski ihtişamına layık olacaktır.<sup>55</sup>*

Rogier, İstanbul'u *Bin Bir Gece Masallarının* bir uzantısı gibi bulur: “Sultanların payitahtının Halifelerin şehriden aşağı kalır yanı yoktur; aynı adetler burada da devam eder, yüzyıllar doğuluların geleneklerinden bir şey alıp götürmemiştir” der.<sup>56</sup> Fakat Nerval ve Flandin Tanzimat modernleşmesi konusunda Rogier kadar yapıcı değildirler. Flandin, Beşiktaş Sarayı hakkında şunları söyler: (Res. 1)

*Türk mimarisiyle Yunan stilinin bir karışımıdır: Korint stilindeki mermer sütunlar boyanmış ahşap pavyonları taşır. Kendini beğenmiş cahillikleri içinde, bazı ilerlemiş Türklerin alışkanlıklarını, beğenilerini ve doğal zevklerini Batı uygarlığı ve sanatı ile karıştırarak ortaya çıkardıkları garip karmayı bunlardan daha iyi anlatan bir şey olamaz. Beşiktaş Sarayı büyük bir karikatürdür ve dikkati daha az çeken diğer birçok konuda olduğu gibi, askeri kaputlu, kravatsız, kafasında mavi püsküllü kırmızı başlık ve ayaklarında çorapsız pabuç bulunan reform Türk'ünün yansımasıdır.<sup>57</sup>*

<sup>54</sup> Karun Çekem, “Bilimkurgunun Romantik Kökenleri”, *Romantizm*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2021, 324.

<sup>55</sup> Camille Rogier, *La Turquie: Mœurs et usages des Orientaux au XIXème siècle*, Paris: Lemerrier, 1847, 6.

<sup>56</sup> Rogier, *La Turquie: Mœurs et usages des Orientaux au XIXème siècle*, 5.

<sup>57</sup> Eugène Flandin, *İstanbul*, İstanbul: Zodyak Kitap, 2014, 24.



Resim 1: Beşiktaş Sarayı, Antoine Ignace Melling, 1819,  
<https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=221>

Yine Flandin'e göre, Tanzimat'ın yetiştirdiği Türk askeri, Avrupa'nın küçük bir kopyasıdır. Üstelik ellerindeki modern silahları kullanmayı beceremedikleri, yeni askeri düzene alışkın olmadıkları için yapılan yenilikler onlara yenilgiden başka bir şey getirmeyecektir ve artık Türklerin o eski cengâver coşkusu kaybolmuştur:<sup>58</sup>

*Günümüz Türk askerinin biçare, cılız, hatta eğlencelik bir görüntüsü var; onlar gerçekte Avrupa askerinin karikatürüdür. Zarif olmayan, apoletsiz, yukarıdan kravatsız bir yakaya açılan yuvarlak bir ceket, altta gayet geniş ve şişirilmiş bir pantolon bunu giyene garip bir görünüş veriyor. Bütün Müslümanlar için itici olan bu Hristiyan giyimine tepki olarak askerlerde, mavi püsküllü kırmızı fes muhafaza edildi. Siyah deriden bir kemere asılmış bir fişeklik bir süngü, Türk piyade erinin ya da Nizam'ının giysilerini tamamlar. Asıl bilinmesi gereken; bu şekilde değişip Avrupa uygulamalarına yaklaşan şimdiki Türk ordusunun, sultanın imparatorluğunu, onu tehdit eden düşmanlarına karşı savunup kurtarmaya yeterli olup olmadığıdır. Yine bilinmesi gereken; Hristiyan fikirlerine yaklaşma sonucu eski Osmanlı taassubunun diriliğini kaybetmesiyle Türklerin ulusal ruhunun zayıflayıp zayıflamadığı; Doğulu geleneklerden kaynaklanan gücün felce uğrayıp uğramadığı ve böylece İstanbul'un çöküşünü hazırlayıp hazırlamadığıdır. Memluklerin ehramlarda kazanmayı bilemedikleri ve Fransız askeri düzeni karşısında kırıldıkları doğrudur; ancak Tanzimat'ın piyadeleri ve süvarileri bundan daha fazla ne yapabilir?!... Belki de çok az; zira ellerindeki silahlara alışkın değiller. Babalarının dağlarda çocukken oynasınlar diye ellerine verdikleri, genç bir adam olarak iyi kullanmak için talimini yaptıkları silahlar değil bunlar. Ayrıca, yanlış yorumlanan ya da yöneticiler*

<sup>58</sup> Flandin, *İstanbul*, 40-42.

*tarafından çok eksik şekilde anlaşılan Avrupa askeri disiplini ve manevraları da askerlerin bağımsız ruhları ve özgür davranışlarına köstekten başka bir şey değildir. Kürtleri, Balkan, Toros ve Lübnan dağlarını bilenler için; bunlardan Avrupa örneğinde, Prusyalılar gibi manevra yapan, Fransızları ayırt eden o zekâ ve disiplin yumuşaklığına sahip muntazam asker yetiştirmeyi düşünmek mümkün değildir. Denebilir ki, olaylar maalesef bunu er ya da geç kanıtlayacaktır; Avrupa için hiç de yararlı olmayacak biçimde, Yeniçerilerin gücünü ve dinamizmini oluşturan fanatizm silinmiş bulunuyor. Her Türk'ü, hiçbir felaket karşısında geri atmayan; kendi haline getiren o dini coşku kalkmış bulunuyor. II. Mehmet'in ve de Süleyman'ın zafer dolu geleneğini koparmakla, zavallı İstanbul'un kaderinde mevcut olan işgalleri durduran engel yıkılmış oldu.*

Flandin, Tanzimat'ın yeniliklerini kabul eden Sultan Abdülmecid'i modern ve geleneksel arasına sıkışmış bir padişah olarak tanımlar. Babası II. Mahmut'un orduyu Avrupalılaştırdıktan sonra vicdan azabı yüzünden ya da dini bir endişe üzerine bu hatanın kefareti için ödemeni ve yeni fikirler üzerinde Hz. Muhammed'in korumasını elde edebilmek için Tophane'de Sultan Mahmut Nusretiye Camii'ni yaptırdığını söyler.<sup>59</sup> (Res. 2)



Resim 2: Tophane'de Sultan Mahmud (Nusretiye) Camii, Eugène Flandin, İstanbul, İstanbul: Zodyak Kitap, 2014, 41.

Tophane çeşmesini ise Tanzimatçıların ulaşabileceği en aykırı mimari olarak tanımlar. Flandin'e göre bu çeşme Türk mimarisinin özgün karakterinden yoksun bir haldedir, karşısında ise “Sultan Mahmut'un reform manyaklığına tutulduğu günden itibaren her şeyi etkileyen zevk anlayışının çerçevesinde inşa edilmiş, hayli zarif bir kışlanın kapı sundurması açılır” der ve ekler:

<sup>59</sup> Flandin, *İstanbul*, 42.

*Reform manyaklığı zavallı çeşmeye de saldırmış ve bir Avrupalı mimarın eli, kötü niyetli olduğu kadar acemi bir müdahaleyle onu, karakterini tamamladığı kadar yağmur, kar ve dolu etkilerinden de korumak avantajına sahip olan geniş Türk kapısından mahrum etmiştir. Halen Tophane Çeşmesi, bir Paris taraçasının balkonu gibi çirkin stilde bir kornişin taşıdığı demirden bir rampa ile sona ermektedir. Ne olursa olsun ve affedilmeyecek kötü bir zevkin saldırılarına rağmen bu çeşme, Pera'da görülebilecek şeylerin en caziplerinden biridir.<sup>60</sup>*

Tüm bu değişimlerin arasında bir de geleneksel yapısını koruyan İstanbul'un Asya yakası vardır ki, işte bu yaka seyyahların Doğu seyahatlerine çıkmadan önce görebilmeyi umdukları detaylarla doludur. (Res. 3) Nerval de İstanbul'a geldiğinde kenti yakından tanımak için Asya yakasında kalmak ister; kendisinden üç yıl önce İstanbul'a gelmiş ve ülkenin adetlerini bilen bir kişi olarak arkadaşı Rogier kendisine Anadolu yakasında oturmasından başka çare olmadığını söyler.<sup>61</sup> Asya'da oturma fikrini Ermeni bir tüccara açtığında ise tüccar bu girişimi gereksiz bulur; “çünkü hiçbir hristiyana, orada ikamet etme hakkı tanınmamıştı, sadece gündüz gelme izni veriliyordu. Hristiyanların kalabilecekları bir otel, lokantalı bir han, hatta bir kervansaray da yoktu; sadece, İmparatorluğun uyuğu olan Ermeniler, Yahudiler ya da Rumlar bu durumun dışında tutuluyordu.”<sup>62</sup> Fakat Nerval, Kahire'de satın almış olduğu devetüyünden yapılmış Kıpti yerel kıyafeti *maşlahını* giyinip Anadolu yakasında yaşama fikrinde ısrarcı olunca, Ermeni tüccar kendisine yardım etmeyi kabul eder:



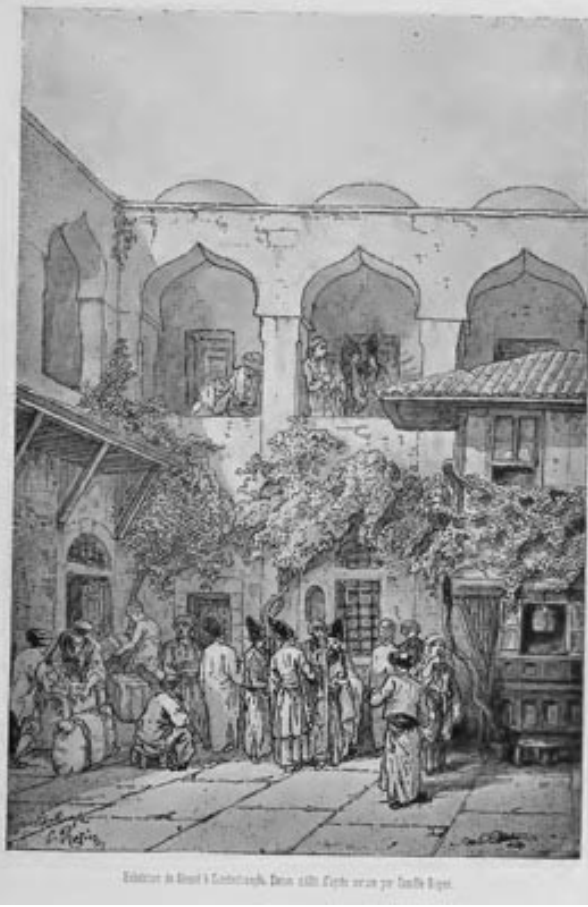
Resim 3: Üsküdar Burnu, Flandin, İstanbul, 28.

<sup>60</sup> Flandin, *İstanbul*, 45-46.

<sup>61</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 583.

<sup>62</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 583.

*Bir tek çaresi var bunun, o da kendinizi İranlı olarak tanıtmak. İstanbul'da, çeşitli İslam mezheplerinden Asyalı tüccarları kabul eden ve Yıldız Hanı denen bir kervansarayımız var. Bu insanlar sadece Şiiler değil, Zerduştiler, Kureyşiler, Parsiler, Vahabiler de var orada; bu da Türklerin, bu insanların Doğu'nun hangi ülkesinden olduklarını bilmelerini olanaksız kılan bir dil karışıklığı doğuruyor. Telaffuzundan anlaşılacak bir Kuzey dili konuşmak kaçınırsanız, onlar arasında kalabilirsiniz.*<sup>63</sup>



Resim 4: Gérard de Nerval'in İstanbul'daki yaşantısı, Camille Rogier çizimiyle, 1840 (?), Maurice Tourneux, "Gérard de Nerval: Prosateur et Poète", Age du Romantisme, Paris: Ed. Monnier&C. Editeurs, 1887, 9.

Çemberlitaş'ın yakınında, kentin en yüksek kesiminde bulunan Yıldız Handaki İranlıların çoğu Doğu'da konuşulan Frenk dilini bildiğinden Nerval komşularıyla kısa zamanda dostluk kurar: "Pera'nın sırtlarından bakan biri, kentin ihtişamla aydınlatılmış olduğunu göürdü kuşkusuz, ama bu iç sokaklar, daha da göz kamaştırıcı geldi bana."<sup>64</sup> Nerval, bir *flaneur* olarak, İstanbul'un ara sokaklarına dalarak, Doğu'da görmeyi umduğu sosyal hayata Rogier'in aracılığıyla kavuşur. (Res. 4)

Avrupa yakası Tanzimat Fermanı'yla birlikte Batı'dan ithal edilen radikal değişikliklere kendini çoktan kaptırmışken Anadolu yakası konservatif yapısını koruyabilmiştir. 1840'lı yılların İstanbul'unda, Asya ve Avrupa yakasında yaşanan kültürel farklılık Karl Marx'ın kolektif disiplini açısından ele alınabilir; toplumsal değişim ve dönüşümlerle ilgili olarak Marx'ın kolektif disiplini, hiçbir toplumsal düzenin var olan yeni durumun özelliklerini hâlihazırda içinde bulundurmadığı sürece tam anlamıyla değişmeyeceğini, yeni düzene adapte olamayacağını söyler.<sup>65</sup> Marx'ın bu disiplini Tanzimat açısından ele alınırsa, fermanla birlikte Batı'daki modern düzenin

<sup>63</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 584.

<sup>64</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 584-585.

<sup>65</sup> Harvey, *Paris, Modernitenin Başkenti*, 27.

birdenbire ve doğrudan Osmanlı İmparatorluğu'na adapte edilemediği zamanla görülecektir. İstanbul'da bile yalnızca belirli bir kesim tarafından benimsenen modernleşme eğiliminden taşrada bahsetmek olası değildir. Tanzimat ile ilan edilen modernleşme adımları, yüzyılın devamında da tam anlamıyla topluma yerleşmez; zamanla ikilik doğurur. 1841 yılında İstanbul'un İngiltere büyükelçisi olarak görev alan Stratford Canning ise “yeni Türk imajının” ikiliğinden şu şekilde bahseder:

*(...) her gün Türklerin övülmeye değer özelliklerine tanık oluyorum. Öyle özellikler ki bunlar, iyi yönetildiği takdirde İmparatorluğun bütün bir dünyaya karşı ayak diremesine el vereceğine inancım var. Neylersin ki, idare tepeden tırnağa kötü, devlet adamları nasıl bir bataklıkta içinde olduklarını biliyorlar ama düzeltmek için ne cesaretleri ne de yetenekleri var. Bu zor işin altından kalkmayı gözü yiyenler ise halkın önyargılarıyla yapılması gereken devrimleri nasıl bağdaştıracaklarını bilemiyorlar. Bunsuz da bir iş yapmaya imkân yok.<sup>66</sup>*

Marx'ın kolektif disiplin ilkesine dönülecek olursa, bu ilkenin Tanzimat üzerindeki etkisi seyyahların kaleminden açık bir ikilem olarak aktarılır; her biri iki İstanbul'dan bahseder: biri Avrupa'nın uzantısı olan Galata ve Pera, öteki ise gelenekselin korunduğu Anadolu yakası. Fransız seyyahlar için “taşra” fetişleştirilecek kadar önemli bir unsurdur çünkü hayal ettikleri Doğu imajının en saf halini içinde barındırır; modernleşmenin uzağında olduğundan, bozulmamış bir yapıyı yansıtır.<sup>67</sup> Flandin de Kılıç Ali Paşa Camii'nin yanında Rumeli ve Anadolu'dan gelen pazarcılarının kıyafetlerini gördüğünde, Sultanın Hatt-ı Şerif'inde emrettiği değişikliklere hiç uymadan eski geleneksel kıyafetleriyle gelen köylülerden hevesle bahseder.<sup>68</sup> (Res. 5)



Resim 5: Kılıç Ali Paşa Cami, Flandin, İstanbul, 46.

<sup>66</sup> Gürsoy Şanın, *İngiliz Seyahatnamelerinde Osmanlı Toplumunu ve Türk İmajı*, İstanbul: Gökkuşbuca Yayınları, 2017, 150.

<sup>67</sup> Aksakal, *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*, 41.

<sup>68</sup> Flandin, *İstanbul*, 47.

Pera'nın alt mahallesindeki bir pazar yerinde satılan, Tanzimat öncesi döneme ait kılıçları gördüğünde ise büyük bir hayal kırıklığına uğrar: “Eskiden bir Türk’ün pek çok kese vermeye hazır olduğu bir Horasan kılıcı, kenarda eski bir kürkün içinde paslanmaya terk edilmiştir. Avrupa’nın eğri kılıçlarının Asya’nın kavisli güzel kılıçlarını gündemden çıkardığından beri, Tanzimat’ın Türkleri bu Horasan kılıçlarını artık beğenmemektedir.”<sup>69</sup> Benzer ifadeleri Rogier bedestenleri gezerken kullanır: “Burada nadir bulunan nesnelere, hasar görmüş silahlar, Horasan’ın gizemini yitirdiği bir dönemde paslanmış kılıçları ve hepsi biçim, malzeme veya ilginçlik açısından dikkate değer binlerce Asya ürünü satılıyor.”<sup>70</sup> Flandin ise, Tanzimat hakkındaki değerlendirmelerine Haliç’teki tersane ile devam eder ve burayı “Tanzimat’ın getirdikleriyle birlikte yenilendiği yer” olarak tanımlar: (Res. 6.)



Resim 6: Haliç'ten İstanbul Görünümü, Flandin, İstanbul, 60.

*Büyük Amiral Hasan Paşa bugün olsaydı, eski Müslüman uygulamalarından bu sapmalara acaba ne derdi? Mutlaka, Osmanlı donanmasının yok olduğunu düşünür ve efendisi Sultan Abdülhamid’in emrine verdiği ağır ve kötü silahlı büyük teknelere benzemeyen gemiler üzerinde Gazi unvanını tehlikeye atmaya yanaşmazdı. Bununla birlikte yine de hakkını vermek gerekir ki, Hasan Paşa, ismi Çanakkale’de hala yaşayan Baron de Tott’un yenilikçi fikirlerini yavaş yavaş kabul etmiş ve onları devam ettirmek liyakatini de göstermiştir. Tersanenin içerisinde bulunan güzel Galyoncular kışlası onun sayesinde yaptırılmıştır.*<sup>71</sup>

Anadolu yakası Flandin’e göre Müslüman Türklerin hayatlarını “olması gerektiği gibi” sürdürdükleri asıl yerdir: “Avrupa’nın sık sık zorladığı reformlara karşıtlıklarından endişe duyulan gayri memnunları,

<sup>69</sup> Flandin, *İstanbul*, 48.

<sup>70</sup> Rogier, *La Turquie: Mœurs et usages des Orientaux au XIXème siècle*, 19.

<sup>71</sup> Flandin, *İstanbul*, 62.

Bab-ı Ali oraya sürer ya da kendileri oraya sığınır. İnançlarına sıkıca bağlı Türkler için de Üsküdar toprağı kutsal bir yer sayılır.”<sup>72</sup> Flandin’in seyahatnamesinde adeta sosyal bir kent haritalandırması yaptığı söylenebilir. Tanzimat reformlarının daha az sızdığı İstanbul Anadolu yakası kervanların, hac rotasının çıkış noktası olarak da bünyesinde Tanzimat öncesi geleneksel Osmanlı kültürel yapısını koruyan ve reformlara rağmen sürekliliğini sağlayabilen bir yer olarak kalır. Nerval de bu konuda Flandin ile benzer düşünceleri paylaşır: (Res. 7)



Resim 7: III. Ahmed Çeşmesi, Flandin, İstanbul, 77.

*Asyalı Üsküdar, eski Türk geleneklerini hala korumaktadır; Tanzimat giysileri, orada hemen hiç bilinmez; yeşil ya da beyaz sarıklar her an karşınıza çıkar; kısacası burası, Konstantinopolis’in Saint-Germen’inidir. (...) Üsküdar, Avrupa Türkiye’sinin çok geçmeden, Hristiyanların kurbanı olacağından kuşku duymadıkları için, Anadolu toprağında sakin bir mezara sahip olmak isteyen yaşlı Müslümanların sığınağıdır. Onlar, Boğaziçi’nin iki imparatorluğu ve dini birbirinden ayıracağını ve sonra, Asya’da tam bir güvenlik içinde olacaklarını düşünmektedirler.*<sup>73</sup>

Tanzimat Fermanı’nın ilanı konusunda Nerval’i rahatsız eden bir diğer nokta, Batı modernleşmesinin organik bir biçimde değil de kısa sürede aniden topluma empoze edilmeye çalışılmasıdır; üstelik bu durum hayalini kurduğu Doğu dünyasıyla çelişen bir gelişmedir. Yine de modernleşmenin Fransa temelli yapıyor oluşu seyyahı memnun eder; bir Fransız olarak bundan gurur duyduğu açıktır. Duyduğu memnuniyeti İngiltere ve Fransa’nın özgürlükçü yapısı ve insan hakları söylemleri üzerinden dile getirir. Örneğin,

<sup>72</sup> Flandin, *İstanbul*, 118.

<sup>73</sup> Nerval, *Doğu’da Seyahat*, 610.

İstanbul'a geldiğinde Balık Pazarı'nda dinden döndüğü için öldürülen bir Ermeni'nin cesedini gördüğünde İngiltere ve Osmanlı İmparatorluğu'nda benzer şekilde uygulanan cezalara dikkat çeker. Söz konusu iki ülkede idam cezalarının hala devam ettiğini, insan hakları konusunda geri kalmışlıklarını vurgularken "özgürlükçü" Fransa'da bu gibi olayların yaşanmadığını belirtir: "Yeni Türkiye'nin ilerici eğilimlerinden hiç de kuşku duymak istemem. Burada olduğu gibi İngiltere'de de yasa, daha iyi yorumlanacağı zamana kadar, bütün iradeleri ve kafaları baskı altında tutuyor. Günümüzde sadece zina ve dinden dönme gibi sorunlar bu kadar üzücü olaylara yol açabiliyor hala."<sup>74</sup>

Reformların ilk olarak III. Selim zamanında uygulanmaya başladığına da değinen Flandin, Tanzimat modernleşmesinden hoşnut olmasa da kendisine tezat oluşturacak şekilde, Nerval gibi bir Fransa'nın örnek alınmasından gururlanır:

*Bu hükümdar, bir yandan Türk gücünün zayıflaması, diğer yandan Avrupa diplomasisinin çabaları sonucu, gerekli olmaya başlayan reformları uygulamaya ilk yönelen kişiydi. Çok yazık ki Selim, bu çabaya ihtiyattan çok gayret katınca ve çok hızlı gitmek isteyince, pazarın ya da kışlanın ayaklanması ile tutuklandı; arkasından tahttan indirildi ve boğuldu. Buna rağmen imparatorluğa değişim tohumunu attı ve bu reformlar daha sonra Sultan II. Mahmut'un saltanatında, yeniçerilerin kanları ile sulanıp geliştiler; yavaş yavaş kabul edildiler ve bugün bu reformlar, varlıklarının onlara bağlı olduğunu anlayan ve bunları reddetmenin, kendilerini kurtaracak tek şey olan Avrupa ailesinden kopma anlamına geleceğini fark eden aydın Türkler tarafından vazgeçilmez sayılmaktadırlar.<sup>75</sup>*

Tanzimat modernleşmesinin açık bir şekilde görülebildiği bir diğer unsur ise kıyafetlerdir. *Bin Bir Gece Masalları* çizimlerine kaynak oluşturması için Doğu'ya seyahat eden Rogier, *Galerie Royal de Costumes*'de (Kraliyet Kıyafet Albümü) 240 tane Doğulu kıyafetlerin sergilediği suluboya çalışmalarında<sup>76</sup> modernleşen İstanbul yerine geleneksel görünümünü yansıtan çalışmalarıyla dikkat çeker. Söz konusu çalışmalarından yalnızca 10 tanesinin 1845 yılında basılı olarak yayımlandığı bilinmektedir. Nerval ise İstanbul ve Kahire arasında bir karşılaştırma yaparak Mısır'da modernleşmenin getirdiği kıyafet düzeninin İstanbul'daki kadar yaygınlaşmadığına sevinerek dikkat çeker: "Tanzimat'ın esirgediği süslü Arap ve Türk kıyafetleri arasında, kadınların esrarlı giyimleri, sokakları dolduran kalabalığa bir maskeli balonun neşeli havasını veriyor..." der.<sup>77</sup> İstanbul'da Rumların, Yahudilerin ve Müslümanların birbirinden ayrı fes

<sup>74</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 555.

<sup>75</sup> Flandin, *İstanbul*, 124.

<sup>76</sup> *Bibliographie de la France, ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique*, XLIIIe Année, Tome V, Paris : Chez Pillet Ainé, 1854, 350.

<sup>77</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 139-140.

taktıklarına da değinen Nerval, sınıfsal farklılıkları belirten bu giyim tarzının her şeye rağmen Tanzimat'ın iyimserliğine gölge düşürmemesini ister: (Res. 8)



Resim 8: Galata Sokağı, Flandin, İstanbul, 52.

*Her ırkı birbirinden ayırt eden bu başlıklara bakıp da Türkiye'nin eskiden olduğu kadar bir eşitsizlik ülkesi olduğuna inanmamak gerekir. Eskiden başlıklar gibi pabuçlar da ülkede oturan her bir insanın dinini belirtiyordu. Sadece Türkler sarı çizme ya da pabuç giyebiliyordu; Ermenilerininki kırmızı, Rumlarınki mavi, Yahudilerininki siyahtı. Parlak ve süslü giysiler de ancak, Müslümanların giyebileceği şeylerdi. Bu farklar, evlerde de görüliyordu; Türklerin evleri canlı renklerle ayırt ediliyordu. Ötekilerininki ancak farklı koyu renklerle badana edilebilirdi. Ama bugün bunlar değişmiş: İmparatorluğun bütün uyrukları, Tanzimat'ın öngördüğü Avrupalı denebilecek her elbiseyi ve bir bölümü, gök mavisi bir saç havası verecek kadar ipek saçaklarla kaplı bir kırmızı fes giyebiliyor. (...) Cilalı çizmeler de her ırktan kibarlar, yani çelebiler söz konusu olduğunda, ayakkabıların ortaya çıkardığı eski eşitsizliği ortadan kaldırmış. Ne var ki, bağınazlığın, Müslümanlarda olduğundan çok, reayada daha da dirençli olarak görüldüğünü de dikkate almak gerekir. Alışkanlık ya da yoksulluk, bir bakıma, ırkları sınıflandıran eski giysilerin kullanımına devam edilmesine yol açıyor.<sup>78</sup>*

Tanzimat'a karşı tüm iyimserliğine rağmen Nerval, henüz yolculuğa çıkmadan Paris'te hayallerini süsleyen "Doğu" imgelerine dair ihtişamlı detaylarda boğulmak ister. Bunu göremediği zamanlarda ise suçlu "uygar Avrupa'ya" artar: "Zaman geçip gitmişti ve eski Doğu'nun dillere destan hareketsizliği, uygarlığın itişyle tedirginleşmişti" der. Öyle ki Tanzimat kimi zamanlar Nerval için "Osmanlıya fes giydiren ve onu boğazına kadar ilikli bir redingot içine hapseden" bir uygulamaydı.<sup>79</sup> Nerval ve Flandin'i Tanzimat'ın "yapmacıklığına" inandıran temel fikirler, esasen Osmanlı İmparatorluğu'nun Fransa'nın 1789 Devrimi'nden 1848 Devrimi'ne kadar geçen sürede yaşadığı deneyimleri yaşamamasından kaynaklanır. Üstelik Osmanlı İmparatorluğu'nun devlet yapısı, Fransa'dan oldukça farklıdır ve bir Avrupa emperyal gücünde yaşanan siyasi dalgalanmaları anlayabilecek aristokrat ve burjuva sınıfından da yoksundur. Osmanlı İmparatorluğu, ancak Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin gelişine kadar devlet yapısını ayakta tutabilecek temellere sahiptir.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 562.

<sup>79</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 577.

Tanzimat Fermanı'nın başında da belirtildiği gibi eski kuvvet ve zenginliğin yerini güçsüzlük ve fakirlik almıştır; Gülhane Hatt-ı Hümayunu, bu noktada devleti haşmetli zamanlarına döndürmesi amaçlanan düzenlemeler içermektedir.<sup>81</sup> Nerval, Tanzimat modernleşmesi hakkındaki kimi eleştirilerine rağmen değişen dünya düzeninin Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkisi altına alması gerektiğinin farkındadır:

*Her halükârda Türklerin bugün başkentlerini Avrupa'nın bütün ilerlemelerinin düzeyine getirmek için harcadıkları çabaları, hiçbir şey gerektiği gibi anlatamaz. Hiçbir sanat yöntemi, hiçbir maddi ilerleme ve yetkinleşme yabancı değil onlara. Sadece, eski adetlerle desteklenen ve bazı toplumsal sınıflara özgü olan değişmez alışkanlık zihniyetine üzölmek gerekir. Türkler; bu konuda, tıpkı İngilizler gibi şekilcidirler.<sup>82</sup>*

Seyyahların Tanzimat İstanbul'unda dikkat çektikleri konu başlıkları ise XIX. yüzyıl seyyahlarının takip ettiği oryantalist stereotipleri barındırır: hamamlar, yeme içme kültürü, kahvehaneler ve berberler, tütün ve afyon kullanımı, meyhaneler ve hikayeciler, ramazan kültürü, evlilik ve aile, pazarlar ve hanlar, kayıkçılar ve hamallar, Galata-Pera, geleneksel İstanbul ve mezarlıklara dair anlatı sırası takip edilir. Yaklaşık yarım yüzyıl sonra ise Türk edebiyatının önemli isimlerinden Ahmet Haşim, Nerval'in de aralarında olduğu XIX. yüzyıl Fransız seyyahlarından birkaçını Osmanlı dünyasının, kültürünün, geleneğinin ruhunu anlamış kişiler olarak değerlendirir. Ona göre Batılarda Doğu coğrafyasına dair en kalıcı izleri taşıyan yer ne Uzak Doğu ne de Orta Asya'dır; seyyahları en çok etkileyen yerin Osmanlı dünyası ve özellikle İstanbul olduğunu savunur:

*İstanbul'u anladığınız gibi anlamakta haklısınız. Bu şehrin medeni insana bahşedeceği hiçbir suhület yoktur. Sizden bu şehri sevmiş olanların hiçbirisi medeni değildi. "Medeni", biz ruhu olmayanlara veya onu çıkartmış olanlara deriz. Gérard de Nerval, François-René de Chateaubriand, Théophile Gautier, Pierre Loti, Claude Farrère, Henri de Régnier ve diğerleri, bunlar bizim nim-meczip dervişlerimize benzer adamlardı ki arzın gurbet yollarında dolaşa dolaşa bir akşam, manzaralarına selvilerin pür-şaa altın ufuklar gibi saplandığı bu azim kubbeler şehrine vasil oldular ve aradıkları vatani nihayet bulmuş oldular. Pekin'i, Tokyo'yu, Bnares ve Semerkand'ı gören bu adamlar, oralardan ayrıldıktan sonra mabedleri, kuleleri, Asyai uturları, incileri ve ilahi raksları unuttular ve hayatlarının sonuna kadar daüssilasını çektikleri yegâne memleket, bu minare ve gurup memleketi olmuştur. Onun için biz onları bizlerden biliriz.<sup>83</sup>*

<sup>80</sup> Halil İnalçık, "Tanzimat Nedir?", *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, 34.

<sup>81</sup> Halil İnalçık, "Sened'i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu", *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, 99.

<sup>82</sup> Nerval, *Doğu'da Seyahat*, 739.

<sup>83</sup> Ahmed Haşim, "İstanbul Hakkında Bir Ecnebi ile Muhavere", Zeynep Çelik, *Avrupa Şark'ı Bilmez: Eleştirel Bir*

## Sonuç

Gérard de Nerval, Camille Rogier ve Eugene Flandin’i Doğu yolculuğuna çıkmaya iten sebepler, Avrupa’da Aydınlanma döneminden XIX. yüzyıl ortalarına kadar şekillenen Doğu algısı ve bu algıyı yönlendiren siyasi ve kültürel ortamında yatmaktadır. 1843 yılı Tanzimat İstanbul’unu gözlemleyen seyyahların her birinin aktardıkları kent imgeleri birbirinden farklıdır. Paris’te yaşadıkları “çağ bunalımı” İstanbul’da “Doğu bunalımı” olarak ortaya çıkar. Flandin daha başında, yazdıklarının ne kadar özgün ve kendinden önceki seyyahlardan farklı olduğunu belirtirken, Théophile Gautier, Rogier için “şimdiye kadar en olağan dışı ve en şiirsel olan toplumun Rogier gibi kimsenin büyüleyici ve çeşitli yüzlerini kavrayamadığını” söyler. Nerval ise “içtenliğinin güvencesi” olan satırlar aralarında “binlerce küçük olayı” aktarmak üzere kaleme aldığı seyahatnamesinde “Konstantinopolis’i göz önüne sermeye girişmediğini” ve “birçok defa betimlenen kentin sarayları, camileri, hamamları ve kıyılarından uzak, şenlik döneminde sokaklarında ve meydanlarında yapılan bir gezi” hakkında bilgi vermek istediğini söyler. Doğu yolculuklarıyla bir yandan da moderniteden egzotizme varmak isteyen Nerval, Rogier ve Flandin’in *flaneur* olarak kimi zaman Doğu’ya hayranlık duydukları, kimi zaman “öteki” olarak Doğu’nun primitif yanlarını beğenmedikleri, onu yozlaşmış, medeniyetten uzak, eğitimsiz, odalık tablosu içine sıkışmış olarak görecekları, kimi zaman da bu primitif yanlar içinde Antik kültürden benzerlikler arayacaklar ve bulacaklardır. Tüm bu karmaşa ve ikilemler seyyahların Doğu seyahatlerini arafta sürdürmelerine neden olur; İstanbul’un Avrupa yakasının modernliği ve Anadolu yakasının gelenekselliği arasında yaptıkları ayrımlar da bu ikilemin önemli göstergeleridir.

Nerval, hamisi olmadan, kendi imkanları doğrultusunda Doğu’ya seyahat etmiştir. Edebiyatçı kimliğiyle romantik akımın temsilcisi gibi hareket eder. Seyahatnamesinin her bir detayını hikayeleştirme eğilimindedir; İstanbul bölümüne “Ramazan Geceleri” başlığını vermesi de bu yüzdendir. Hikâye içinde hikâye aktarımı yapar; akşamları İstanbul’un tekinsiz sokaklarını, kahvehanelerde anlatılan *Saba Melikesi* hikayesini, afyon yuvalarını, kılık değiştirerek Anadolu yakasında yaşamaya çalışmasını egzotik bir anlatım içerisinde, edebiyatçı yönünü de ortaya koyarak kaleme alır. Paris’te Werther gibi siyah redingotlu olarak dolaştığı kimliği İstanbul’da Mısır’da almış olduğu *maşlahı* giyerek dolaşmasıyla bütünleşir. İstanbul sokaklarını bir *flaneur* gibi arşınlarken Montesquieu’dan, Madame de Staël’den, Victor Hugo’dan, Goethe’den yaptığı alıntılar yaparken romantik-egzotik, modern-despot, Batı-Doğu stereotipleri arasında gelgitler yaşar. Tanzimat’ın getirdiği değişimlerle birlikte gerçek anlamda Batı etkisini, Paris’teki burjuva yaşantısını hissettiği tek yer Galata-Pera bölgesi olacaktır. Ancak asıl ilgilendiği modernleşmenin henüz nüfuz etmediği, doğallığını, geleneklerini koruyan kent imgeleridir. Tanzimat İstanbul’unu kimi zaman öven ifadeler kullansa da *maşlahını* giyinerek Anadolu yakasında yaşamak istemesi, Üsküdar’ın gelenekselliğine vurgu yapması, Tanzimatçıları “fesli redingotçular” olarak görmesi dikkat çeker.

*Söylem (1872-1932)*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020, 95.

Rogier'e gelince, *Bin Bir Gece Masallarını* resimleyebilmek için bu "masalların ülkesine kendisine bizzat ilham kaynağı sağlayacağını" umarak İstanbul'a gelmiştir.<sup>84</sup> Seyahatnamesini de hamisi Kral Louis-Philippe'in oğlu Montpensier Dükü Antoine d'Orléans'a ithaf eder. İstanbul anlatılarını Nerval ve Flandin'e göre daha tarafsız ve gözlemci yönüyle kaleme alması dikkat çeker; anlatıları oldukça didaktik bir şekilde yazıya dökülmüştür. Tanzimat İstanbul'una bakışı ise olumludur ancak modernleşme gelişmelerinin ancak ülkenin her iline yayıldığında Osmanlı'nın tam anlamıyla Avrupa ülkelerinin seviyesine yetişebileceğini vurgular. Kent deneyimlerini zaman zaman *Bin Bir Gece Masallarının* uzantısı gibi ise görmesi dikkat çeker. Bu anlamda seyyahın İstanbul'a geliş amacı doğrultusunda gözlemlerini şekillendirdiğini söylemek gerekir.

Flandin ise arkeolog-gözlemci olarak kent dokusunda modernizmin dokunduğu yapıları eleştirir, askeri ve gündelik yaşam kıyafetlerindeki değişimleri kültür dejenerasyonu olarak görür, eleştirileri Nerval ve Rogier'e göre oldukça serttir. Gravürlerinde ise Tanzimat İstanbul'una dair detayları tercih etmez, daha çok devasa yeşillikler arasındaki camilere, çeşmelere, kayıklara ve mezarlıklara odaklanır. Çizdiği insanlar da çarşafı, sarıkları, şalvarları içindedirler; kayıkta, çubuk içerken, pazarda, cami önünde, çocuklarıyla Göksu'da gezerken, mezarlıklarda yürürken veyahut kahvehanenin önünde dinlenirken oryantalist ve egzotik manzarayı tamamlayan figürler olarak sunulmuşlardır. At meydanı gravüründe de cirit oynayan birkaç figürü koymaktan çekinmemiştir. Kent modernleşmesine dair hiçbir detay barındırmaz. Gözlemleri modern İstanbul'dan ziyade klasik dönem kent hayatını yansıtır biçimdedir; görmek ve anlatmak istediği Doğu kesinlikle modernleşen bir Doğu değildir. Kent anlatılarında ise Bizans ve Antik dönem vurgusu yapması dikkat çeker; mimari bir üslup değerlendirmesinden çok, geçmiş dönem uygarlıklarını yüceltme gayesi taşıyan bir tutum içerisindedir. Antik kültür mirasının sahipliğini yapan Fransız bir seyyah olarak, Flandin'in Tanzimat üzerindeki küçümseyici yorumları da göz önüne alındığında Doğu'yu bir tür tüketim nesnesi olarak gördüğü ve hayalindeki Doğu imajının içerisine sokmaya çalıştığı görülür.

Seyyahların her biri Tanzimat İstanbul'una farklı motivasyonlarla yaklaşıyorlar da üçünün de birleştiği ortak nokta modernleşme konusunda Fransa'nın model alınması noktasında Tanzimat'a dair eleştirilerin bir nebze de olsa yumuşamasıdır. Modernleşmenin insan eliyle bozduğu yapıya karşı duran toplumsal bir yapının içinden gelseler de aradıkları egzotik, oryantalist Doğu imajını indirgeyen Tanzimat'ı ancak Fransa'nın öncü ülke olarak kabul edilmesinin verdiği gurur altında kabul ederler. Özellikle Nerval'in kültürel hegemonyanın öncüsü olarak Fransa'yı yüceltilmesi, İngiltere ile Fransa'nın Doğu'daki bölgesel güçlerini karşılaştırması dikkat çeker. Dönüşüm çağının içinde psikocoğrafyayı yaşayan seyyahlar,

<sup>84</sup> Théophile Gautier, *Portraits et Souvenirs Littéraires*, Paris: Michel-Lévy Freres, 1875, 26.

Doğu'nun ahşap evlerine serilmiş sedirlerini, kadınlarını, harem hayatını, servi ağaçlarının gölgesinde keyif yapanları, nargile ve çubuk içenleri, kahvehaneleri, hamamları, giyim kuşam kültürünü düşünerek Paris sıkıntısından kurtulup Doğu rüyasının sıcak hayallerine kapılırlar. Seyyahların modern olandan kaçıp daha egzotik bir hayatı düşlemeleri boşuna değildir; İstanbul'daki her adımlarında egzotizm arayışları devam edecektir. Özellikle Flandin'in gündelik hayat içinde Antik kültürden, dini hikayelerden, Roma ve Bizans tarihinden anlatılara yer vermesi de hem Fransız olarak ulus kimlik arayışının Osmanlı topraklarında devam ettiğinin hem de çağa hâkim olan siyasi ve kültürel aidiyetin seyyahlara sirayet ettiğinin göstergesi olarak açığa çıkar.

Her seyyah İstanbul'u kendine göre, kimi stereotipleri baz alarak, kendi tarzında anlamış ve yorumlamıştır. 1830'lu yılların modern Paris'inden kaçıp 1840'lı yılların İstanbul'unda Tanzimat'ın modernizasyon ağına takılan bu seyyahları, Ahmet Haşim'in deyimiyle hem "bizim içimizden" hem de bizden irak tabiatlar olarak tanımlamak doğru olacaktır. Romantizmin çalkantısı, Paris modernitesinin bunalımı, Fransa'nın siyasi ve kültürel hegemonya savaşları seyyahları Doğu'ya sürüklerken onların Osmanlı coğrafyasında yüce ve güzel olanı aramaktan hiç vazgeçmemeleri de dikkat çeker. Paris ve İstanbul 1840'lı yıllarda birbirinin alter egosunu gibiyken, Gérard de Nerval, Camille Rogier ve Eugène Flandin de hayali Doğu'larını aramaya İstanbul'a geldiklerinde birbirinden farklı bir kent belleği yaratmışlardır.

## Kaynakça

- Aksakal, Hasan. “Modernite’den Kaçış: 19. Yüzyıl’ın İlk Yarısında Romantizm ve Oryantalizm”, *Romantizm*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2021.
- Aksakal, Hasan. *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.
- Bibliographie de la France, ou Journal Général de l’Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique*, XLIIIe Année, Tome V, Paris : Chez Pillet Ainé, 1854.
- Bohrer, Frederick N. “Inventing Assyria: Exotisme and Reception in Nineteenth Century England and France”, *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 2, CAA, 1998.
- Çekem, Karun. “Bilimkurgunun Romantik Kökenleri”, *Romantizm*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2021.
- Davies, P. J. E., Denny W. B., Hofrichter, F. F., Jacops, J., Roberts A. M. ve Simon, D. L., *Janson’s History of Art*, USA: Prentice Hall, 2004.
- De Nerval, Gérard. *Doğu’da Seyahat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Flandin, Eugène. *İstanbul*, İstanbul: Zodyak Kitap, 2014.
- Gautier, Théophile. *Portraits et Souvenirs Littéraires*, Paris: Michel-Lévy Freres, 1875.
- Guillet, François. “La tyrannie de l’honneur. Les usages du duel dans la France du premier XIXe siècle”, *Revue Historique*, T. 308, Fasc. 4 (640), Violences et Domination, Presses Universitaires de France, Octobre 2006.
- Güçsav, Gonca. *Odalık: Görünmeyi Sergilemek*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Harvey, David. *Paris, Modernitenin Başkenti*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012.
- Haşim, Ahmet. “İstanbul Hakkında Bir Ecnebi ile Muhavere”, Zeynep Çelik, *Avrupa Şark’ı Bilmez: Eleştirel Bir Söylem (1872-1932)*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020
- Hobsbawm, Eric. *Devrim Çağı: 1789-1848*, Ankara: Dost Kitabevi, 1998.
- İnalcık, Halil. “Tanzimat Nedir?”, *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- İnalcık, Halil. “Sened’i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu”, *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Kabbani, Rana. *Avrupa’nın Doğu İmajı*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1993.
- Margadant, Jo Burr. “Gender, Vice, and the Political Imaginary in Postrevolutionary France: Reinterpreting the Failure of July Monarchy, 1830-1848”, *The American Historical Review*, Vol. 104, No. 5, Dec, 1999.
- Murray-Miller, Gavin. “Neither Reformers nor “Réformés”: The Construction of French Modernity in the Nineteenth Century”, *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, Vol.40, No. 3, Berghahn Books, Winter 2014.

- Naïm, Jérémy. “L’action de l’influence. Théorie d’un mot au XIXe siècle”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 120e Année, No.2, Classiques Garnier, Avril-Juin 2020.
- Ploux, François. “Imaginaire social et politique de la rumeur dans la France du XIXe siècle (1815-1870)”, *Revue Historique*, T. 302, Fasc. 2 (614), Presses Universitaires de France, Avril-Juin 2000.
- Rogier, Camille. *La Turquie: Mœurs et usages des Orientaux au XIXème siècle*, Paris: Lemercier, 1847.
- Said, Edward W. *Kültür ve Emperyalizm*, İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Said, Edward W. *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Şahin, Gürsoy. *İngiliz Seyahatnamelerinde Osmanlı Toplumunu ve Türk İmajı*, İstanbul: Gökkuşbe Yayınları, 2017.
- Tanilli, Server. *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası: 19. Yüzyıl: İlerlemenin Çelişmeleri*, Cilt V, İstanbul: Adam Yayınları, 1997.
- Thouvenin, Edouard. “Constantinople Sous Abdul-Medjid”, *Revue des Deux Mondes*, Quatrieme Serie, Vol. 21, No. 1, 1er Janvier 1840.
- Tourneux, Maurice. “Gérard de Nerval: Prosateur et Poète”, *Age du Romantisme*, Paris: Ed. Monnier&C. Editeurs, 1887.
- Wrigley, Richard. “Unreliable Witness: The Flaneur as Artist and Spectator of Art in Nineteenth-Century Paris”, *Oxford Art Journal*, Vol. 39, No.2, Oxford University Press, 2016.

# Elhamra'daki Nasrî Saraylarında Yazıtlar ile Mekân Arasındaki Diyalog: Epigrafik Programın Bütüncül Okuması

Kumsal Temizsoylu\*

## Giriş

Orta Çağ İslam dünyasının mimarlık tarihini çalışmak, gerek birincil kaynakların kısıtlılığı gerekse günümüze ulaşabilmiş mimari yapıların azlığı nedeniyle metodolojik açıdan ciddi zorluklar barındırır. Bu bağlamda Elhamra Sarayı, istisnai bir konuma sahiptir. İber Yarımadası'nın son Müslüman gücü olan Nasrî Hanedanı (1238–1492) tarafından Gırnata'daki (Granada) Sabika Tepesi üzerine inşa edilen Elhamra, tekil bir saray yapısından ziyade bir saray-şehir olarak tasarlanmıştır. Günümüze bütünlüğüyle ulaşabilmiş tek Orta Çağ İslam sarayıdır. Duvarlarını ve mimari unsurlarını kaplayan yoğun yazıt programı, Elhamra'yı çağdaşı Orta Çağ İslam yapılarından ayıran temel özelliklerden biridir. Bu yazıtlar, yapının işlevi ve anlamı üzerine önemli ipuçları sunar.

Bu özgün niteliği sayesinde Elhamra, akademik literatürde uzun süredir ilgi odağı olmuştur. Ancak mimarisi ile yazıtları arasındaki ilişkiye dair çalışmalar, genellikle belirli mekânlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak, odalar ve avlular arasındaki geçişler, mekânsal süreklilikler ve bu kesişim noktalarında ortaya çıkan anlam katmanları yeterince irdelenmemiştir.

Bu makale, her bir birimi birbirinden kopuk parçalar olarak tanımlamak yerine, mimari ve epigrafik verileri bütüncül bir perspektifle ele alarak mevcut literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel hareket noktası, Elhamra'yı birbirinden bağımsız birimlerin toplamı olarak değil, ilişkisel bir bütün olarak değerlendirmektir. Yazıtlar aracılığıyla mekânlara yüklenen olası işlev ve anlamları bu bütünlük içinde yeniden yorumlamayı hedeflemektedir. Elhamra, klasik anlamda bir Orta Çağ İslam sarayı tipolojisinden ziyade, birbirine eklemlenen yapılardan oluşan özgün bir saray-şehir olarak okunmalıdır.<sup>1</sup> Bu bakış açısı, literatürdeki parça odaklı yaklaşımın ötesine geçerek, Elhamra'nın mekânsal ve epigrafik mantığını daha geniş bir çerçevede anlamlandırmayı mümkün kılar.

Öte yandan, Elhamra'nın incelenmesini karmaşıklaştıran bazı unsurlar bulunmaktadır. Bunların başında, yirmi üç Nasrî sultanı kapsayan ve iki yüzyılı aşan çok katmanlı inşa evreleri gelir.<sup>2</sup> *Reconquista*<sup>3</sup>

\* Koç Üniversitesi Arkeoloji Sanat Tarihi Bölümü Doktora adayı  
<https://orcid.org/0009-0007-8036-4670>

<sup>1</sup> Robert Irwin, *The Alhambra* (Cambridge: Harvard University Press, 2004), 21.

<sup>2</sup> Inas Aly Alkholy, "A Study of the Poetic Transformation of the Visual Images of Paradise in the Alhambra Palace in Theophile Gautier's Prose and Poetry of Andalusia" (Doktora Tezi., Ohio University, 1995), 19.

<sup>3</sup> Reconquista: İber Yarımadası'nda Hristiyan krallıklar tarafından İslam topraklarının yeniden fethi.

sonrasında saray kütüphanesinin yok edilmesi, inşa süreçlerine ilişkin yazılı kaynakların oldukça sınırlı kalmasına yol açmıştır.<sup>4</sup> Ayrıca saray-şehrin günümüze ulaşan hâli, Nasrî dönemindeki özgün kullanım ve mekânsal düzenle her zaman örtüşmemektedir. Bu durum, sarayda on dokuzuncu yüzyılda gerçekleştirilen müdahaleler ve restorasyonlar hakkında yeni tartışmaları beraberinde getirmektedir. Devam eden arkeolojik çalışmalar yeni veriler sağlasa da mevcut kanıtlar sarayın gelişiminin tüm aşamalarını kesin biçimde ortaya koymak için henüz yeterli değildir.

Buna rağmen, Elhamra'nın plan şeması, kamusal ve özel alanlara dair olası sınırları belirlemeye imkân tanır. Bu mekânsal bölümlenme, yazıtlarla birlikte değerlendirildiğinde, kullanım pratikleri hakkında önemli ipuçları sunar. Yazıtların, mekânsal bağlamlar ve izleyicinin bakış açısıyla birlikte okunması, yerleşik yorumların yeniden değerlendirilmesine olanak tanır. Elhamra yazıtlarının yapıyı tanımlayan ve ona kimlik kazandıran temel unsurlar olduğu yadsınamaz bir gerçektir.<sup>5</sup> Bununla birlikte, literatürde Elhamra ile doğrudan karşılaştırılabilecek başka bir Orta Çağ İslam saray-şehrinin bulunmaması, yazıtlar ile mimari arasındaki ilişkinin ne ölçüde kanıtlanabilir olduğu sorusunu da doğurmuştur. Günümüze ulaşan diğer Orta Çağ İslam yapılarında da yazıtlar bulunmakla birlikte, metin ile mimari form arasındaki bütünleşme Elhamra'daki seviyeye ulaşmamaktadır.<sup>6</sup> Bu durum, yazıtların kanıt değerini zayıflatmak yerine, Elhamra'nın istisnai karakterini daha da belirgin kılmaktadır.

Bu çerçevede makale, Elhamra'yı birbirine eklemlenen mimari ve epigrafik bir sistem olarak ele almaktadır. Yazıtları yalnızca otoriteyi temsil eden, işlev bildiren veya kronolojiye referans veren izole göstergeler olarak yorumlamak yerine, mekânsal deneyimi kurgulayan ve saray-şehir içinde anlam üreten etkin bileşenler olarak ele almayı önermektedir. Çalışma, Komares Sarayı ve Aslanlar Sarayı'ndan (Riyâd al-Sa'âda) oluşan Nasrî Saraylarını vaka analizi olarak ele almıştır. Bu sayede yazıtlar ve mekânlar arasındaki ilişkiler sistematik ve tutarlı bir biçimde incelenmiştir. Araştırmada, yazıtların, avluların ve iç mekânların ilişkisel ve tekrarlayan örüntüler izleyip izlemediği sorgulanmaktadır. Bu kapsamlı yaklaşım sayesinde, Elhamra'nın mekânsal mantığı, ritüelleri ve anlam dünyası, Orta Çağ düşüncesi çerçevesinde yeniden değerlendirilmiştir. Böylece, Elhamra yazıtlarının bütüncül anlamı ve yazıt-mekân ilişkisi sistematik biçimde ortaya konmuştur.

### **Nasrî Saraylarının Bânîleri**

Gırnata'nın İslami geçmişi, tek bir hanedan ya da kesintisiz bir mimari çizgi üzerinden açıklanamayacak kadar katmanlıdır. On birinci yüzyılda Berberi kökenli Müslüman Zîrî Hanedanı'nın

<sup>4</sup> Juan Carlos Ruiz Souza, "El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa, Zāwiya y Tumba de Muḥammad V? Estudio Para un Debate," *Al-Qanṭara*, 22.1 (2001): 105.

<sup>5</sup> José Miguel Puerta Vilchez, "La Construcción Poética de la Alhambra," *Revista de Poética Medieval* 27 (2013): 263-264.

<sup>6</sup> Valerie Gonzalez, "The Hermeneutics of Islamic Ornament: The Example of the Alhambra," *Studying the Near and Middle East at the Institute for Advanced Study Princeton, 1935-2018* (2018): 379.

egemenliğiyle şekillenen kent, on ikinci yüzyılda sırasıyla Murabıtlar ve Muvahhidler yönetimleri altında farklı siyasi, kültürel ve mimari müdahalelere sahne olmuştur.<sup>7</sup> Bu tarihsel kırılmalar, Elhamra'nın inşa tarihi hakkında da görüş ayrılıklarına yol açmıştır. Literatürde genel kabul gören görüş, saray kompleksinin ilk inşa evresini on üçüncü yüzyıla, Nasrî Hanedanı'nın kurucusu I. Muhammed dönemine atfeder. Buna karşın, özellikle Frederick Bargebuhr'un sarayın bazı önemli bölümlerini, özellikle de Aslanlı Avluyu on birinci yüzyıldaki Zîrî dönemine tarihlendiren yaklaşımı, mevcut kanıtların sınırlılığı nedeniyle mimarlık tarihinin zaman zaman spekülatif yeniden yapılandırmalara açık hâle gelebildiğini göstermektedir. Bu argümanlar, arkeolojik bulgular yerine Zîrî Hanedanı'nın son hükümdarı Abd Allah'ın anıları ve dönemin Gırnata'sında yaşamış şair İbn Gabirol'un şiirleri gibi edebî kaynaklara dayanmaktadır.<sup>8</sup> Torres Balbás, Robert Irwin ve Oleg Grabar gibi sonraki akademisyenler, bu tür erken tarihlemeleri destekleyecek somut kanıtların yetersizliğine dikkat çekmiş ve Bargebuhr'un görüşlerinin metodolojik geçerliliğini tartışmaya açmışlardır.<sup>9</sup> Bu çalışma, tarihsel tartışmaları kesin olarak çözmeye çalışmak yerine, Elhamra'nın Nasrî Saraylarını literatürde yaygın olarak kabul edildiği üzere on dördüncü yüzyıla ilişkilendirirken farklı bir metodolojik yaklaşım benimsemektedir. Amaç, saray içindeki çok sayıda oda ve avluda yer alan yazıtları bağımsız birer birim olarak ele almak yerine bütüncül bir yaklaşımla değerlendirerek; unsurlar arasındaki diyalogları ortaya koymak ve Nasrî Saraylarının tek bir otorite altında inşa edilme gerekçesine dair yeni bir bakış açısı sunmaktır.

Mekânsal açıdan incelendiğinde, çok katmanlı bir inşa aşaması fikri, Nasrî epigrafik programın gösterdiği iç tutarlılıkla çelişmektedir. Yazıtlar, buldukları mekânların kimliğini, işlevini ve sembolik anlamını tutarlı bir biçimde aktarmaktadır. Bu durum, yazıtlar ile mimarinin eşzamanlı ve planlı bir şekilde tasarlandığını teyit eder niteliktedir. Bu yaklaşım, yazıtları mimari ve deneyimsel bağlamları içinde konumlandırarak, Elhamra'yı ilişkisel bir okuma çerçevesinde ele almayı mümkün kılar. Yazıtlar, salt süsleyici veya ideolojik öğeler olarak değil, saray-şehir içinde hareket, algı ve anlamın yapılandırılmasında etkin aktörler olarak anlaşılmalıdır. Böylece Elhamra, yalnızca tarihsel katmanların birikimi olarak değil, Nasrî anlayışına göre otorite, mekân ve temsiliyet kavramlarıyla biçimlenmiş, tutarlı bir mimari ve epigrafik sistem olarak yorumlanabilir.

Nasrî Saraylarının inşa edildiği dönem olan on dördüncü yüzyıl, hanedanlığın "altın çağı" olarak kabul

<sup>7</sup> John H. Isaac, "Cultural Landscape Reconstruction: The Alcazaba of the Alhambra in Granada, Spain" (Yüksek Lisans Tezi, State University of New York College of Environmental Science and Forestry, 1997), 21-25.

<sup>8</sup> Daha fazla bilgi için bkz. Frederick P. Bargebuhr, *The Alhambra: A Cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain* (Berlin: Gruyter, 1968).

<sup>9</sup> Torres Balbás'ın, Abd Allah'ın anılarındaki hiçbir bilginin on üçüncü yüzyıldan önce Alhambra tepesinde bir saray veya soylu konutu varlığını desteklemediğini belirttiği görüşleri için bkz. Leopoldo Torres Balbás, "La Alhambra de Granada Antes del Siglo XIII," *Al-Andalus* (1940): 171.

Robert Irwin'in İbn Gabirol'un şiirlerinin hayali bir sarayı tasvir ettiği yönündeki görüşü için bkz. Irwin, *The Alhambra*, 129. Oleg Grabar'ın Aslanlı Saray'ı on birinci yüzyıla atfetmenin arkeolojik verilerin eksikliği nedeniyle mümkün olmadığını yönündeki görüşü için bkz. Oleg Grabar, *The Alhambra* (Cambridge: Harvard University Press, 1978), 34.

edilir. Bu dönemin mimari üretimi, büyük ölçüde Sultan I. Yusuf (1333–1354) ile oğlu V. Muhammed'in (1354–1391) hükümdarlıkları sırasında şekillenmiştir. I. Yusuf, Nasrî hanedanının en entelektüel hükümdarlarından biri olarak tanınır. Nitekim edebiyat ve bilimin bu dönemde zirveye ulaştığı bilinmektedir. Adaletiyle öne çıkan I. Yusuf, çağdaşı ve veziri olan İbnü'l-Hatîb'e göre 25 Ocak 1354'te, ibadet ederken bir saldırgan tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür.<sup>10</sup> I. Yusuf'un mimari faaliyetleri özellikle kapılar ve kuleler etrafında yoğunlaşmıştır. Bu durum, Tarifa Savaşı'nda alınan ağır yenilginin ardından Elhamra'nın savunmasını güçlendirme arzusuyla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, onun döneminde inşa edilen yapıların yazıtları, savunma ve koruma temalarını mekânın deneyimiyle bütünleştirmiştir. Nasrî Sarayları içerisinde yer alan Komares Kulesi ve Komares Salonu da I. Yusuf devrinde inşa edilmiştir.<sup>11</sup> I. Yusuf'un ölümünün ardından tahta çıkan V. Muhammed, iki ayrı hükümdarlık dönemi yaşamıştır. İlk saltanatı sırasında (1354–1359) herhangi bir inşa faaliyeti gerçekleşmemiştir. Onu izleyen kısa süreli hükümdarlar, üvey kardeşi II. İsmail (1359–1360) ve IV. Muhammed (1360–1362) dönemlerinde de Elhamra'da kayda değer bir yapı faaliyeti görülmemiştir.<sup>12</sup> V. Muhammed, 1362'de ikinci kez tahta çıktığında ise Elhamra'daki en kapsamlı ve nitelikli inşa programını başlatmıştır. V. Muhammed'in ikinci saltanatındaki mimari faaliyetler, hem siyasi meşruiyetini yeniden tesis etme hem de hanedanın ihtişamını vurgulama amacı taşır. Bu dönemde, dedesi I. İsmail tarafından başlatılan ve babası I. Yusuf tarafından geliştirilen Komares Sarayı kapsamlı biçimde yeniden düzenlenmiştir. İlk olarak yeni Meşveret Salonu (Mexuar) inşa edilmiş, ardından Kayık Odası (Qā'at al-Baraka), Mersinli Avlu ve Komares Cephesi tamamlanmıştır. En önemli yapı faaliyeti ise Aslanlar Sarayı'nın inşasıdır.<sup>13</sup> Bu yapılar ve yazıtları, saray-şehir deneyiminde ziyaretçilere otorite, ritüel ve mekânsal düzenin bir bütün olarak aktarılmasını sağlamıştır.

V. Muhammed'in ilk saltanatında, Hristiyan İspanyol krallıklarına karşı Fas'taki Merînî hükümdarlarla güçlü diplomatik ilişkiler kurduğu bilinmektedir. Ancak üvey kardeşi II. İsmail tarafından tahttan indirilerek Fas'a sürgüne gönderilmiştir. İkinci kez tahta çıkana kadar Fas'ta büyük saygı görmüş ve bu ilişkiler 1362'deki dönüşünü kolaylaştırmıştır.<sup>14</sup> Bu doğrultuda, tahta yeniden geçtiğinde başlattığı mimari programın ilk adımı olan Meşveret Salonu'nun halka açık bir mekân olması tesadüf değildir. V. Muhammed, bu mekân aracılığıyla hem halka hem de yabancı elçilere yeniden kazandığı otoritesini görünür kılmayı amaçlamıştır.<sup>15</sup> Bu nedenle Meşveret Salonu'ndaki yazıtların hitap ettiği kitlenin, saray sakinleriyle sınırlı olmadığı özellikle dikkate alınmalıdır. Komares Sarayı'na eklenen yapılar 1369'da tamamlanmış, sarayın restorasyon çalışmaları ise 1370'te sonlanmıştır. Aslanlar Sarayı'nın inşasına ise

<sup>10</sup> Desmond Stewart, *The Alhambra* (New York: Newsweek Books, 1974), 145.

<sup>11</sup> José Miguel Puerta Vilchez, *Reading the Alhambra* (Granada: The Alhambra and Generalife Trust ve Edilux s.l., 2010), 27.

<sup>12</sup> Vilchez, *Reading the Alhambra*, 28.

<sup>13</sup> A.g.e.

<sup>14</sup> Stewart, *The Alhambra*, 146.

<sup>15</sup> Fernandez Puertas, "The Three Great Sultans of al-Dawla al-İsmâ'îliyya al-Naşriyya who Built the Fourteenth-Century Alhambra: Isma'îl I, Yūsuf I, Muḥammad V (713–793/1314–1391)," *Journal of the Royal Asiatic Society*, 7.1 (1997): 19.

1370'li yıllarda başlanmıştır.<sup>16</sup> Bu bağlamda, yazıtlarda geçen hükümdar isimleri, söz konusu yapının doğrudan o hükümdar tarafından inşa ettirildiğine dair kesin kanıtlar sunmamaktadır. Bunun başlıca nedeni, Nasrî Saraylarının restorasyonundan ve yeni inşa aşamalarından sorumlu olan V. Muhammed'in, babası ve dedesi tarafından yaptırılmaya başlanan bazı alanlarda onların adını geçirme isteği olabilir. Bu tarihsel katmanlar, Nasrî Sarayları'nın mimari gelişimini salt bânîlik ve inşa evreleri üzerinden açıklamanın sınırlılıklarını ortaya koymaktadır. Hükümdar adlarının yazıtlardaki varlığı, yapının tek bir hükümdar tarafından tasarlandığını kesin biçimde kanıtlamaktan ziyade, hanedanlığın sürekliliği ve iktidar söyleminin bir parçası olarak okunmalıdır. Bu nedenle, Elhamra'daki yazıtları yalnızca tarihleme araçları olarak ele almak yerine, mekân, kullanım ve deneyimle kurduğu ilişkileri analiz etmek daha verimli bir yöntem sunmaktadır. Yazıtların hangi mekânlarda yoğunlaştığı, hangi temaların tekrar ettiği ve bu temaların bezeme programı ve mimariyle nasıl birlikte çalıştığı soruları, Elhamra'nın Nasrî bağlamda nasıl algılandığını ve kurgulandığını anlamak için temel bir analitik zemin sağlar. Bu doğrultuda bir sonraki bölüm, saraydaki yazıtların metin yapısını ve onları kaleme alan şairlerle kurduğu ilişkiyi ele alarak mekânsal çözülemeye gerekli kavramsal altyapıyı oluşturacaktır.

### **Elhamra Sarayı'nda Yazıtlar**

Müslüman kültürlerinde yazı, tarih boyunca iletişimin temel aracı olarak kullanılmıştır. Binlerce yıl boyunca mesaj iletmek, toplumu bir arada tutmak ve sürekli hatırlatma işlevi görmek için başvurulan en önemli araç olmuştur. Grabar, bu durumu sadece Kur'ân'ın yazılı olarak yayılmasına değil, Müslüman ahlakında hayatın geçiciliği anlayışına ve bunun sürekli hatırlatılarak insanları ahirete hazırlama işlevine dayandırır. Ona göre bu gerçek hem sözlü hem de yazılı olarak nesiller boyunca aktarılır ve Müslüman toplumu bir arada tutar.<sup>17</sup> Elhamra'daki yazıtlar bu görüşü doğrulamaktadır. Ancak, bu yazıtlar hem dini hem de seküler niteliktedir. Bu makalede Elhamra'da bulunan yazıtlar üç kategoride ele alınacaktır: bilgilendirici yazıtlar, Kur'ân yazıtları ve şiirsel yazıtlar. Bilgilendirici yazıtlar sarayda oldukça az bulunmakla birlikte, üzerinde bulunduğu yapının ne zaman, kim tarafından ve ne için yaptırıldığı hakkında kısa bilgiler verir. Ancak daha önce de belirtildiği üzere, bu yazıtlarda bir hükümdarın adının geçmesi, o yapının tek bânîsi olduğu anlamına gelmez.

Kur'ân yazıtları, doğrudan surelerden veya surelerin belirli ayetlerinden alınmış kısımları içerir. Yer aldıkları odalar ve anlamsal bağlantılar, saray-şehir içinde İslami bir mesaj iletmenin ötesine geçer. Öte yandan, dönemde saray halkının bu ayetlere aşina olduğu ve okuma-yazma bilmeseler bile yazıtın hangi ayete ait olduğunu yalnızca görsel formuna bakarak anlayabildikleri muhtemeldir.<sup>18</sup> Ayrıca, Kur'ân

<sup>16</sup> A.g.e., 24.

<sup>17</sup> Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (Washington: Princeton University Press, 1992), 110-111.

<sup>18</sup> April L. Najjaj, *The Alhambra in Comparative Perspective: Towards a Definition of Palace-Cities* (Doktora tezi, Boston University, 2005), 23.

yazıtlarının buldukları odalarda çoğunlukla üst kotlara yerleştirildiği görülmektedir. Bu durum, Kur’ân ayetlerinin zaten iyi bilinen ve kutsallık atfedilen metinler olmasından kaynaklanıyor olabilir. Kur’ân ayetleriyle bezeli süslemeler, mekâna ilahî bir anlam katmakta ve yazının görsel düzeni ile renk kullanımı da bu anlamı pekiştirmektedir. Nitekim bazı surelerde harflerin kırmızı renkte işlenmesi ve onlara bitişik yaprak biçimli bezemelerin bulunması, Tanrı’nın nurunu simgeleyen mum alevleri olarak yorumlanmasına yol açmıştır.<sup>19</sup> Bu görüş, yazıtların yalnızca metinsel değil, sembolik bir işlev de üstlendiğini göstermektedir. Bu yazıtları analiz ederken göz önünde bulundurulması gereken en temel husus, Kur’ân’da ‘ayet’ kavramının yaratılmış olan her şeyi temsil etmesidir. Yani, bu dünyada var olan hiçbir şey, ahirete dair bir işaret ya da temsil olmaksızın düşünülemez.<sup>20</sup> Mimarlık, bu ayetler aracılığıyla iletilen anlamın ve işaretin görselleştirilme biçimlerinden biri olarak işlev görür. Ancak Kur’ân ayetlerinin anlamına aşına olmayan bir ziyaretçi, karşılaştığı mimari ve yazılı unsurların taşıdığı sembolik değeri tam olarak kavrayamaz.

Elhamra’nın duvarları ve mimari unsurları üzerinde günümüze ulaşan otuz bir şiirsel yazıt bulunmaktadır. Bunların yirmi beşi doğrudan yapıyla ve onun işleviyle ilişkilidir.<sup>21</sup> Bu şiirlerin önemli bir bölümü mimetiktir ve “Ben...” ifadesiyle başlamaktadır. Bu anlatım biçimi, mimari öğelerin birinci tekil şahıstan konuşurcasına kendi kimliklerini, mekânsal bağlamlarını ve amaçlarını dile getirdiğini göstermektedir. Ancak bu yazıtların anlam ilişkilerini incelemeye önce, onları kaleme alan üç önemli saray şairini hatırlamak gerekir: İbn Zamrak, İbnü’l-Hatîb ve İbn el-Ceyyâb.

İbn el-Ceyyâb (1274–1349), sarayda görev yapan ilk Nasrî saray şairidir. Altı Nasrî sultanın hükümdarlığı boyunca saray hizmetini sürdürmüştür.<sup>22</sup> Bu sultanlar: II. Muhammed, III. Muhammed, Nasr, I. İsmail, IV. Muhammed ve I. Yusuf’tur. Ancak I. Yusuf’un hükümdarlığı sırasında saray şairliği görevinde bir değişiklik olmuş ve görev İbnü’l-Hatîb’e verilmiştir. İbnü’l-Hatîb, I. Yusuf’un ardından da görevine devam etmiş ve V. Muhammed’in hükümdarlığı döneminde konumunu korumuştur. Onun sonrasında İbn Zamrak (1333–1393) saray şairi olarak görevlendirilmiş ve I. Yusuf, V. Muhammed ve VI. Muhammed’in hizmetinde bulunmuştur.<sup>23</sup>

İbn el-Ceyyâb, Nasrî Hanedanlığı döneminde yaşanan görece önemsiz askerî çatışmaları dahi anlamlı olaylar olarak sunabilen, sınırlı başarıları yücelten ve yenilgileri ise görünmez kılan bir saray şairiydi.

<sup>19</sup> Jerrilynn Denise Dodds, ed., *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992), 121.

<sup>20</sup> Samer Akkach, “Analogy and Symbolism: An Approach to the Study of Traditional Islamic Architecture,” *The Islamic Cultural Center* XXXVI, no. 2 (1992): 87.

<sup>21</sup> Emilio García Gómez, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra* (Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985), 187.

<sup>22</sup> Jesús Bermúdez López, *The Alhambra and the Generalife* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010), 259.

<sup>23</sup> A.g.e., 259.

Örneğin, Nasrî Hanedanlığı'nın en ağır yenilgilerinden biri olan Tarifa Savaşı I. Yusuf'un hükümdarlığı sırasında gerçekleşmiş olmasına rağmen; I. Yusuf'un şiirlerde sanki böyle bir yenilgi hiç yaşanmamışçasına mutlak güç sahibi bir hükümdar olarak tasvir edilmesi, İbn el-Ceyyâb'ın şiirlerinin bütünüyle olumsuz bir söylem benimsediğini ve tarihsel gerçekliğin belirli yönlerini bilinçli olarak göz ardı ettiğini göstermektedir. Altı Nasrî sultanın her birini İslam'ın kararlı ve tutkulu savunucuları olarak betimleme konusundaki yetkinliğiyle de öne çıkan şair, bu ideolojik temsil stratejisinde büyük ölçüde başarılı olmuştur.<sup>24</sup> Ayrıca şiirleri, kaleme alındıkları mekânı ya da nesneyi ayrıntılı biçimde tasvir ederek sonraki dönem saray şairleri için bir üslup ve anlatım standardı oluşturmuştur. İbn el-Ceyyâb'ın ardından, Gırnata dışında bir sarayda ikamet eden, önde gelen bir bilgin ve tarihçi olan öğrencisi İbnü'l-Hatîb saray şairliği görevini üstlenmiştir. Ancak onun bu görevi yürüttüğü dönem, Nasrî Hanedanlığı'nın siyasi açıdan en istikrarsız evrelerinden birine denk gelmiştir. I. Yusuf'un bir saldırgan tarafından ibadet sırasında bıçaklanarak öldürülmesi ve ardından V. Muhammed'in üvey kardeşi tarafından tahttan indirilmesi, sarayda ciddi bir siyasal kaosa yol açmıştır. Sarayda art arda yaşanan bu beklenmedik gelişmeler, İbnü'l-Hatîb'i Gırnata'yı terk etmeye zorlamış ve Elhamra'da saray şairi olarak sürdürdüğü faaliyetlerini kesintiye uğratmıştır.<sup>25</sup> Bu durum, Elhamra'daki epigrafik program içinde kendisine atfedilen şiirlerin sayısının görece sınırlı olmasını da açıklamaktadır. Her ne kadar Elhamra'daki şiirlerinin sayısı sınırlı olsa da İbnü'l-Hatîb'in metinlerinde saraya ilişkin daha isabetli ve tarihsel açıdan güvenilir verilere yer verdiği dikkat çekmektedir. İbn el-Ceyyâb'ın aksine, yalnızca olumlu yönleri yüceltmekle yetinmeyerek, dönemde yaşanan gelişmeleri daha kapsayıcı ve gerçekçi bir anlatımla aktarmayı tercih etmiştir.

İbnü'l-Hatîb'in ardından İbn Zamrak, Elhamra'da saray şairi olarak görevine başlamıştır. Özellikle V. Muhammed'in hükümdarlığı döneminde, uzun yıllar boyunca saray için çok sayıda şiir kaleme almış ve Elhamra epigrafisinin en üretken isimlerinden biri hâline gelmiştir. İbn Zamrak'ın bu konumu edinmesinde, V. Muhammed'in ikinci hükümdarlığı sırasında inşa ettirdiği çok sayıdaki yeni yapı belirleyici olmuştur. Bu yapıların neredeyse tamamı bu makalede ele alınan Nasrî Saraylarında yer alır. Şiirlerinin büyük bir bölümü, V. Muhammed'in siyasi ve askerî başarılarını yüceltmekte ve sarayda düzenlenen tören ve kutlamaları betimlemektedir. İbn Zamrak'ın görev süresi boyunca Nasrî Sarayı hem mimari hem de estetik açıdan en parlak dönemine ulaşmıştır.<sup>26</sup> Öte yandan şiirlerinin birbirine eklemlenen odalar ve avlularda yer alması, bu mekânlarda sürekliliğe yol açmıştır. İbn Zamrak'ın şiir dilinin en belirgin özelliği, Elhamra'yı onu zaten tanıyan bir muhataba hitap edencesine ele almasıdır. Mekânı kozmik bir çerçeve içinde temsil eden İbn Zamrak, betimlemelerini ayrıntılı tasvirlerden ziyade çağrışıma dayalı bir anlatı üzerine kurar. Bu yaklaşım, Elhamra'yı bilinçli biçimde okuyucunun hayal gücüne bırakma niyetini

<sup>24</sup> Vîlchez, *Reading the Alhambra*, 16-17.

<sup>25</sup> A.g.e., 17.

<sup>26</sup> Vîlchez, *Reading the Alhambra*, 18.

yansıtır. Nitekim onun şiirlerini okuyan herkes, mekâna ilişkin öznel bir algı geliştirebilir.<sup>27</sup> Öte yandan Olga Bush, İbn Zamrak'ın anlatımında şiirin yalnızca mimariyi betimlemekle kalmayıp onu dönüştürdüğünü ileri sürer.<sup>28</sup> Bu bağlamda, bazı örneklerde şiir mimariyi açıklamaz; aksine mimari, şiirin anlam katmanlarını açığa çıkarır. Bu durum, şiir ve mimarinin bir arada deneyimlenmesiyle, izleyicinin bakış açısının dönüşmesi sonucunda ortaya çıkar. Nitekim mimariyle karşılaşma anında, her izleyici şiirin metaforik anlamlarını farklı biçimlerde algılayabilir. Bu da şiir ile mimarinin birbirini tamamlayan ve karşılıklı olarak anlam üreten unsurlar olduğunu göstermektedir. Bu kapsamda, şiirsel yazıtlar, şairleri ve onların yazım dilleri çerçevesinde incelenmeli; her şairin kendine özgü yaklaşımı göz ardı edilmemelidir.

Elhamra, geleneksel Arap şiirsel epigrafisinin en eksiksiz arşivlerinden birine ev sahipliği yapmaktadır. Bu yazıtların hem Elhamra'da bizzat korunuyor olması hem de onları aktaran ve onlara atıfta bulunan yazılı kaynaklarla desteklenmesi, saray-şehrin benzersizliğini daha da pekiştirmektedir.<sup>29</sup> Bu şiirlerin çoğu siva üzerine işlenmiş el yazısı niteliğindedir. Buna karşın bazıları mermer ya da ahşap üzerine oyulmuş olup buldukları fiziksel çevreyle birlikte kaligrafik görkemlerini özellikle öne çıkarır.<sup>30</sup> Ayrıca, bu şiirsel yazıtların şairleri saray sakinleri tarafından bilinmesine rağmen, metinlerin altında şair isimlerinin yer almaması kasıtlı bir tercihtir. Zira bu yazıtlar bireysel yazarlığa değil, doğrudan Elhamra'ya atfedilmiştir.<sup>31</sup> Bu bağlamda saray, yalnızca kendi dönemi için değil, aynı zamanda geleceğe yönelik bir algı ve anlam üretimi amacıyla tasarlanmış bir mekân olarak değerlendirilebilir. Bu etki, mimari ile edebiyat arasında kurulan bütüncül bir ilişki üzerinden inşa edilir. Yapılarda ve dalgalı su yüzeylerinde panoramik bozulmalar yaratmak üzere ışık etkilerinin ayna işlevi görmesi, şiirlerdeki çok katmanlı metaforik yapıyla paralellik taşır.<sup>32</sup> Yani, mimari ile şiirsel yazıtlar birlikte ele alındığında, mekânsal algıyı yönlendiren ve deneyimi dönüştüren bir atmosferin bilinçli olarak üretildiği görülmektedir.

Saray içindeki şiirsel yazıtlar genellikle simetrik bir düzen içinde geometrik eksenlere uygun biçimde merkezi noktalarda gruplanmıştır.<sup>33</sup> Ancak, Kur'ân yazıtlarının sarayın en üst bölümlerine yerleştirilmiş olması, bu konumlandırılmaların bilinçli ve planlı tercihler olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Her ne kadar iki yazıt türü anlam açısından birbirini tamamlıyor olsa da mekânsal yerleşimleri bakımından belirgin bir karşıtlık sergilerler. Buna rağmen, mekânlarda yer alan şiirsel ve Kur'ân yazıtları arasındaki anlamsal bağlar, yazıtların mimari bağlam içindeki anlamını güçlendirir. Bu nedenle yazıtlar ve mimari birlikte analiz edilmelidir.

<sup>27</sup> Akiko Motoyoshi and Stetkevych Suzann, "Poetry and Portraiture: A Double Portrait in an Arabic Panegyric by Ibn Zamrak," *Journal of Arabic Literature*, 30.3 (1999): 218.

<sup>28</sup> Olga Bush, "When My Beholder Ponders: Poetic Epigraphy in the Alhambra," *Artibus Asiae*, 66.2 (2006): 18.

<sup>29</sup> Vélchez, *Reading the Alhambra*, 15.

<sup>30</sup> A.g.e., 16.

<sup>31</sup> D. Fairchild Ruggles, "The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador," *Gesta* 36, no. 2 (1997): 187.

<sup>32</sup> Bargebuhr, *The Alhambra: a cycle*, 14.

<sup>33</sup> Vélchez, "La Construcción Poética," 269.

## Nasrî Saraylarında Mimari Oluşum ve Epigrafi

Elhamra'daki Nasrî Sarayları, Komares Sarayı ve Aslanlar Sarayı olmak üzere iki ana bölüme ayrılır. Komares Sarayı'nda yazıtların bulunduğu üç temel mekân mevcuttur: Mersinli Avlu, Kayık Odası ve Komares Salonu (Büyükelçiler Salonu). Aslanlar Sarayı'nda ise yazıtların yer aldığı beş alan bulunmaktadır. Bunlar; Aslanlı Avlu, Abencerrages Salonu, Krallar Salonu, İki Kız Kardeş Salonu ve Lindaraja Seyir Terası'dır (şekil 1). Şiirsel yazıtlar ve Kur'ân yazıtları, her iki sarayda da benzer temalar altında toplanmıştır. Şiirsel yazıtların temaları; betimleyici şiirler, dinî şiirler, tarihsel bilgi veren şiirler, kozmik şiirler ve şairi belli olmayan ancak Elhamra'da sıkça rastlanan anonim şiirler olmak üzere beş kategoriye ayrılmaktadır. Kur'ân yazıtları ise; Tanrı'nın yaratımını anlatan ayetler, ibadet eylemini konu alan ayetler, tevhid yazıtları, inanmayanlara yönelik uyarı ayetleri, Tanrı'nın mutlak hâkimiyetini ifade eden ayetler, Tanrı inancını vurgulayan ayetler, Tanrı'nın bağışlayıcılığını öne çıkaran ayetler ve nimet ayetleri olmak üzere sekiz temaya ayrılmaktadır. Bu tematik dağılım; yazıtların mekân içinde tesadüfi değil, belirli bir mekânsal hiyerarşi ve deneyim kurgusu doğrultusunda yerleştirildiğini göstermektedir.<sup>34</sup>

### Komares Sarayı

Komares Sarayı'nın merkezinde bulunan Mersinli Avlu'nun kuzey-güney cepheleri, yedi benzer kemerin altında yer alan galerilerden oluşmaktadır. Avluya batıdaki Meşveret Salonu'ndan ve doğudaki Aslanlar Sarayı'ndan erişilebilmesi; bu mekânın Nasrî Sarayları'nın kalbinde yer aldığını ve iki önemli yapıyı birbirine bağlayan bir geçiş noktası olduğunu göstermektedir.<sup>35</sup> Ayrıca, saray-şehrin bütünü içinde merkezi bir konumda bulunan Komares Sarayı, bu yerleşim düzeni sayesinde en ayrıcalıklı ve en önemli mevkiye sahiptir.

Öte yandan Komares Sarayı, saray-şehir içinde en yoğun yazıt programına sahip mekânlardan biridir. Saray-şehirdeki hiçbir diğer yapı, bu ölçüde çok sayıda ve tekrar eden Kur'ân yazıtı barındırmamaktadır. Geç dönem restorasyon müdahaleleri sırasında zarar görmüş ve günümüze ulaşmamış yazıtların bulunma ihtimali göz ardı edilemese de Komares Sarayı'nda günümüze ulaşan, bazıları birden fazla tekrarlanmış olmak üzere toplam yirmi altı Kur'ân yazıtı ve on üç adet şiirsel yazıt tespit edilmiştir.<sup>36</sup>

Bu genel çerçevenin ardından, Komares Sarayı'nın yazıt programının mekânsal örgütlenmeyle ilişkisini incelemek amacıyla, sarayın merkezinde yer alan Mersinli Avlu'dan başlanacaktır. Mimari düzeni ve sembolik göndermeleriyle bu avlu, saray bütünü'nün kurgulanmasında belirleyici bir role sahiptir. Mersinli Avlu'nun merkezinde dikdörtgen planlı bir su ögesi bulunmaktadır. İslam düşüncesinde cennet

<sup>34</sup> Kumsal Temizsoylu, *Alhambra Telling: A Study on the Epigraphy and Architecture of the Palace-City of the Nasrids*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2024.

<sup>35</sup> D. Fairchild Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain* (University Park, PA: Penn State Press, 2000), 187.

<sup>36</sup> Bu makalede geçen tüm yazıtların konumları ve tam listesi için bkz. Temizsoylu, *Alhambra Telling*, Ekler B-D.

bahçeleri, su unsurunun belirleyici olduğu mekânlar olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, su ögesinin avlunun merkezine yerleştirilmiş simetrik düzeni, Kur'ân'da cennet bahçesinin simetrik bir ortam olarak tasvir edilmesiyle ilişkilendirilmektedir.<sup>37</sup> Su yüzeyi, kırmızı tuğla çatının yansımaları ve avludaki yeşil mersin çalılarını bir arada görünür kılarak, mimari ve doğal unsurlar arasındaki karşıtlığı ortaya koymaktadır. Avlu, adını burada yetişen mersin çalılarında almakla birlikte; suda oluşan yansımalar nedeniyle El-Bürke Avlusu, yani "Aynalar Avlusu" olarak da anılmaktadır.<sup>38</sup>

Ursula Badenhorst'un Elhamra avlularına ilişkin çalışması, bu mekânın Kur'ânî anlatılarla ilişkisini berzah kavramı üzerinden ele almayı mümkün kılar. Berzah, fiziksel olan ile anlam düzlemi arasında işleyen, mekâna eşzamanlı olarak iki farklı varoluş katmanını kazandıran bir ara alandır.<sup>39</sup> Mimari bağlamda bu durum, bir mekânın hem somut hem de yansımaya yoluyla kurulan bir gerçeklik üretmesini sağlar. İbnü'l-Arabî'nin aynayı berzah kavramını açıklamak için kullandığı örnek, bu durumu açık biçimde ortaya koyar: Aynada görülen yansımaya ne bütünüyle varlıktır ne de bütünüyle yokluk; her iki ifade de aynı anda geçerlidir.<sup>40</sup> Mersinli Avlu'nun merkezindeki su ögesi, tüm avluyu ve gökyüzünü bir ayna gibi yansıtarak benzer bir ikili anlam üretir. Fiziksel olarak mevcut olmayan bir görüntünün algı düzeyinde varlık kazanması, bu mekânda gerçeklik ve yansımaya, varlık ve yokluk arasındaki eşzamanlılığı görünür kılar. Bu yönüyle Mersinli Avlu, iç ve dış mekânlar arasında aracılık eden bir eşik alanı olarak işlev görür.<sup>41</sup> Başka bir ifadeyle, bu avlu yalnızca cenneti temsil eden bir bahçe olarak değil; mimari gerçeklik ile uhrevî anlam arasında kurulan bir berzah olarak okunmalıdır. Bu ikili yapı, avlu boyunca yer alan Kur'ân yazıtlarında da izlenebilir. Yazıtlar; yaratılış, yaşam ve ahiret temalarını doğrusal bir anlatı içinde takip ederek mekânın anlam katmanlarını derinleştirir. Bu bağlamda, Mersinli Avlu'nun literatürde sıklıkla yalnızca Kur'ân'da betimlenen cennet bahçesinin temsili olarak ele alınması, mekânın çok katmanlı anlam yapısını sığlaştırmaktadır. Avlunun berzah kavramı çerçevesinde okunması, Komares Sarayı'ndaki epigrafik programın yalnızca süsleyici değil, mekânsal algıyı yönlendiren temel bir unsur olduğunu ortaya koyar. Bu mekânsal ve kavramsal çerçeve, Mersinli Avlu'da yer alan yazıtların konumlanması ve içerikleriyle daha da belirginleşir. Avluda bulunan Kur'ân yazıtları ve şiirsel yazıtlar, yalnızca dekoratif öğeler olarak değil, su ögesi etrafında kurulan bu eşik mekânın anlam üretimini yönlendiren unsurlar olarak işlev görür. Yazıtların avlunun eksenleri boyunca ve belirli mimari bileşenlerle ilişkilendirilmiş biçimde yerleştirilmiş

<sup>37</sup> Inas Alkholi, "Alhambra Palace: A Representative Image of Paradise," *Atiner Conference Presentation Series: Atiner's Conference Paper Proceeding Series* (Atina: Athens Institute for Education and Research, 13 Eylül 2022), 3.

<sup>38</sup> Erten Bilgiç, "Din ve İnançlarda Suyun Önemi ve Mimariye Yansımaları: Elhamra Sarayı Örneği," *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 56 (2019): 72.

<sup>39</sup> Ursula Badenhorst, "The Language of Gardens: Ibn al-'Arabî's Barzakh, the Courtyard Gardens of the Alhambra, and the Production of Sacred Space" (doktora tezi, University of Cape Town, 2014), 43.

<sup>40</sup> William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-'Arabî's Metaphysics of Imagination*. (Albany: State University of New York Press, 1989), 205.

<sup>41</sup> Badenhorst, "The Language of Gardens," 43.

olması, metin ile mekân arasında bilinçli bir ilişki kurulduğunu göstermektedir.

Mersinli Avlu'da toplamda altı adet şiirsel yazıt bulunmaktadır. Şiirsel yazıtların önemli bir bölümü İbn Zamrak tarafından kaleme alınmıştır. Güney revakının nişlerinde yer alan ilk iki şiir, avlunun su ve gölge gibi fiziksel özelliklerini betimlerken mekânı eşzamanlı olarak cennetle özdeşleştiren bir söylem kurar. Bu metinlerden biri, nişin kendi sesiyle konuştuğu kurgusuyla mimariyi metnin öznesi hâline getirir ve avlunun düzeni, çiçek benzetmeleri aracılığıyla açıklanır. Güney revakının kemerinde yer alan üçüncü şiir, avluyu Nasrî yönetiminin siyasal ve idari merkezi olarak tanımlar. Mekân, halifenin yükselişi ve kahramanca eylemlerin sahnesi olarak sunulurken; şiirin ilerleyen bölümlerinde hükümdarın dini sorumlulukları vurgulanır. Metin, Nasrî sloganı olan “Wa lâ ghâlib illâ Allâh” (Allah'tan başka galip yoktur) ifadesiyle son bulur. Avlunun yan nişlerinde yer alan dördüncü ve beşinci şiirsel yazıtlar, şairleri bilinmeyen ve tematik olarak dinî içerik taşıyan metinlerdir. Kuzey revaktaki son şiir ise İbn Zamrak tarafından V. Muhammed'i ve zaferlerini onurlandırmak amacıyla kaleme alınmış olup; hükümdarın fetihlerini, kudretini ve adaletini öne çıkarır.

Mersinli Avlu'da toplam on dört tekrarlar sayılmazsa sekiz adet Kur'ân yazıtı bulunmaktadır. Bu yazıtlar, farklı sure ve ayetlerden seçilmiş olmakla birlikte, ortak bir tematik çerçeve etrafında birleşir: mutlak kudretin, nimetlerin, zaferin ve şerefin yalnızca Tanrı'ya ait olduğu. Yazıtlar kuzey ve güney revaklar ile yan nişlere yerleştirilmiş olup; Tanrı'nın mutlak otoritesi, koruyuculuğu, bağışlayıcılığı ve iradesi vurgulanmaktadır (K. 3:126; K. 12:64; K. 16:53; K. 18:39; K. 37:35; K. 47:19; K. 4:139; K. 10:65). Bu Kur'ân yazıtlarının konumları, aynı mekânlarda yer alan ve V. Muhammed'in kudretini, adaletini ve erdemlerini öven şiirsel yazıtlarla bilinçli bir ilişki kuracak şekilde düzenlenmiştir. Böylece hükümdarı yücelten söylem, Tanrı'nın mutlak hâkimiyetinin önüne geçmeyecek biçimde sınırlandırılmakta; dünyevi güç, ilahi iradenin bir sonucu olarak konumlandırılmaktadır. Avlunun güzelliği ve ihtişamını betimleyen şiirlerle birlikte okunduğunda, bu yazıt programı, saray mekânını ilahi lütfun bilinci ve buna eşlik eden bir şükran söylemi çerçevesinde yapılandırmaktadır.

Mersinli Avlu ile Komares Salonu'nu birbirine bağlayan bir geçiş mekânı olan Kayık Odası (Qā'at al-Baraka) genellikle Arapça *al-baraka* (bereket) kavramı ile ilişkilendirilmektedir.<sup>42</sup> Odada İbn Zamrak tarafından kaleme alınan dört adet şiirsel yazıt bulunmaktadır. İlk iki şiir, giriş kemerinin iki yanında karşılıklı olarak konumlandırılmış olup; mimari unsurların bizzat kendisi konuşuyormuş izlenimi verecek şekilde birinci tekil şahısla kaleme alınmıştır. Bu şiirlerden ilki, kemeri mutluluğun merkezi olarak sunar. Dua ve ritüelin sürekliliğine ilişkin metaforlar aracılığıyla kesintisiz övgüyü mutluluk kavramıyla ilişkilendirerek mimari formu şiirsel imgelerle bütünleştirir. İkinci şiir, salonu sembolik ikiliklerle karakterize ederek, onu ayın taçlandığı bir gelin sandalyesi olarak tanımlamaktadır. Diğer iki şiir ise

<sup>42</sup> Ana Sánchez and Ángel Sánchez, *The Alhambra* (Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2014), 103.

nişlerde konumlandırılmıştır ve her ikisinde hükümdarı överek anlatan ve onu yücelten şiirlerdir.

Kayık Odası'nda yer alan üç adet Kur'ân yazıtı ise; Tanrı'nın mutlak otoritesini, inanmayanlara yönelik uyarıyı ve ilahî yardıma duyulan ihtiyacı vurgulayan temalar etrafında şekillenmektedir (K. 61:13; K. 4:139; K. 10:65). Bu yazıtlar, Komares Sarayı genelinde tekrar eden söylemle uyumlu olmakla birlikte, mekânın geçiş niteliğini ilahî koruma ve rehberlik fikri üzerinden anlamlandırmaktadır.

Komares Salonu, Komares Sarayı'nın en kuzeyinde yer alır ve saray-şehrin en büyük mekânıdır. Mevcut literatürde bu mekânın taht salonu olduğu genel kabul görmektedir. Bu yönüyle saray-şehirden işlevi açıkça tanımlanabilen sayılı mekânlardandır. Salonun iç mekân kurgusu, bilinçli bir kozmolojik programla bu ayrıcalıklı konumu pekiştirir. Yedi katmanlı, yıldız motifleriyle bezeli ahşap kubbe, yedi kat göğü temsil ederken; Tanrı'nın tahtı sembolik olarak en üst noktada konumlanmıştır.<sup>43</sup> Kubbenin hemen altında, zemine işlenmiş Nasrî sloganı "Wa lâ ghâlib illâ Allâh" yer alır. Bu slogan saray genelinde sıkça tekrarlanırsa da yalnızca bu mekânda zemine yerleştirilmiştir. Bu özgün konumlandırma; ilahi otorite, kozmik düzen ve dünyevi iktidar arasında dikey bir eksen kurar.<sup>44</sup> Salonun epigrafik programı da bu ayrıcalıklı konumu destekler. Toplamda üç adet şiirsel yazıt bulunan salonda; giriş kemerindeki nişlerde bulunan İbnü'l-Hatîb'e ait iki şiir, mekânı kozmik göndermeler ve metaforlar aracılığıyla betimleyerek salonu yaratım, bereket ve mutlulukla ilişkilendirir. Orta nişte yer alan üçüncü şiir ise mekânı açıkça tüm krallığın taht salonu olarak tanımlar ve kubbeyi "En Yüce Kubbe" olarak nitelendirir; bu ifade yıldızların ağzından aktarılır. Kur'ân yazıtları bu sembolik hiyerarşiyi daha da güçlendirir. Salonda bulunan dokuz Kur'ân yazıtı (K.113:1 iki kere tekrarlanmaktadır) inanmayanlara yönelik uyarı ayetleri, Tanrı inancı, ibadet gerekliliği ve Tanrı'nın yaratımı gibi temaları işler (K.11:88, K.47:19, K.113:1, K.48:29, K.4:139, K.10:65, K.37:35, K.67). Özellikle Mülk Suresi'nin (K.67) saray-şehirden yalnızca bu salonda yer alması, kubbenin kozmolojik temsiliyle doğrudan örtüşerek; mimari, yazıt ve teolojiyi bütüncül bir anlam sisteminde birleştirir. Sonuç olarak, Komares Salonu'nun mimari kurgusu, şiirsel ve Kur'ân yazıtlarıyla birlikte, dünyevi iktidarın ilahi irade ve kozmik düzenle temellendirildiği bir temsil alanı yaratır. Bu bütüncül sembolik yapı, salonu Elhamra'daki diğer tüm mekânlardan ayıran temel unsur olarak öne çıkar.

Komares Sarayı'nın mimari ve epigrafik programı sadece bir iktidar gösterisi olarak değil, Nasrî yönetiminin meşruiyetini kozmik ve ilahi semboller aracılığıyla meşrulaştıran bir ideolojik alan olarak işlev görür. Su ögesi, şiirler ve Kur'ân yazıtları, mekânı dünyevi güç ile ilahi irade arasında aracılık yapan bir temsil alanına dönüştürür. Bu bütüncül yapı, Komares Sarayı'nı Elhamra'daki diğer mekânlardan ayıran temel unsur olarak öne çıkar ve sarayın hem estetik hem de politik bir mesaj ilettiğini ortaya koyar.

<sup>43</sup> Alkholly, "A Study of the Poetic," 22.

<sup>44</sup> Valeria Gonzalez, *Beauty and Islam. Aesthetics in Islamic Art and Architecture* (London: institute of Ismaili Studies), 42-68.

## Aslanlar Sarayı

Komares Sarayı'nda mekân, epigrafi ve kozmoloji aracılığıyla hiyerarşik ve okunabilir bir düzen içinde yapılandırılırken; Aslanlar Sarayı bu düzeni bilinçli biçimde askıya alan, anlamı sabitlemek yerine çoğullaştıran bir mekânsal deneyim sunar. Aslanlar Sarayı ve Komares Sarayı benzer mimari öğelere sahip olmalarına rağmen, temelde farklı mekânsal deneyimler sunar. Komares Sarayı'nda aks düzeni, mekânsal hiyerarşi ve okunabilirliği öne çıkarırken; Aslanlar Sarayı algısal muğlaklığa dayalı bir mekân kurgusu üretir. İnce sütunlarla çevrili beyaz mermer döşemeli avlu, iç ve dış mekân arasındaki sınırların bilinçli olarak belirsizleştirildiği orman benzeri bir atmosfer yaratır. Bu mimari kurgu, epigrafik programın düzenlenişini ve mekânla kurduğu ilişkiyi doğrudan etkiler. Saray, hiyerarşik bir mekân olarak işlev görmekten ziyade; yoğun süsleme programı, sütunların ritmik tekrarı ve yansıtıcı yüzeyler aracılığıyla yönelim ve ölçek algısını bilinçli biçimde muğlaklaştırır. Bu durum, algısal bir belirsizlik yaratarak mekânsal anlamın hemen kavranabilir olmadığını ve izleyici tarafından aktif olarak yorumlanması gerektiğini vurgular.<sup>45</sup> Algısal belirsizliğe yapılan vurgu, geometrik kurguyla daha da güçlendirilmiştir. Bu geometrik kurgu, Komares Sarayı'ndaki merkezi ve simetrik düzenle karşılaştırıldığında, mekânsal anlamın tek bir odak noktasında toplanmadığını açıkça ortaya koyar. Mekânsal çerçevede epigrafi ise kendine has bir rol üstlenir.

Buna karşın, Komares Sarayı ile karşılaştırıldığında, Aslanlar Sarayı daha az sayıda Kur'ân yazıtı içerirken, yoğun bir şiirsel yazıt programına sahiptir. Sarayda toplamda on üç adet Kur'ân yazıtı bulunmakta olup aynı ayetler göz ardı edilirse; dört farklı Kur'ân yazıtı ve on bir şiirsel yazıt mevcuttur. Şiirsel yazıtlar, Komares Sarayı'ndaki dağınık yerleşimin aksine; burada keskin biçimde tanımlanmış bir eksen boyunca düzenlenmiştir; hiçbir şiirsel yazıt bu eksenin dışına taşmamaktadır. Bu yazıtlar, sarayı hem fiziksel hem de metafiziksel düzeyde ifade eder. Bu durum, Aslanlar Sarayı'nda epigrafinin yalnızca mimariyi açıklayan bir araç değil, mekânın deneyimlenme biçimini yönlendiren aktif bir unsur olduğunu gösterir. Mimari unsurlar konuşan özneler olarak kurgulanırken; su, ışık ve süsleme gibi öğeler, dönüşümün araçları olarak çerçevelenir. Bu ikili anlatı, maddi biçim ile sembolik anlamın sürekli etkileşim hâlinde olduğu sarayın mekânsal durumunu yansıtır. Bu bağlamda epigrafi, Aslanlar Sarayı'nı yalnızca süslemekle kalmaz; mekânın nasıl algılandığını ve deneyimlendiğini de etkin biçimde yapılandırır.

Aslanlı Avlu'nun tam merkezinde on iki aslanlı bir çeşme yer alır ve bu çeşmeden çıkan dört dar su kanalı avluyu dört bölüme ayırır. Avlunun genel düzeni altı köşeli bir yıldız şemasıyla ilişkilendirilirken; merkezdeki çeşme, biçiminden ziyade konumu ve geometrik organizasyonu aracılığıyla, kesişen karelerden türeyen on iki köşeli bir yıldız şemasına işaret eder.<sup>46</sup> Bu düzenleme, avluyu kozmolojik bir düzen içinde

<sup>45</sup> Jennifer Borland, "The Forested Frontier: Commentary in the Margins of the Alhambra Ceiling Paintings," *Medieval Encounters 14* (2008): 330-331.

<sup>46</sup> Ann Robertson, "Revisiting the Geometry of the Sala de Dos Hermanas," *Bridges Donostia: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, (2007): 4.

yapılandırılmış bir mekân olarak konumlandırır. Aslanlı Avlu'daki tek şiirsel yazıt olan çeşme yazıtı; avluyu hem su, ışık ve süslemenin fiziksel olarak deneyimlendiği bir mekân hem de maddi kalıcılığın ötesine işaret eden sembolik bir alan olarak tanımlar. Metinde yer alan akan su ve yansıyan ışık betimlemeleri, avlunun mimari düzeniyle örtüşerek bu sembolik anlamın mekân üzerinden deneyimlenmesini sağlar. Avluda dört adet Kur'ân yazıtı bulunur ancak bunlar iki farklı ayetin tekrarlarından oluşur (K.4:139; K.10:65). Bu yazıtların yerleştirilme biçimi, mekâna özgü yeni anlamlar üretmekten ziyade; tutarlı ve yerleşik bir teolojik çerçevenin sürekliliğini pekiştirir.

Abencerrages Salonu, Aslanlar Sarayı'nın kuzey-güney ekseninin güney ucunda yer alan bir mekân olup; aynı zamanda sarayın şiirsel ekseninin başlangıç noktasını oluşturur. Salonun en belirgin unsuru, merkezinde yer alan çeşmedir ve mekân, sekiz köşeli yıldız formunda bir mukarnas kubbe ile taçlandırılmıştır.

Salonda üç adet şiirsel yazıt bulunmaktadır ve bunların tamamı İbn Zamrak tarafından kaleme alınmıştır. İlk şiirsel yazıt, mekânın sonunda, orta aks üzerinde konumlanarak Aslanlar Sarayı'ndaki şiirsel eksenin başlangıcını işaret eder. Şiir, mekânın güzelliğini övgüyle dile getirerek buranın en güzel salon olduğunu vurgular. Aynı zamanda, hükümdarı koruyan üstün bir tılsımı barındırdığını ifade eder. Üçüncü dizede ise sekiz köşeli yıldız biçiminde inşa edilmiş kubbeye gönderme yapılarak; bu kubbenin daima yerinde durması gerektiği ve bu sayede İslam'ı bir arada tutacağı belirtilir. Sekiz köşeli yıldız formunda inşa edilen bu kubbe altında İslam'ın birleştiğinin ifade edilmesi, mekâna taht salonunu andıran bir nitelik kazandırır. Ayrıca, İslami rivayete göre Arş'ı sekiz melek taşır.<sup>47</sup> Bu gönderme, mekânın yalnızca estetik ya da simgesel bir alan olarak değil; ilahi düzenin yeryüzündeki temsiline aracılık eden bir iktidar mekânı olarak kurgulandığını düşündürür. Şiirin son dizeleri, bânîsi V. Muhammed'e duyulan hayranlıkla son bulur. Abencerrages Salonu'ndaki diğer iki şiirsel yazıt, giriş nişlerinde yer almaktadır. Her ikisi de üç dizeden oluşan kısa şiirlerdir. İlk şiir, V. Muhammed'in tıpkı babası I. Yusuf gibi parlak bir hükümdar olduğunu ifade eder. Şiirde, onun tahtta oturan güçlü bir sultan olarak görüldüğü belirtilir. Burada sözü edilen tahtın, bu avlunun hemen bitişiğinde yer alan Komares Salonu'na işaret ettiği düşünülmektedir; dolayısıyla bazı şiirler, saray-şehir içindeki mekânı ve onun çevresini birlikte temsil eder. Giriş nişindeki ikinci şiir de V. Muhammed'e ithaf edilmiştir. Bu şiirde, onun Aslanlar Sarayı ile zafere giden yolu açtığı belirtilir. Burada anlatılan zafer, V. Muhammed'in maruz kaldığı iftiralara aşarak ikinci kez tahta çıkması ve bu avluyu inşa etmesiyle ilişkilidir. Bu mekânda üç adet Kur'ân yazıtı bulunmaktadır. Bunlardan ikisi, daha önce ele alınan ayetleri içermekte olup Nasrî Sarayları'ndaki diğer odalarda da tekrar edilmiştir (K.4:139 ve K.10:65) ve inkârcıların cezalandırılmasını konu alır. Salondaki üçüncü yazıt ise mutlak kudret ve gücün yalnızca Tanrı'ya ait olduğunu bildirir (K.3:126). V. Muhammed'in zaferlerini ve gücünü yücelten

<sup>47</sup> Annemarie Schimmel, *The Mystery of Numbers* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 174.

şiiirlerin bulunduğu bu mekânda, Tanrı'nın üstünlüğünü vurgulayan bir ayetin yer alması anlamlıdır. Benzer şiiirlerle bezeli diğer mekânlarda da bu tür Kur'ân yazıtlarının sıkça kullanılması; Nasrîlerin, hükümdarın otoritesi karşısında Tanrı'nın mutlak üstünlüğünü bilinçli olarak vurguladıklarını gösterir.

Krallar Salonu, Aslanlar Sarayı'ndaki diğer odalardan farklı bir açıyla inşa edilmiş ve duvar resimleriyle sıra dışı bir nitelik kazanmıştır. Bu resimlerin hangi dönemde ve kim tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir. Resimlerin ne bir başlangıç ne de bir bitiş noktası vardır ve kronolojik bir hikâye anlatmazlar. Her biri yoğun ve canlı bir arka plana sahip olup; ziyaretçinin resimlerin anlamını kavramaya çalışarak mekânda uzun süre vakit geçirmesine imkân tanır.<sup>48</sup> İlginç bir şekilde, bu salonda herhangi bir şiiirsel yazıt bulunmamaktadır; sanki şiiirsel yazıtlar yerini duvar resimlerine bırakmış ve iletilmek istenen mesajlar metin yerine görsel olarak aktarılmıştır. Resimlerin ne anlattığına dair mevcut literatürde farklı görüşler bulunmaktadır; ancak sıklıkla kabul gören görüş, onların saray-şehir içindeki mekânlara atıfta bulunduğudur.<sup>49</sup> Salon içinde bulunan ve on Arap figürünü tasvir eden en ünlü resim ise genellikle V. Muhammed'in onuncu Nasrî Sultanı olması bağlamında; tasvir edilen kişilerin onun ve ondan önce tahta geçen atalarının temsili olduğu şeklinde yorumlanır.<sup>50</sup> Krallar Salonu, bu şekilde Nasrî Hanedanı'nın gücünü görsel olarak pekiştirir; yazıt yerine resim aracılığıyla aktarılan mesajlar, mekânın izleyiciye salt estetik değil, siyasi ve ideolojik bir anlam sunduğunu gösterir. Burada bulunan Kur'ân yazıtları ise daha önce Abencerrages Salonu'nda da tespit edilen ayetlerdir (K.4:139 ve K.10:65) ve inkârcıların cezalandırılmasını konu alır.

İki Kız Kardeş Salonu, Aslanlar Sarayı'nın kuzey-güney eksenindeki en kuzeydeki mekândır ve Lindaraja Seyir Terası'nın hemen önünde yer alır. Inas Alkholy, bu salondaki mukarnas kubbeyi İslam dünyasındaki en karmaşık kubbe olarak tanımlar.<sup>51</sup> Salonun adı, merkezindeki ikiz şekilde tasarlanmış mermer sütunlara atıfta bulunur. Orijinal adı ise kesin olarak bilinmemektedir.<sup>52</sup> Konumu son derece özgündür; zira doğrudan On İki Aslanlı Çeşme ile aynı hizada yer alır ve bu çeşmeden çıkan su kanallarından biri salonun ortasından geçerek burada yer alan küçük bir hazneye ulaşır. İki Kız Kardeş Salonu, Aslanlar Sarayı'ndaki diğer salonlardan bir diğer özelliğiyle de ayrılır. Salon kare planlıdır; ancak etrafı üç adet dikdörtgen planlı odayla çevrilidir. Bu durum hem kubbede hem de salonun plan düzeninde yüksek düzeyde bir geometrik tasarımın kullanıldığını göstermektedir. Salon yalnızca tasarımıyla değil, epigrafik unsurlarıyla da öne çıkar. Salonda üç adet şiiirsel yazıt bulunmaktadır ve bunların tamamı İbn Zamrak'a aittir. İlk iki yazıt, aynı şiiirin devamı niteliğinde olup karşılıklı nişlere yerleştirilmiştir. Toplam

<sup>48</sup> Borland, "The Forested Frontier, 336-337.

<sup>49</sup> A.g.e., 334-335.

<sup>50</sup> Jerrilynn Denise Dodds, "The Paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology," *The Art Bulletin* 61.2 (1979): 196.

<sup>51</sup> Alkholy, "A Study of the Poetic," 25.

<sup>52</sup> A. Cid Acedo, *The Alhambra and Generalife Focus* (Granada: Edilux, 2008), 118.

altı dizeden oluşan şiirin ilk üç dizesi, girişteki sol nişte; son üç dizesi ise sağ nişte bulunur. Şiirin açılış üç dizesi nişi tasvir eder ve onu yıldızlarla karşılaştırır. Sonraki üç dize ise İki Kız Kardeş Salonu'nu bir saray olarak tanımlar ve bu zevkleri mümkün kıldığı için bânîsi V. Muhammed'e teşekkürle son bulur. İki Kız Kardeş Salonu'ndaki üçüncü şiirsel yazıt, saray-şehir içindeki en uzun şiir olması bakımından dikkat çeker ve toplam yirmi dört dizeden oluşur. Şiir birinci tekil şahısla, adeta duvarın kendisi konuşuyormuş gibi kaleme alınmıştır. İkinci ile yedinci dizeler arasında V. Muhammed övülür; şiir, bu güzelliğin onun zevkiyle yaratıldığını ve salonun dünyadaki en özgün ve güzel mimari tasarım olduğunu sürekli vurgular. Yedinci ile on ikinci dizeler arasında kozmik göndermelerle kubbenin göksel niteliği betimlenir. On ikinci ile on dokuzuncu dizeler arasında ise salonun mimari özellikleri ayrıntılı şekilde ele alınır. On dokuzuncu dizede salonun işlevine de değinilir ve buradan daha geniş ve iyi düzenlenmiş bir toplanma alanı olmadığı belirtilir. Torres Balbás ve Fernández-Puertas'a göre, bu şiir V. Muhammed'in çocuklarının sünnet törenini anmak amacıyla yazılmıştır. Tören, bu salonda büyük bir seremoniyle gerçekleştirilmiş ve İbn Zamrak şiiri bu etkinliği onurlandırmak için kaleme almıştır.<sup>53</sup> İki Kız Kardeş Salonu'ndaki Kur'ân yazıtları incelendiğinde, bu mekâna özgü özel bir yazıt bulunmadığı görülür. Burada tespit edilen üç yazıttan ikisi, Nasrî Sarayları'ndaki diğer odalarda da yer alan ayetleri içerir; üçüncüsü ise Abencerrages Salonu'ndaki yazıtla aynıdır. Bu ayetler, inkârcıların cezalandırılmasını ve mutlak zafer ile kudretin yalnızca Tanrı'ya ait olduğunu vurgular (K.3:126; K.4:139; K.10:65). Bu durum, İki Kız Kardeş Salonu'nun hem mimari hem de epigrafik olarak, Nasrî iktidarının ideolojik mesajını önceki salonlarla uyumlu şekilde ilettiğini gösterir; şiirler ve yazıtlar aracılığıyla mekân hem estetik bir deneyim sunmakta hem de hükümdarın gücünü ve Tanrı'nın mutlak otoritesini pekiştirmektedir.

Lindaraja Seyir Terası, İki Kız Kardeş Salonu'nun sonunda yer alır ve aşağıdaki Lindaraja Bahçesi'ne bakar. Bahçenin ortasında bulunan Lindaraja Çeşmesi, aynı zamanda Aslanlar Sarayı'ndaki şiirsel eksenin son noktasıdır. Seyir terasının orijinal adı al-Ayn Dar Aisa olup; "Ayşe'nin evinin penceresi (gözleri)" anlamına gelir. Çoğu akademisyen, bu terasın V. Muhammed'in en sevdiği sultan olan Ayşe'ye adanmış olduğunu kabul etmektedir.<sup>54</sup> Terasın orijinal adı, mekânın işlevini ve sultanın bakış yönünü gösterir.<sup>55</sup> Günümüzde buradan bakıldığında yalnızca Hristiyan döneminde eklenen bir duvar ve Lindaraja Bahçesi görülmektedir. Ancak Nasrî döneminde bu duvar yoktu; sultan buradan Gırnata'nın tamamına hakimdi. Burada, toplamda dört adet şiirsel yazıt ve üç adet Kur'ân yazıtı olmak üzere toplamda yedi yazıt bulunmaktadır. Girişte yer alan nişlerde, birbirine bakan ve İbn Zamrak'a ait olan iki adet şiirsel yazıt bulunmaktadır. Her iki yazıt da dörder dizeden oluşur. İlk şiir, Lindaraja'nın güzelliğini tasvir eder ve Lindaraja'nın bizzat kendisinin konuştuğu izlenimini verecek şekilde kaleme alınmıştır. Şiirin son dizesi

<sup>53</sup> Balbás, "La Alhambra," 100-101; Puertas, "La Alhambra," 117.

<sup>54</sup> Sanchez and Sanchez, *The Alhambra*, 140.

<sup>55</sup> Bush, "When My Beholder Ponders," 61.

ise mekânın manzaraya ve gökyüzüne açılan konumuna gönderme yapar; dolunay ışığının geceleri alanı nasıl aydınlattığını betimler. İkinci şiir, pencerenin bakış açısından Lindaraja Bahçesi'ne gönderme yaparak açılır ve mekânın bahçeyle birlikte var olduğunu, ondan ayrı olmadığını vurgular. Bu ifade tek başına ele alındığında belirsiz görünse de Lindaraja Çeşmesi üzerindeki yazıtla birlikte okunduğunda anlam kazanır. Bu bağlamda şiirde geçen “deniz” ifadesinin, Lindaraja Bahçesi'ndeki Lindaraja Çeşmesi'ne atıfta bulunduğu anlaşılır. Şiirin son dizelerinde ise bu ihtişamın bânîsi olarak V. Muhammed öne çıkarılır. Üçüncü şiir on üç dizeden oluşur. Şiirin ilk dizesi, Lindaraja Seyir Terası'nın konumuna odaklanır. Sarayın en yüksek noktalarından birinde yer alan bu mekân, kent ve çevresindeki peyzaj üzerinde hâkim bir manzara sunar. Şiirde, Lindaraja'nın “en yüksek görüş noktasına” sahip olduğu vurgulanırken; Tâhâ Suresi'nin 64. ayetine dolaylı bir gönderme yapılır. Bu ayette en yüce konumda olanların zafere ulaşacağı ifade edilir. Kur'ân'da bu “yükseklik” İslam ile ilişkilendirilirken; şiirde metaforik olarak fiziksel yükseklik üzerinden yeniden yorumlanır. Devam eden dizelerde Lindaraja'nın konumunun ve manzarasının görkemi betimlenir ve V. Muhammed övgüyle anılır. Şiirin son dizesinde ise mekân, ebedî bir cennet olarak tanımlanır; bu uhrevî mekân, iyi amellerinin karşılığı olarak V. Muhammed'e atfedilir. Son şiirsel yazıt, Lindaraja Bahçesi'nde, pencerenin hemen altında yer alan Lindaraja Çeşmesi üzerinde bulunur. Şiir, çeşmenin kendi ağzından, birinci tekil şahısla kaleme alınmıştır. Açılış iki dizesi, çeşmenin güzelliğini över. İkinci dizede, bu çeşmenin eşsiz olduğu vurgulanır; doğuda ve batıda benzerinin bulunmadığı ifade edilirken, aynı zamanda içinde yer aldığı bahçeye ve Aslanlar Sarayı'na da dolaylı göndermelerde bulunulur. Şiirin devam eden dizelerinde çeşme betimlenir; öncelikle “su göğü” olarak tanımlanır ve bu ifadeyle gökyüzünün su yüzeyindeki yansımaya dikkat çekilir. Ardından, berraklığı vurgulanarak, büyük mermerlerden oluşan bir denize benzetilir. Bu “deniz” metaforu, daha önce Lindaraja Seyir Terası'ndaki nişte yer alan şiirde geçen deniz göndermesiyle örtüşür ve her iki metinde de aynı çeşmeye işaret edildiğini gösterir. Şiirin son dizeleri V. Muhammed'e övgüye ayrılmıştır ve onun kişisel niteliklerine vurgu yapar. Metinde V. Muhammed, karanlığı aydınlatan, tebaasına umut veren, ülkeyi koruyan, devletin yöneticisi ve hem dünyevi hem de dini anlamda rehberlik eden bir hükümdar olarak tasvir edilir. Lindaraja'da bulunan tek Kur'ân yazıtı Tanrı'nın mutlak kudretini, affediciliğini ve koruyuculuğunu öne çıkarmaktadır (K.12:64). Bu bağlamda Lindaraja Seyir Terası, yalnızca manzaraya açılan bir son nokta değil; Aslanlar Sarayı boyunca hareket, şiir ve epigrafiyle üretilen anlamın, hükümdarın bakışı aracılığıyla kent ölçeğine taşındığı ideolojik bir eşik mekân olarak işlev görür.

### **Komares Sarayı ve Aslanlar Sarayı Üzerine Sonuç Değerlendirmeleri**

Komares Sarayı'nda aks düzeni ve dikey hiyerarşi ön plandayken, Aslanlar Sarayı algısal muğlaklık ve şiirsel eksen aracılığıyla anlamın sürekli üretildiği bir mekân deneyimi sunar. Bu durum, söz konusu iki yapının mimari düzenlemeleri ile epigrafik programlarının birlikte ve karşılaştırmalı olarak ele

alınmasını mümkün kılmıştır. Nitekim yapılan analizler, bu iki saray arasında hem mekânsal kurgu hem de yazıt programı açısından beklenen ve anlamlı paralelliklerin bulunduğunu ortaya koymuştur.

Komares Sarayı Kur'ân yazıtları bakımından daha baskınken, Aslanlar Sarayı şiirsel yazıtlar açısından daha belirgin bir karakter sergiler. Her iki sarayda da baskın yazıt türleri, mekân içinde dikey eksenler oluşturmaktadır. Başka bir ifadeyle, Aslanlar Sarayı kendisini şiirsel yazıtlar aracılığıyla ifade ederken, Komares Sarayı bu işlevi Kur'ân yazıtları üzerinden yerine getirir. Bu durum, iki sarayın farklı ancak birbirini tamamlayan temsili anlatım biçimlerine sahip olduğunu göstermektedir.

Her iki avludaki şiirsel yazıtlar incelendiğinde, bu yazıtların kuzey–güney doğrultusunda uzanan bir şiirsel eksen oluşturduğu görülmektedir. Komares Sarayı'nın mekânsal düzeninin kuzey–güney eksenini boyunca kurgulanmış olması göz önüne alındığında; yazıtların bu doğrultuyu izlemesi şaşırtıcı değildir. Ancak Aslanlar Sarayı'ndaki şiirsel eksenin de Komares Sarayı ile aynı doğrultuyu takip etmesi dikkat çekicidir. Zira Aslanlar Sarayı'nın uzun kenarı doğu–batı eksenini üzerinde yer almakta ve yapı, Komares Sarayı'nı dikey olarak keserek L biçimli bir plan oluşturmaktadır. Buna rağmen, her iki saraydaki eksenler kuzey–güney doğrultusunda konumlandırılmıştır. Bu yönelimin spesifik nedeni bilinmemekle birlikte, mevcut literatürde bu konuya ilişkin herhangi bir yorum da bulunmamaktadır. Ancak bu durum, yazıt eksenlerinin rastlantısal değil, bilinçli bir mekânsal strateji olarak ele alınması gerektiğine işaret etmektedir. Her iki avludaki şiirsel yazıtların temaları incelendiğinde, Komares Sarayı'nda belirli bir tematik sürekliliğin bulunmadığı görülmüştür. Bu durum, avlunun üç farklı hükümdar döneminde inşa edilmesiyle açıklanabilir. Buna karşın, Aslanlar Sarayı'ndaki şiirsel eksen tek bir baskın tema etrafında şekillenmektedir. Bu betimleyici şiirler, mekânları ve çevrelerini ayrıntılı biçimde tasvir eder. Avlunun V. Muhammed tarafından inşa ettirilmiş olması ve tüm şiirsel yazıtların İbn Zamrak'a ait olması; bu mekânın bilinçli ve programlı bir şekilde kurgulandığını desteklemektedir. Dolayısıyla Aslanlar Sarayı'ndaki şiirsel bütünlük, sarayın ideolojik ve estetik açıdan önceden tasarlanmış bir anlatı sunduğunu ortaya koymaktadır.

Juan Carlos Ruiz Souza'ya göre, Aslanlar Sarayı'nın kuzeyinde yer alan Lindaraja Seyir Terası, yaşayan sultanın tahtta bulunduğu mekân olarak öne çıkar.<sup>56</sup> Buna karşın, Souza güneydeki Abencerrages Salonu'nun mimarisini özellikle Memlük örnekleriyle kıyaslayarak ölümle ilişkilendirilen bir mekân olarak tanımlar.<sup>57</sup> Souza'ya göre, bu cenaze niteliği salondaki şiirde de ima edilmektedir.<sup>58</sup> Salonun arkasında bulunan rawda (cenaze bahçesi), Nasrî sultanlarının mezarlarına ev sahipliği yapar ve bu durum Souza'nın iddiasını destekler niteliktedir. Ayrıca Souza'ya göre; kuzeydeki Lindaraja Seyir Terası'ndaki hükümdarın tahtının bulunduğu eksenin devamında, İki Kız Kardeş Salonu'nun merkezinden ve güneydeki

<sup>56</sup> Juan Carlos Ruiz Souza, "El Palacio de los Leones de la Alhambra: espacio de virtud del príncipe," içinde *The Power of Symbols: The Alhambra in a Global Perspective*, haz. Francine Giese ve Ariane Varela Braga (Bern: Peter Lang, 2018), 80.

<sup>57</sup> A.g.e.

<sup>58</sup> A.g.e.

Abencerrages Salonu'ndan yükselen su fiskiyeleri, odaların önündeki merdivenlerden inerek On İki Aslanlı Çeşme'de birleşir. Bu düzenleme, suyun döngüsü aracılığıyla hayatın yeniden başladığına yapılan bir göndermedir.<sup>59</sup>

Her iki avludaki Kur'ân yazıtları incelendiğinde ise Komares Salonu'ndan başlayarak Kayık Odası ve Mersinli Avlu üzerinden devam eden bir Kur'ân ekseni tespit edilmektedir. Komares Sarayı'ndaki tekrar eden temalar göz ardı edildiğinde, bu eksen boyunca yer alan yazıtların tutarlı bir tematik anlatı oluşturduğu görülür. Aynı zamanda, hükümdarın tahta çıktığı ve saraydan ayrıldığı güzergâh boyunca uzanan bu yazıtlar, yaratılıştan ölüme uzanan bir anlam zinciri kurmaktadır. Bu eksen, Komares Salonu'nda Tanrı'nın yaratımı temasını işleyen ayetle başlar (bu ayet, saray-şehir genelinde yalnızca burada yer almaktadır: Mülk Suresi/K.67); ardından Tanrı'ya iman, O'na ibadet etme, O'nun birliğini kabul etme, tüm nimetlerin Tanrı'dan geldiğini idrak etme, her şeyin Tanrı'ya ait olduğunu kavrama ve bu dünyada işlenen günahlar için bağışlanma dileme temalarıyla devam eder. Eksen, ahirette Tanrı'ya inanmayanları bekleyen cezaları betimleyen ayetlerle son bulur. Bu dizilim, mekânlar boyunca ilerleyen didaktik ve ahlaki bir anlatı olarak okunabilir. Aslanlar Sarayı'nda bu anlamda bir Kur'ân ekseni bulunmamaktadır. Ancak Souza'nın Aslanlar Sarayı için önerdiği şiirsel yazıt okuması, bu makalede Komares Sarayı için önerilen Kur'ân yazıt okumasıyla birebir paralellik göstermektedir. Bu kapsamda her iki saraya bakıldığında Komares Sarayı'nın kuzey-güney aksında yaratımla başlayıp ölüme biten anlam teması kendisini Kur'ân yazıtlarıyla gösterirken, Aslanlar Sarayı'nın kuzey-güney aksında aynı tema kendisini şiirsel yazıtlar ile dışa vurmaktadır (şekil 2).

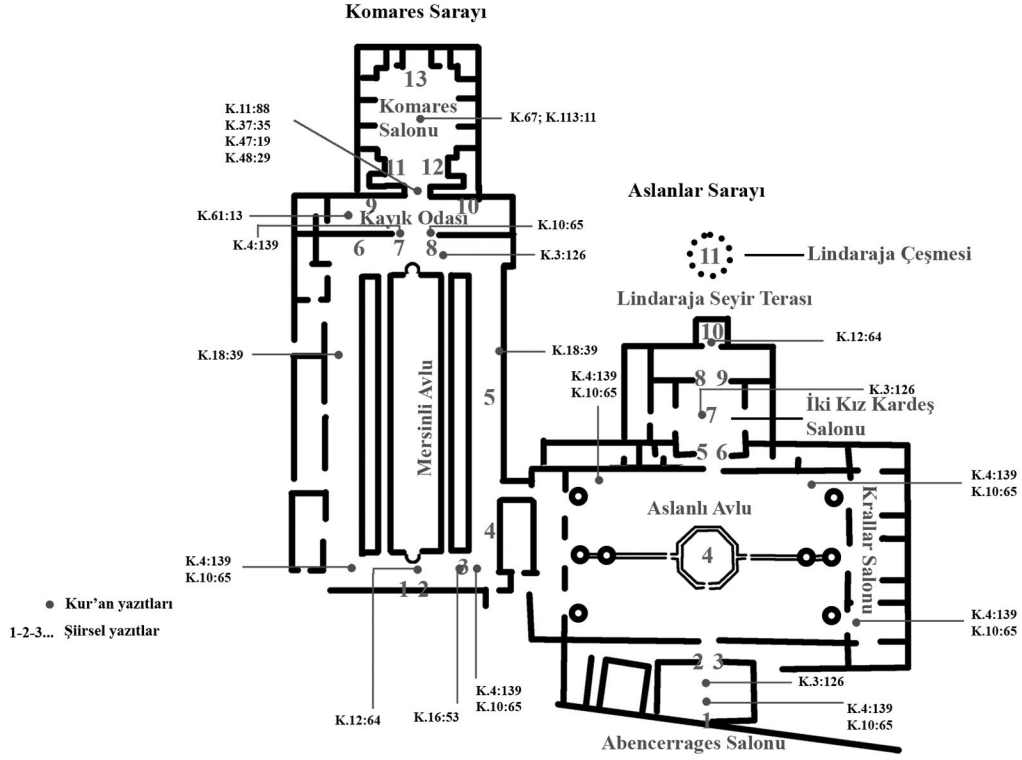
### Sonuç

Bu çalışma; Elhamra Sarayı'ndaki yazıt programlarının mimari mekânla kurduğu ilişkinin rastlantısal değil, bilinçli, çok katmanlı ve deneysel bir kurguya dayandığını ortaya koymaktadır. Komares Sarayı ve Aslanlar Sarayı örnekleri, epigrafinin yalnızca ideolojik mesaj taşıyan bir süsleme unsuru olmadığını; aynı zamanda mekânsal deneyimi yönlendiren, yönelim ve algıyı şekillendiren aktif bir stratejik araç olarak işlediğini göstermektedir. Çalışma; yazıtların konumlandırılması, eksen yönleri ve tematik bütünlükleri üzerinden Nasrî sultanlarının mekânı hem estetik hem de ideolojik amaçlarla bilinçli şekilde kurguladığını kanıtlamaktadır.

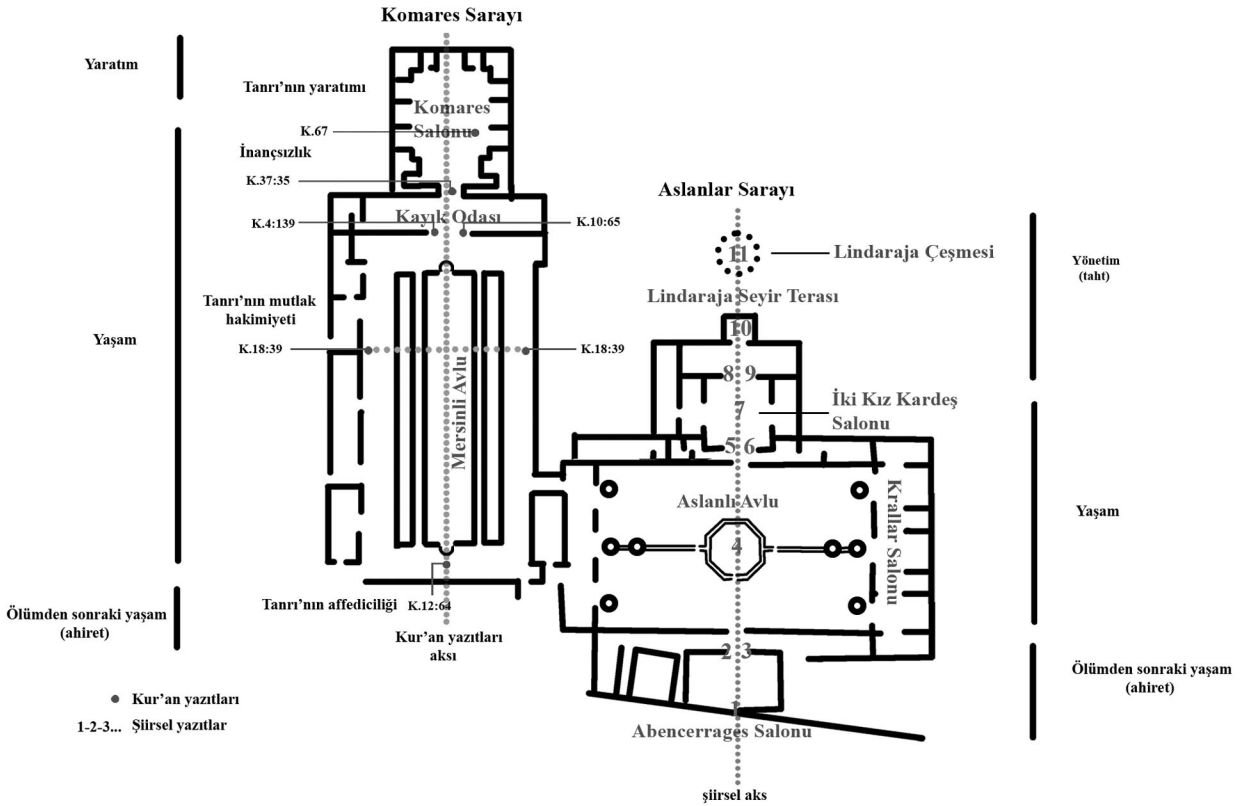
Komares Sarayı, Kur'ân yazıtları aracılığıyla ilahi düzeni, ahlaki mesajları ve yönetsel otoriteyi vurgularken; Aslanlar Sarayı şiirsel yazıtlar aracılığıyla mekânı estetik ve sembolik bir bütünlük içinde ifade eder. Her iki sarayda da kuzey-güney doğrultusunda oluşturulan yazıt eksenleri, mekânın fiziksel düzeni ve simgesel anlatımı arasında tutarlı bir ilişki kurar. Bu durum, Nasrî mimarisinde farklı ama birbirini tamamlayan temsil stratejilerinin varlığını teşkil etmektedir.

<sup>59</sup> A.g.e.

Sonuç olarak; yazıtlar mimariye eklenen ikincil öğeler değil, mekânın anlamını ve deneyimini üreten temel bileşenlerdir. Ayrıca; yazıtların farklı yüksekliklerde konumlandırılması (Kur'ân yazıtlarının üst kademede, şiirsel yazıtların ise göz hizasında yer alması), mimari unsurlar ve mekân fonksiyonları arasındaki hiyerarşik ilişkiyi güçlendirir ve Nasrî sultanlarının hem dünyevi hem de ilahi düzene dair bilinçli farkındalığını ortaya koyar. Elhamra Sarayı'ndaki epigrafik düzenlemeler; mimarlık, metin ve iktidar arasındaki ilişkinin mekânsal bir anlatıya dönüştürülüşünü açık biçimde göstererek, Nasrî mimarisinin hem estetik hem de ideolojik açıdan bütüncül bir yaklaşım sergilediğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, saray sadece estetik bir mekân değil, aynı zamanda iktidar, inanç ve sosyal düzenin mekânsal olarak deneyimlendiği kapsamlı bir yapıdır. Bu perspektif, Elhamra'nın "cennet bahçesi" metaforunun ötesine geçerek, onun hem bu dünyayla hem de ilahi düzenle kurduğu çok katmanlı ilişkiyi anlamamızı mümkün kılar.



Şekil 1: Nasrî Saraylarında Yazıt Programı. (Çizim yazara aittir)



Şekil 2: Nasrî Saraylarında Yazıt Aksı. (Çizim yazara aittir)

## Kaynakça

- Acedo, A. Cid. *The Alhambra and Generalife Focus*. Granada: Edilux, 2008.
- Akkach, Samer. "Analogy and Symbolism: An Approach to the Study of Traditional Islamic Architecture." *The Islamic Cultural Center XXXVI*, no. 2 (1992).
- Alkholy, Inas Aly. *A Study of the Poetic Transformation of the Visual Images of Paradise in the Alhambra Palace in Théophile Gautier's Prose and Poetry of Andalusia*. Doktora tezi, Ohio University, 1995.
- Alkholy, Inas. "Alhambra Palace: A Representative Image of Paradise." *Atiner Conference Presentation Series: Atiner's Conference Paper Proceeding Series*. Atina: Athens Institute for Education and Research, 13 Eylül 2022.
- Badenhorst, Ursula. *The Language of Gardens: Ibn al-'Arabī's Barzakh, the Courtyard Gardens of the Alhambra, and the Production of Sacred Space*. Doktora tezi, University of Cape Town, 2014.
- Bargebuhr, Frederick P. *The Alhambra: A Cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain*. Berlin: Gruyter, 1968.
- Bermúdez López, Jesús. *The Alhambra and the Generalife*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010.
- Bilgiç, Erten. "Din ve İnançlarda Suyun Önemi ve Mimariye Yansıması: Elhamra Sarayı Örneği." *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 56 (2019).
- Borland, Jennifer. "The Forested Frontier: Commentary in the Margins of the Alhambra Ceiling Paintings." *Medieval Encounters* 14 (2008).
- Bush, Olga. "When My Beholder Ponders: Poetic Epigraphy in the Alhambra." *Artibus Asiae* 66, no. 2 (2006).
- Chittick, William C. *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination*. Albany: State University of New York Press, 1989.
- Dodds, Jerrilynn Denise, ed. *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.
- Dodds, Jerrilynn Denise. "The Paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology." *The Art Bulletin* 61, no. 2 (1979).
- Fernández-Puertas, Antonio. "The Three Great Sultans of *al-Dawla al-İsmā'īliyya al-Naşriyya* Who Built the Fourteenth-Century Alhambra: Isma'īl I, Yūsuf I, Muḥammad V (713–793/1314–1391)." *Journal of the Royal Asiatic Society* 7, no. 1 (1997).
- García Gómez, Emilio. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985.
- Gonzalez, Valeria. *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture*. London: Institute of Ismaili Studies, 2001.

- Gonzalez, Valerie. "The Hermeneutics of Islamic Ornament: The Example of the Alhambra." *Studying the Near and Middle East at the Institute for Advanced Study Princeton, 1935–2018* (2018).
- Grabar, Oleg. *The Alhambra*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Grabar, Oleg. *The Mediation of Ornament*. Washington: Princeton University Press, 1992.
- Irwin, Robert. *The Alhambra*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Isaac, John H. *Cultural Landscape Reconstruction: The Alcazaba of the Alhambra in Granada, Spain*. Yüksek Lisans Tezi, State University of New York College of Environmental Science and Forestry, 1997.
- Motoyoshi, Akiko, and Suzanne Stetkevych. "Poetry and Portraiture: A Double Portrait in an Arabic Panegyric by Ibn Zamrak." *Journal of Arabic Literature* 30, no. 3 (1999).
- Najjaj, April L. *The Alhambra in Comparative Perspective: Towards a Definition of Palace-Cities*. Doktora tezi, Boston University, 2005.
- Puerta Vilchez, José Miguel. "La construcción poética de la Alhambra." *Revista de Poética Medieval* 27 (2013).
- Puerta Vilchez, José Miguel. *Reading the Alhambra*. Granada: The Alhambra and Generalife Trust ve Edilux s.l., 2010.
- Robertson, Ann. "Revisiting the Geometry of the Sala de Dos Hermanas." *Bridges Donostia: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture* (2007).
- Ruggles, D. Fairchild. "The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador." *Gesta* 36, no. 2 (1997).
- Ruggles, D. Fairchild. *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*. University Park, PA: Penn State Press, 2000.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. "El Palacio de los Leones de la Alhambra: espacio de virtud del príncipe." İçinde *The Power of Symbols: The Alhambra in a Global Perspective*, haz. Francine Giese ve Ariane Varela Braga. Bern: Peter Lang, 2018.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. "El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa, Zāwiya y Tumba de Muḥammad V? Estudio para un debate." *Al-Qanṭara* 22, no. 1 (2001).
- Sánchez, Ana, and Ángel Sánchez. *The Alhambra*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2014.
- Schimmel, Annemarie. *The Mystery of Numbers*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Stewart, Desmond. *The Alhambra*. New York: Newsweek Books, 1974.
- Temizsoylu, Kumsal. *Alhambra Telling: A Study on the Epigraphy and Architecture of the Palace-City of the Nasrids*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2024. <https://open.metu.edu.tr/handle/11511/110400>
- Torres Balbás, Leopoldo. "La Alhambra de Granada Antes del Siglo XIII." *Al-Andalus* (1940)

# Türkiye’de Yeni Hayat

*Türkiye’de Yeni Hayat* 1908-1928 arasında yaşanan derin dönüşümün yarattığı toplumsal travmanın öyküsüdür. Prof. Dr. Zafer Toprak, nüfus sorunu başta olmak üzere Cumhuriyet Türkiye’si’nin karşılaştığı darboğazları, savaş mağduru insanların travmalarını, çözümsüzlüklerini, toplumsal katmanların “yeni hayat” a uyumsuzluklarını geniş bir kaynak taramasıyla gün ışığına çıkarıyor.



*Türkiye’de Yeni Hayat -  
İnkılap ve Travma  
1908-1928*  
Zafer Toprak  
İNCELEME ARAŞTIRMA